

تاریخ ادبِ اردو

(جلد چہارم)

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلس ترقی ادب ۰ لاہور

تاریخ ادبِ اُردو

(جلد چہارم)

تاریخ ادبِ اُردو

(جلد چہارم)

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلسِ ترقی ادب ۲۰ کلب روڈ، لاہور

فون: 042-36370990، 36368218

فیکس: 042-36368217

ای میل: majlis_ta@yahoo.com

جملہ حقوق محفوظ ہیں

تاریخ ادبِ اُردو (جلد چہارم) از: ڈاکٹر جمیل جالبی

اشاعت اول: فروری 2012ء تاریخ الاؤل 1433ھ۔ تعداد: 1100

سلسلہ مطبوعات: 195/4

ناشر : شہزاد احمد

: ناظم مجلس ترقی ادب، لاہور

: اہتمام : اشرف جاوید

: مطبع : علی پرنٹرز، 19۔ اے ایبٹ روڈ، لاہور

: قیمت : 2000 روپے

یہ کتاب ملکی اطلاعات و ثقافت، حکومت پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی ہے۔

”دنیا میں کام کرنے والے لوگ الگ ہوتے ہیں اور سوچنے والے الگ مگر جہاں سب چیزوں کی ضرورت ہو اور ایک کے سوا کوئی اس کی ضرورت کا احساس کرنے والا نہ ہو وہاں سب کام اسی ایک کو کرنے پڑتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ سر سید بھی ایک کام پر ہاتھ ڈالتے تھے۔ بھی دوسرے کام کی طرف متوجہ ہوتے تھے۔ ایک زمانہ میں انھوں نے اردو فکشنری لکھنے کا ارادہ کیا پھر اسی زمانہ میں اردو لٹریچر کی تاریخ لکھنے کے لیے میٹرل جمع کیا۔۔ انگریزی زبان سے علوم و فنون کی کتابیں ترجمہ کرنے کے لیے انھوں نے بڑے بڑے سامان کیے تھے اگرچہ یہ سب کام ادمورے رو گئے مگر ان باتوں سے بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ جہاں قوی ضرورتیں ایک شخص کے سوا دوسروں کو محسوس نہیں ہوتیں وہاں ایک فرد واحد کو کیا کیا کرنا پڑتا ہے۔“

[الطاف حسین حالی:۔ حیات چارلی، ص ۳۹، علی گڑھ ۱۹۶۸ء، (۱۰ رسوم)]

ترتیب

تمہید:

۱۵

انیسویں صدی (تصفی آخر): صورت حال در تجمات، آزادی کی آخری
کوشش: بجاوت ۱۸۵۷ء اثرات۔

فصل اول:

۲۵

پہلا باب: غالب اور ان کا دور، پس منظر، اثرات در تجمات ۲۷

دوسرا باب: سوانح، خانہ دانی پس منظر، ولادت، حالات، نشن کا ۳۹

تقیہ، کلکتہ کا سفر، برہان قاطع کا سفر، قید کا واقعہ،
مقدمہ ازالہ حیثیت عربی۔ وفات

تیسرا باب: سیرت، شخصیت اور مزاج ۸۲

چوتھا باب: تصانیف و تالیفات غالب: اردو فارسی ۹۵

پانچواں باب: (الف) اردو شاعری کا مطالعہ ۱۱۳

(ب) غالب کا طرز ادب ۱۳۲

(ج) اردو غزل پر غالب کے اثرات ۱۵۹

چھٹا باب: غالب کی فارسی شاعری ۱۶۳

ساتواں باب: اردو نثر فارسی ۱۷۸

دوسرے بڑے شعرا:

- پہلا باب: شاہ نصیر دہلوی، حیات و مطالعہ شاعری، لسانی مطالعہ، اثرات ۲۰۱
- دوسرا باب: محمد ابراہیم ذوق سوانحی حالات، مطالعہ شاعری ۲۳۹
- تیسرا باب: بہادر شاہ ظفر، آفری مثل بادشاہ، نامور شاعر ۲۹۲
- چوتھا باب: موسیٰ خاں موسیٰ، حالات زندگی، مطالعہ شاعری ۳۲۱
- پانچواں باب: مصطفیٰ خاں شیفہ، حالات زندگی، اثرات، مطالعہ شاعری ۳۷۷

چند اور ممتاز شعرا: روایت کی اشاعت

- پہلا باب: سید علی ظہیر، دہلوی، حالات زندگی، صوفیانہ گرد و غبار، مطالعہ شاعری ۳۱۶
- دوسرا باب: میر نظام الدین مہنون دہلوی، حالات و رنگ شاعری ۳۲۷
- تیسرا باب: نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی، حالات و شاعری ۳۳۳
- چوتھا باب: میر مہدی حسین بکروج، حالات و شاعری ۳۵۶
- پانچواں باب: قربان علی بیگ سائیک، حالات و شاعری ۳۶۶
- چھٹا باب: قلی میر غمی، حالات و شاعری ۳۷۹
- ساتواں باب: نظام رام پوری، حالات و شاعری ۳۹۲
- آٹھواں باب: ظہیر دہلوی، حالات و شاعری ۵۰۶
- نواں باب: انور دہلوی، حالات و شاعری ۵۳۰

فصل دوم:

۵۳۹

اردو مرثیہ

۵۳۹	پہلا باب:	اردو مرثیہ روایت و ارتقا: جس مظہر انیس و دہر کے پیش رو: میر مستحسن خلیق، میر ظہیر مہیاں، لکیر، مرزا مظفر علی فصیح
۵۵۰	دوسرا باب:	میر مستحسن خلیق
۵۶۳	تیسرا باب:	مظفر حسین ظہیر
۵۸۲	چوتھا باب:	چمنلال لکیر
۵۸۸	پانچواں باب:	مرزا مظفر علی فصیح

اردو مرثیہ کا نقطہ خروج

۵۹۵	باب اول:	میر بہر علی انیس
۶۳۸	باب دوم:	میرزا سلامت علی دہر
		روایت کی تکرار: دوسرے مرثیہ گو
۶۶۹	پہلا باب:	میر مونس
۶۷۵	دوسرا باب:	میر عشق
۶۸۷	تیسرا باب:	میر عشق
۶۹۳	چوتھا باب:	مرزا محمد مظفر اوج
۷۰۱	پانچواں باب:	میر تقی
۷۰۷	چھٹا باب:	بیادے صاحب رشید

فصل سوم

۷۱۵

دور جدید کی توسیع: اردو نثر کا تنوع، طنز و مزاح کی روایت

۷۱۷ باب اول: اودھ شیخ: اشاعت و خصوصیات۔

اودھ شیخ کے بانی اور پریشی سہاؤ حسین: دور جدید کی توسیع،
طنز و مزاح کی روایت۔

باب دوم: اودھ شیخ کے متاثر کئے والے

۷۲۰ (الف) مرزا محمد بیگ حرم علیف

۷۲۵ جواہر پرشار برقی

۷۲۹ چڈت ترجمان ناتھ بھر

۷۵۲ نواب سید محمد آزاد

۷۵۹ (ب) اکبر الہ آبادی: طنز و مزاح کا بے مثال، نیا منفرد رنگ شاعری

اردو کے عناصر خمسہ

سر سید احمد خان

۸۰۲

تجوید

۸۷۰

(۱) سوانحی حالات و واقعات، شخصیت و مزاج، تصانیف و تالیفات

۸۸۰

سر سید کے فکر و عمل کا مطالعہ

۸۴۳

مذہبیات

۸۵۵

سر سید کا سیاسی شعور

۸۵۹

تعلیم

۸۶۱

تہذیب الاخلاق: اجر و مقصد

۸۶۸	مرسید کا تصور اخلاق و انسان
۸۷۳	مرسید کی ادبی خدمات
۸۷۸	مطالعین مرسید کی عام خصوصیات
۸۸۳	اسلوب بیان و طرزِ ادا
۸۸۸	مرسید کا مقام

(۲) خواجہ الطاف حسین حالی:

۹۰۱	تہذیب، حالات و زندگی
۹۱۰	حالی کی تصانیف
۹۱۵	حالی کی قوی شاعری
۹۲۹	حالی کی غزل
۹۳۲	حالی کی نثر
۹۶۸	حالی بحیثیت نقاد
۹۷۵	حالی کا طرزِ ادا
۹۸۳	حالی کی تاریخی اہمیت

محمد حسین آزاد:

(۳)

۹۹۰	تہذیب، حالات و زندگی، شخصیت و مزاج و عقائد
۹۹۳	جدید اردو نظم کا آغاز: ۱۸۷۳ء
۱۰۰۸	تصانیف و تالیفات: آزاد

مطالعہ آزاد

	آبِ حیات، شیر نگہ خیال، سخن دان قادی، دورِ ہمارا کبریٰ کا تنقیدی مطالعہ
۱۰۳۳	آزاد کا اسلوب بیان
۱۰۵۰	آزاد کی شاعری

شبلی نعمانی:

(۴)

- ۱۰۵۹ قصید: حالات زندگی، تعلیم، فنی، شخصیت و مزاج
 ۱۰۷۱ شبلی کی تصانیف
 ۱۰۸۲ شبلی اور تاریخ نویسی
 ۱۰۸۹ ادب اور تنقید
 ۱۰۹۸ شبلی کی نثر نگاری اور طرزِ ادب
 ۱۱۰۳ شبلی کی شاعری

نذیر احمد:

(۵)

- ۱۱۱۲ قصید: حالات و واقعات زندگی
 ۱۱۱۸ سیرت، شخصیت اور مزاج
 ۱۱۲۳ تصنیفات و تراجم و مکتوبات
 ۱۱۲۷ نذیر احمد اور سرسید
 ۱۱۳۱ نذیر احمد کے مذہبی افکار
 ۱۱۳۳ نذیر احمد بحیثیت مترجم
 ۱۱۳۶ نذیر احمد بحیثیت خطیب
 ۱۱۳۹ نذیر احمد کے سات بھول: تجزیاتی مطالعہ
 ۱۱۴۲ نذیر احمد کے بھول: تنقیدی مطالعہ
 ۱۱۷۳ نذیر احمد کا طرزِ ادب و اسلوب بیان

روایت شاعری کا فروغ:

پرائی روایت میں نئے رجحانات کے واضح اثرات، دروای شاعری کا آخری دور، ممتاز شعر و
 پہلا باب: سید اسماعیل حسین حقیر شہزاد آبادی

- ۱۳۳۲ دوسرا باب: سید مظفر علی امیر کھنوی
 ۱۳۳۱ تیسرا باب: امیر اللہ سلیم کھنوی
 ۱۳۶۲ چوتھا باب: میر خاں علی جلال کھنوی
 ۱۳۹۳ فصل چہارم:

- ۱۳۹۵ اردو داستانیں: تمبیہ و مطالعہ
 ۱۳۹۷ ۱۔ طلسم ہوشیا
 ۱۳۲۳ ۲۔ بوستان خیال
 ۱۳۳۸ داستان اور ناول کا استخراج
 ۱۳۳۸ پنڈت دتھ ناتھ سرشار: حالات زندگی، خدمات آزاد کا مطالعہ، دوسرے ناول، تصانیف

دوسری اصنافِ نثر کا مطالعہ

- ۱۳۷۱ (۱) سفرنامہ یوسف خاں کھل پوش: ۱۴۱۱ء تک
 ۱۳۸۲ (۲) سیاحت نامہ کریم خاں: روزنامہ
 ۱۳۸۵ (۳) روزنامہ سید مظہر علی سندیلوی

مذہبی تصانیف میں اردو نثر

- ۱۳۸۶ (الف) تقوید الایمان از شاہ محمد متعلیل دہلوی
 ۱۳۸۹ (ب) سید فخر علی شاہ قلندر پانی پتی
 ۱۳۹۰ (ج) تذکرۂ خواجہ

تذکروں میں اردو نثر

- ۱۳۹۵ گلشن ہند، خوش معر کردیا، گلستانِ سخن، تذکرۂ طبقات اشعراے ہند، احکام سہ یادگار

- کتاب تواریخ میں اردو نثر ۱۳۹۷
- تاریخ روئیل کنڈ ۱۳۹۹
- تاریخ ہندوئیل کنڈ ۱۳۰۰
- اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

- ۱۔ محسن اکبروی۔ ۱۳۰۵
- ۲۔ کرامت علی خان شہیدی۔ ۱۳۲۲

شاعری کے دور وایتی رنگ: انیسویں صدی کا خاتمہ

- اسیر جانی: ۱۳۶۷
- مرزا داغ دہلوی: ۱۳۸۰

جدید دور کا ارتقا

- اسٹیفیل میرٹھی: تنقید، حالات، احوال، انچرل شاعری کا ارتقا، قبولیت و اشاعت ۱۵۲۶

اشارہ

- ۱۵۳۵ مرتبہ سید معراج جانی / سید محمد معروف

- افراد و اشخاص ۱۵۳۷
- کتاب و رسائل ۱۵۹۸
- مخطوطات ۱۵۹۸
- مطبوعات ۱۵۹۸

تہمید

۱۹ویں صدی (نصف آخر): صورت حال، رجحانات، آزاوی کی آخری کوشش
(بنیادیت ۱۸۵۷ء)، اثرات

تاریخیں کرامۃ "تاریخ ادب اردو" کی جلد سوم کی "تہمید" کو پہلے پڑھ کر پھر جلد چہارم کی یہ تہمید پڑھیے، اسی وقت انیسویں صدی کی تصویر اجاگر ہو کر پورے حدودِ خیال کے ساتھ سامنے آئے گی۔ دراصل جلد سوم کی یہ "تہمید" پوری انیسویں صدی کے لیے لکھی گئی ہے اور جلد چہارم کی تہمید میں، ان باتوں کو دہرائے بغیر، اس صدی کے نصف آخر کے واقعات و رجحانات، جو وہ گئے تھے، جان کر دیے گئے ہیں بالخصوص ۱۸۵۷ء کی بنیادیت کے واقعات وغیرہ۔

انیسویں صدی کا نصف آخر برعظیم کی تاریخ کا فیصلہ کن دور تھا۔ انگریز دوہتائی ہندوستان پر قابض تھے اور اب پورے ہندوستان پر قبضے اور اپنے اقتدار کو مستحکم کرنے کی تدبیریں کر رہے تھے اور ہندوستان کے ہندو مسلمان ان سے نہات حاصل کرنے کی خواہش دل میں لیے، بھرے بیٹھے تھے۔ انگریزوں کا عام رویہ قانع کارویہ تھا جس میں حقارت و تکبر سے پیدا ہونے والا احساس برتری نمایاں تھا۔ نئے فاتح یہاں کی تہذیب، یہاں کے نظریات اور یہاں کے رسوم و عادات سے بے نیاز تھے اور عیسائیت کو پھیلانے کے لیے مشغول تھے۔ کوئٹل چھوٹے و بڑے کئی تھے۔ یہ لاوا بھی اندر ہی اندر چپ رہا تھا۔ فروری ۱۸۵۶ء میں انگریز بی اقتدار نے اودھ کے بادشاہ ابد علی شاہ کو معزول کر دیا اور بادشاہ انصاف کے لیے مکتلت پہنچے اور راجا برودان کی کوٹھی کراہے پر لے کر وہاں براجمان ہو گئے۔ دلی کا مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر پہلے ہی دلال قلعہ میں نظر بند تھا اور پڑا صاحب (ریڈینٹ) سکینی بہادر کی حکمت عملیوں کو عملی جامہ پہنانے میں بہترین مستعد تھا کہ ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء کو میرٹھ میں عظیم انگریز فوج کے تین سو کے قریب ہندوستانی سپاہیوں نے، جن میں ہندو مسلمان دونوں شریک تھے، اس بات پر علم بنات بلکہ کر دیا کہ "جو کار قوس انھیں استعمال کرنے سے پہلے اپنے دانتوں سے کاٹنا

پڑتے تھے، ان میں سورہا گائے کی چربی استعمال کی جاتی ہے جو ان کی مذہبی پابندیوں اور جذبات کے مطابق تھا۔ اس آواز نے بے اطمینانی اور بے یقینی کے اس ذخیرے کو صرف فٹیلہ دکھا دیا جو چھٹی ہند کے پڑھے لکھے اور عوامی طبقوں کے کثیر گروہوں میں پوشیدہ پتہ چلنے سے موجود تھا۔ [۱] ان سپاہیوں نے بہت سے برطانوی باشندوں کو قتل کر کے ہونے میرٹھ سے دہلی کا رخ کیا اور وہاں پہنچ کر ۸۲ سالہ مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کو اپنا قاتل و بادشاہ تسلیم کر لیا۔ اب تک ہزاروں کی تعداد میں سپاہی اس بغاوت میں شریک ہو چکے تھے۔ بعض چارسوں میں ان کی تعداد ۹۶۷۷ تک پہنچ گئی ہے۔ ان ہاتھیوں کے ساتھ راستے کی آبادیوں اور بستیوں کا وہ بڑا حصہ بھی لڑو خود ان کے ساتھ شریک ہوا تھا جو بھارتی سپاہیوں کی بے جا دہشت سے پہلے ہی ہجرا چھٹا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ بغاوت آگ کی طرح سارے شمالی ہندوستان میں پھیل گئی۔ یہاں تک کہ فرخ احمد نے بھی لکھا ہے کہ ایست انڈیا کمپنی کا سو سالہ دور حکومت ہندوستان کے لوگوں کے لیے کسی قسم کی بددینی کے جذبات سے بالکل معر تھا۔ برطانوی افسر ہندوستانوں کے ساتھ ناقابل برداشت اہانت آمیز سلوک کرتے تھے اور جس پر ہندوؤں کے برعکس مسلمانوں نے، جو اس سے قبل یہاں کے حکمران تھے، شدید احتجاج کیا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نتیجہ تھی اس غیر معمولی سیاسی صورت حال کی کہ ہندوستان بھٹے و مہجے و مہلے ملک پر ایک ایسا تہذیبی اورادہ حکومت کر رہا تھا جو کبھی ضمیر کی کسی تلاش کے بغیر اس کے باشندوں کا نام نہز استیصال کرتا تھا۔ اگر حکومت براہ راست تاریخ برطانیہ اور پارلیمان کی ہوتی تو حالات مختلف ہوتے۔“ [۲] اس دور کی حکومت وقت (انگریز) اپنے طرز عمل کو ”فطائے خداوندی“ سمجھتی تھی اور اس کا خیال تھا کہ عیسائیت کا چلن ہی اس مسئلہ کا حل ہے۔ ۱۸۵۳ء میں شمالی مغربی سرحد کے علاقوں میں متعین گورنر جنرل کے ایجنٹ مرزا وڈ ہربرٹ نے یہ اعلان کیا کہ ”برطانیہ کو ہندوستان کی حکومت تفویض کرنے کا فطائے خداوندی یہ تھا کہ انگلستان نے عیسائی مذہب کا اس کے خاص و غیر خاص انداز میں تحفظ کیا۔ ہمارا مشن اس لیے یہ ہے کہ جو کچھ ہم نے اپنے لیے کیا ہے، وہ دوسری اقوام کے لیے بھی کریں۔“ [۳] قاضی قوم اور مفتوح رحمت کے درمیان جی وہ متفقہ طرز عمل تھا جس نے ۱۸۵۷ء کی شورش عظیم اور بغاوت کو جنگ آزادی کے جذبے میں تبدیل کر دیا لیکن اس جنگ کی کوئی جیت اور کوئی مرکزیت نہیں تھی اس لیے جدہ ساتیس کے گاندھوں پر سوار اور جدہ پھیلے لوگوں سے لیس انگریز کی فوج نے اپنی مرکزیت، تنظیم اور تدبیر سے اس جنگ آزادی کو ٹکڑا دیا اور پھر باغیوں کی اہانت سے اہانت بھادی۔ ہزار ہا ہزار ہندوستانی، کبھی مقدمے کے بغیر چھانسی کے تختے پر چڑھا دیے گئے یا قوط کے منہ پر باندھ کر آڑا دیے گئے۔ چھانسی پر چڑھائے جانے والوں کی غالب اکثریت مسلمانوں کی تھی جس کی وجہ یہ تھی جو اس کا سدھارتھ فکروے نے بھی لکھا ہے کہ انگریزوں نے اس کا ڈبہ دار مسلمانوں کو قرار دیا تھا۔ ان پر شدید ترین قسم کے تشدد کیے گئے۔ مسلمان تباہ و برباد کر دیے گئے۔ [۳] ۲۰ جون ۱۸۵۸ء کو گلست گوایاد کے ہندو بغاوت پوری طرح دب گئی اور انگریز کی اقتدار پوری طرح قائم ہو گیا۔ اس بغاوت میں ہندو مسلمان سب دل سے شریک تھے اور یہ آخری اتحاد تھا جو ان دونوں قوموں کے درمیان دیکھنے میں آیا۔ جب اس زمانہ قائم ہو

گیا تو ملکہ وکتورہ نے ۱۸۵۸ء میں عام سوانحی کا اعلان اور کئی بہادر کی شہرانی شہر کر کے ہندوستانی رعایا کو قدرے سکون و اطمینان کا سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔ عبدالغفور کے لیے سرسید احمد خاں نے اس جلسے میں حج جات مسجد اہل علی منصفہ ہوا، ایک تقریر کی اور انگریزی حکومت کی تعریف کر کے اس کا شکر پایا کیا۔ اس امر موجود میں سب سے اہم حالت مسلمانوں کی تھی جنہوں نے احساس شکست کے ساتھ اپنی معاشی بد حالی اور پرانے نظام کے نوٹنے سے پیدا ہونے والے حالات کو دیکھ کر خاموشی اختیار کر لی اور قوت عمل کے مطلوب ہو جانے کے ساتھ سوچنے لگے کہ اب کیا کیا جائے؟ اب ایسی قیادت کی ضرورت تھی جو انہیں اس دلدل سے نکال سکے۔ یہ کام مسلمانوں میں سرسید احمد خاں نے اور ہندوؤں میں راجا رام موہن رائے نے کیا۔ سرسید احمد خاں ۱۸۵۷ء کے بعد اپنے مشن کے ساتھ سامنے آئے جب کہ راجا رام موہن رائے، ہندو مذہب کی تشکیل نو کے سلسلے میں ۱۸۳۸ء ہی میں ”برہمنو سماج“ کی بنیاد ڈال چکے تھے۔

اس وقت صورت حال یہ تھی کہ اب نہ صرف دور دراز تک پہنچی ہوئی سرزمین ہند انگریزوں کے قبضے میں آ چکی تھی بلکہ پیداوار کے سارے وسائل بھی انگریزوں کے تصرف میں آ گئے تھے۔ ”ہندوستان استعزازی“ کے بھیاں اثرات پہلے ہی سامنے آ چکے تھے اور زمینوں کے مالک حجاز میں بر انگریزوں کے پروردہ زمین داروں کے قبضے میں آ چکے تھے۔ انگریزوں کی نئی نئی حکومت ملیوں سے بے روزگاری کا مفریت منہ پھرانے سارے معاشرے کو گلہ رہا تھا۔ یہ بات قوسب کے ظم میں ہے کہ شاہ عالم جانی کے بعد جب اکبر شاہ جانی نے اپنی شاہی کو برقرار رکھنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے تو صفحہ کی کھائی اور کوئی نتیجہ برآ نہیں ہوا۔ اوجہ بہادر شاہ ظفر نے بھی بادشاہ ہونے کے بعد ہاتھ پاؤں مارے اور جب بہادر شاہ ظفر نے گورنر جنرل ایلن نرا کو اپنے برابر کر دی دینے سے انکار کیا تو اس نے ”نزد“ پیش نہیں کی جس کے معنی تھے کہ انگریزی اقتدار اب انہیں بادشاہ تسلیم نہیں کرتا۔ پہلے انگریزوں نے مرزا غفر و کوئی عہد مقرر کر کے معاہدہ کر لیا جس کے مطابق ملے پایا کہ بادشاہ بننے پر وہ لال خلع خانی کر دے گا اور انگریز حاکم کو برابری کا درجہ دے گا لیکن جب ۱۸۵۶ء میں مرزا غفر و چاٹک وفات پا گئے تو انگریزوں نے بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا قاضی سے لیا معاہدہ کر کے اسے دلی عہد مقرر کر دیا اور ملے پایا کہ وہ بہادر شاہ ظفر کے بعد بادشاہ کا لقب بھی اختیار نہیں کرے گا۔ یہ معاہدہ مغلیہ سلطنت کے خاتمے کا مصفر نامہ تھا لیکن ابھی تاریخ یہاں تک پہنچی تھی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت ہند نے سب کچھ بدل دیا اور بہادر شاہ ظفر جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد قید کر کے رنگون بھیج دیے گئے جہاں ۱۸۶۳ء میں وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔

اب ہندوستان کا سارا مشرق نامہ بدل چکا تھا۔ خاص طور پر مسلمان انگریزوں کی نظر میں ہے اقتدار اور سیاسی آزادی اور معاشی لحاظ سے تلاش ہو چکے تھے۔ سد عادتہ غفور نے لکھا ہے کہ ”مچھلی کھوتوں کے دوران مسلمانوں نے حکومت کی خدمات کے سلسلے میں جاگیریں پائی تھیں۔ ان کے اسی ظہور و قابل افراد عدلیہ کی خدمات پر مامور تھے۔ انہیں شاہی سر پرستی حاصل تھی اور ان کے لیے بہت سی سرکاری ملازمتوں کے

دروازے ”کھلے ہوئے تھے۔ برطانوی حکومت کے دوران ان کی آمدنی کے بڑے رائج اور ترقی کے مواقع عام طور پر مسدود ہو گئے۔ ہندوؤں کو خاص طور سے نواز کیا۔ ان کے ہاتھوں میں بڑی بڑی زمینداریاں، سرکاری ملازمتیں، جرحکومتیادیا کے لیے کھلی ہوئی تھیں۔ وہ زیادہ تر ہندوؤں کو عطا کی گئیں اور وہ اپنے ہاتھوں کے ہاتھوں میں کھنڈا بن گئے۔ جب سپاہیوں نے بنگال کی تو انگریزوں نے اس کا اہم دار مسلمانوں کو قرار دیا۔ (۵۶) تاکہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان تفریق پیدا ہو۔ جب کہ یہ دونوں قومیں اس بنگال میں ایک ساتھ شریک تھیں۔ ۱۸۳۰ء تا ۱۸۵۷ء کو برطانوی فوج نے دہلی پر بار بار قبضہ کر لیا اور اس سفاکی سے قتل عام کیا کہ صرف کوچہ چٹان میں چودہ سو نئے شہریوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا اور ولی کو ویران کر دیا۔ ساتھ ہی بادشاہ کو گرفتار کر کے اس پر بے بنیاد باتوں پر مقدمہ چلا دیا اور کچن میں قید کر دیا جہاں وہ قید و بند کی انتہاؤں میں گزار کر گیا۔ (۶۶)

مسلمانوں کے لیے اب اقتدار قصہ ”پارہ بن چکا تھا جو یاد میں بن کر“ عظمت رفتہ ”کو ہر دم تازہ کر رہا تھا۔ ان یادوں میں رومان بھی تھا اور تخلیقی قوت بھی۔ بہادر شاہ ظفر کے کلیات، غالب کے خطوط اور تصانیف میں بالخصوص اور اس دور کے ادب میں بالعموم اس صورت حال کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ خود انگریزی ادب میں یہ پہلی بار ہوا کہ خالص ہندوستانی مسئلہ تخلیقی سطح پر انگریزی زبان کے نگاش کا موضوع بنا جو ہندوستان میں مقیم انگریزوں پر ہندوستانوں کے ظلم و جبر کی داستان بنا رہا تھا۔ اس کا ملاحظہ ہمارے ادب میں اب تک نہیں ہوا جس میں ہندوستانوں کے ہاتھوں کا پورا کاہل عام قتل عام پیش کیا گیا جہاں چار سو انگریز مردوں، عورتوں اور بچوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ پارہ ہے کہ یہ واقعہ میرٹھ کے ہندوستانی سپاہیوں کی بنگال (۱۸۵۷ء) سے پہلے پیش آیا تھا جس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ہندوستانوں کے دل میں انگریز سکرانوں کے طرز عمل سے نفرت کتنی گہری تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بنگال میں پہلے سکران یہاں کے صدر ہیں پرانے تھے بجائے نظام کو پارہ پارہ کر چکے تھے اور کچن نے اپنے قاتل سے نفع اور اپنے منہنی انقلاب کو کامیاب بنانے کے لیے ہندوستان کو تیار مال بنانے والے ملک کے بجائے خام مال پیدا کرنے والا ملک بنا دیا تھا اور ساتھ ہی کسانوں اور زمینداروں پر اتنا زرعی محصول لگا دیا تھا کہ وہ ساہوکار کے مقرض بن کر لاچار و مجبور ہو گئے تھے اور ان کی حیثیت بے اسرار چیموں کی ہو کر رہ گئی تھی۔ اس وقت کچن کے ملازمین اور حاکموں کی سوچ یہ تھی کہ وہ ایک بلند پایہ قبضہ و اقتدار کے طبرور ہیں اور سائنس، جھپٹ اور ترقی کی شیرینی کو کمتر ادنیٰ قبضہ میں بانٹ کر فیض بکھیرا ہے ہیں۔ اس طرح انھوں نے یہاں کے نظام، اس کی قدروں کو ٹھکرایا اور بے دردی سے اپنی قدروں اور نظام کو رائج کرنے لگے۔ اس طرز عمل نے برطانوی سکرانوں میں احساس برتری کے ساتھ غرور و تکبر پیدا کر دیا۔ نتیجے کے طور پر مقامی باشندوں کے اندر ان سے نفرت کے شدید گہرے جذبات پیدا ہو گئے۔ جس کا تھا شاہی ۱۸۵۷ء کی بنگال میں سامنے آیا۔ اس وقت برطانوی عوام کی رائے کو مبادا کرنے کے لیے چور پر نہیں برطانیہ کے اخباروں میں شائع ہو گئے ان میں مبالغہ آمیز طریقے سے

تصور کا دور رخ پیش کیا گیا جس سے برطانوی پبلک کے جذبات بھی ہلک کر اٹھے اور وہ سمجھنے لگے کہ برطانوی حاکموں نے جو کچھ کیا ہے اس کا پورا جواز موجود تھا۔ انیسویں صدی کا مشہور ناول نگار چارلس ڈکنز مان رہا تو اس کو بڑھ کر ایسا جذبات میں آیا کہ اس نے کہا کہ اس کی خواہش ہے کہ جو کچھ برطانوی فوجیوں نے اب تک ہندوستانوں کے ساتھ کیا ہے، وہ اس سے بھی زیادہ کریں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں برطانیہ کے شاعروں، ڈراما نگاروں، ناول نگاروں اور صحافیوں نے کثرت سے "سائنس کا چور" اور "کامورو نکھو" کو (جہاں پانچ بادلوں کے بیچ بڑھنے کی اگامت گاہ کے اندر برطانوی بادشاہ سے ہلک بھوک پیاس اور بیماریوں میں قید رہے تھے) اپنے کشن کا موضوع بنا کر ہندوستانوں کی بربریت اور ظلم و جبر کو طرح طرح سے پیش کیا۔ اس دور میں یہ ایک ایسا عقول نام موضوع تھا کہ مگر یہی ناول اور کتابیں "عزراہ و مفر وشت" اور "سی" میں ایک طرف مقامی ہندوستانی باشندوں کا ظلم دکھایا جاتا تھا اور دوسری طرف انگریز عیسائی سپاہیوں کی رسم دلی، فرائض اور اولی غیر معمولی جذبہ کیا رکھنا یا ان کے دور و کشور یہ کے مراد پرن کو اٹھایا جاتا تھا۔ ان کشن نگاروں میں موڈ ڈایور (Mood Diver) اور فلورا انی اسٹیل (Flora Anne Steel) کے نام ممتاز اور غیر معمولی شہرت کے حامل تھے۔ (۷) ان ناولوں میں انگریز کشن نگاروں نے حقیقت پر مبنی سائنس کی ترقی پر زور دیا تھا جس سے یہ بات واضح ہوتی تھی کہ دنیا کو راستی کا راستہ دکھانے کا یہی طریقہ ہندوستان کے لیے بھی مفید ہے۔ ساری انیسویں صدی میں طرح طرح سے یہی راستہ دکھایا جاتا رہا جس کی تان اس بات پر ٹوٹتی تھی کہ ہر پنی انگریزی قبضہ، جو تجوی سے دنیا کی تمام قوم کو ریل سے، جہاز سے چلنے والے جہازوں، ہتھیوں اور برقی ٹیلی گراف سے متحد کر رہی ہے اس بات کی قیاسی رو ہے کہ دنیا کے سارے مذاہب و مذاکرہ نگاروں کو ہر طور پر مفید کام فوجیوں کے مذہب اور عقیدے میں یکساں ہو جائیں گے۔ اس طرز فکر کو مل پر چلنے ہوئے انگریز فوجیوں نے اپنے اقتدار کو مضبوط سے مضبوط تر بنانے کے لیے وہ تمام ہتھکنڈے استعمال کیے جنہیں ماضی میں استعمار پسند فوجیوں استعمال کرتے آئے تھے۔ یہاں انگریز فوجی ہندو مسلمانوں کو آپس میں لڑانے اور حکومت کرنے کے پرانے دوسرے متزلزلے پر عمل پیرا تھے۔ لارڈ الٹسٹن، گورنر بمبئی نے ۱۰ جنوری ۱۸۵۸ء کو لکھا کہ "لارڈ اور حکومت کو پورا دوسرے متزلزل تھا اور یہی ہمارا ہونا چاہیے۔ میں شاید اس جتنی مثال سے چنگھا تا اگر میں یہ نہ پاتا کہ میرا نظریہ ایک آف ٹیکن سے پوری طرح ممانعت رکھتا ہے۔" (۸) چارلس ووڈ نے دوسرے آگن کو لکھا: "ہم نے اپنے اقتدار کو ایک کو دوسرے سے لڑا کر قائم کیا ہے اور ہمیں ایسا کرتے رہنا چاہیے۔" (۹) سر جان اسٹریچ نے لکھا کہ: "کچ بات تو یہ ہے کہ آپس کی دشمنی کا دور ہندوستان میں ہمارے سیاسی اقتدار کی سب سے بڑی طاقت ہے۔" (۱۰) اس پالیسی پر عمل پیرا ہوتے ہوئے انگریز ہی اقتدار نے وہ سب کچھ کیا جو اس سلسلے میں قدم قدم پر کیا جاسکتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج سے ہندی اردو کا تاجز شروع ہوا حتیٰ کہ تعلیمی اداروں کے نام میں ہندو مسلم کے فرقہ شامل کر کے انہیں نمایاں کیا گیا۔ ہندو کالج نکلتے، ہندو یونیورسٹی بنائیں اور مسلم یونیورسٹی ملی گڑھ سب اسی حکمت عملی کے شاخوں نے

تھے۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد، جسے انگریزوں نے "بھارت" کا نہیں بلکہ "غزوہ" کا نام دیا تو سرسید نے نہایت دلچسپ واری کے ساتھ یہ فیصلہ کیا کہ اس وقت انگریزوں کے خلاف قیادہ کا راستہ اختیار کرنا حاصل ہے اس لیے انھیں ساتھ لے کر آ کے قدم بڑھانا مفید و مناسب ہوگا۔ اس نقطہ سے انھوں نے سوچا کہ مسلمانوں کو قدیم دور سے نکال کر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جدید تعلیم دی جائے تاکہ وہ بدلے ہوئے سیاسی ماحول میں اپنی معاشی، سماجی اور سیاسی صورت حال کو بہتر بنائیں اور اس دلدل سے نکل سکیں جس میں وہ پھنس چکے تھے۔

اس صورت حال میں اگر سرسید احمد علی کی حکمت عملی پر غور کیا جائے تو ہمیں حکمت و دانش کا یہی واحد راستہ نظر آتا ہے جسے سرسید نے پوری طرح سوچ کر وضع کیا اور مختلف صورتوں میں مختلف سطحوں پر اسے عملی جامہ پہنا دیا۔ سرسید کے بنائے ہوئے سارے تعلیمی و سماجی ادارے، ساری سوسائٹیاں اور کانفرنسیں وغیرہ اسی سوچ، اسی نقطہ نظر کے زیرِ وار ہیں۔ جدید تعلیم کے لیے انھوں نے آکسفورڈ کیمبرج کے نمونے پر ۱۸۷۵ء میں لندن انجیگو اور نیشنل کالج کی بنیاد رکھی۔

دوسری سطح اردو زبان کی فنی جسے ترقی دینے کے لیے وہ ساری عمر طرح طرح کے جتن کرتے رہے تاکہ وہ جدید علوم کی تعلیم و تدریس کے لیے تیار ہو کر ذریعہ تعلیم بن سکے۔ ساتھ ہی وہ مسلمانوں میں بیداری پیدا کرنے کے لیے مذہب اسلام کی تشکیل نو کے لیے بھی وہ سب کام کرتے رہے جو اس دور میں مسلمانوں میں نیا شعور پیدا کر سکے۔ پرانے دینی محدثوں کی تعلیم کو وہ فی الواقع غیر مفید اور بے وقت کی راہی سمجھتے تھے اور چاہتے تھے کہ اس میں جدید تعلیم کو بھی شاف کیا جائے۔ سیاسی سطح پر وہ برہمن کے نژاد سے مسلمانوں کو دور رکھنا چاہتے تھے اور مسلمانوں کو دوسری بار انگریزوں کے مقابل آنے سے روکنا چاہتے تھے۔ "کانگریس پارٹی" میں اس کی عدم شمولیت کا یہی بنیادی سبب تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک و کشور نے عام معاشی کا اعلان کر دیا تھا اور مسلمانوں نے پہلی بار زمینداران کا سانس لیا تھا۔ اب کچھ بھاری حکومت کے ماتھے کے بعد انگریزی اقتدار اور راستہ انگریزی سلطنت اور پارلیمان کے پاس آ گیا تھا۔ یہ بہت بڑی تبدیلی تھی جس نے اہل اقتدار کے اندازِ نظر کو بدل دیا تھا۔ سرسید جدید اور قدیم قدروں کا احترام سے اس نئی دنیا آباد کرنا چاہتے تھے اور ساری عمر وہ اسی سمت میں چلتے رہے۔ اس بات کا یہاں ذکر کرتے چلیں کہ اسی صدی کے نصف اول میں سید احمد شہید کی تحریک بھادو نے فرنگی استعماریت کی کوکھ سے جنم لیا۔ "اسلامی بنیاد پرستی" کی چرچ گواہ ہے کہ بنیاد پرستی (جہاد و غیرہ) میرٹھ مٹری "استعماریت" کی کوکھ ہی سے دو ٹوٹ کے پیدا ہوئی ہے۔ آج اکیسویں صدی میں بھی جب سائنس و حقیقت اپنے مروج ہیں اسلامی جہاد امرِ نیک و مسلمہ کی استعارہ ہے کے دامن سے ملے۔ یہ نیک اور نیکوئی سے پھیل رہا ہے۔ انیسویں صدی میں بھی یہی جہاد اور تحریک بھادو نے اس دور کے اکثر دانش ور، شاعروں اور علماء و مشائخ کو متاثر کیا۔ موسیٰ و ذوق وغیرہ کے پاس بھی

اس تحریک کے اثرات غزل کے دوسرے کئی اقسام میں آئے ہیں جن کا ذکر ہم مومن و ذوق کے ذیل میں آنکھوں
 صفحات میں آگئے۔ اس لیے اس دور میں سید احمد شہید کی تحریک کا اثر علامہ دمشاق کے علاوہ اس دور کے
 شعرا و ادباء پر فائزوں اور دانشوروں کے فکر و عمل میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ غالبہ شیفت کی شاعری میں بھی
 اس کے اثرات ملتے ہیں اور ذوق مومن کے پاس خاص طور پر بہت نمایاں ہیں۔ آج غزل کے کئی اقسام و
 رجحانات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کے لیے مومن و ذوق اور دوسرے شعرا کے اشعار پر
 راست ذہن کو اس تحریک کی طرف مبذول کرتے تھے۔

سید احمد شہید نے امیر خاں کی فوج کی بڑی محنت سے تربیت کر کے اسے جذبہ بے جاہاد سے سرشار
 کیا تھا۔ جہاد و فتح کے بعد سید صاحب امیر خاں کو بادشاہ ہند بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن جب امیر خاں نے
 پست پستی سے انگریزی غزل اپنا نوکزن لونی سے معاہدہ کر کے چڑھوں کے اس لشکر عظیم کو سید صاحب کی
 مرضی کے برخلاف برخاست کر کے بے جاہاد و کار چھوڑ دیا تو اس تحریک کا زور بھی ٹوٹ گیا۔ چڑھوں (جہاد)
 ڈاکو کہلانے اور تاریخ شاہد ہے کہ ان کو شکم کرنے کے لیے انگریزی حکومت نے ہر حربہ استعمال کیا۔ اس سلسلے
 میں ہم مطالعہ ذوق میں اس کی حرید و شامت کر رہے گئے۔ یہاں مومن کے یہ چند شعرا دیکھئے جو اسی تحریک کی
 طرف اشارہ کر رہے ہیں۔

بچاؤں آبلہ پائی کو میوں کر خار باقی سے

کہ ہام عرش سے پھٹا ہے یارب پاؤں وقت کا

غلام محمود حسین [۱۱] نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ ”خار باقی“ سمندر پار سے آنے والوں کی
 طرف اشارہ ہے۔ مومن کو اس بات کا احساس ہے کہ ملک گیری کا جو منصوبہ سید صاحب امیر خاں کی وساطت سے
 پر اکرنا چاہتے تھے وہ پایہ تکمیل تک نہ پہنچ سکے۔ مومن کے ذیل کے شعر میں لفظ ”انگریز“ امیر خاں کا بہت بار
 کے سرگرم ہو جانے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ دہشت نالہ اس کی پھیلا تھا کہ ہر جگہ آگ لگ جاتی:

جو گر یہ زندہ کر دیتا تو جیسے ہلا کھیلا تھا

چمن میں دگوہ میں، صحرا میں آتش چاہ چاگنی

اسی پس منظر میں مومن خاں کے یہ اشعار اور ان کے دوسرے کئی اقسام دیکھئے کہ وہ آج بھی ہم سے کیا کہہ رہے
 ہیں اور اس زمانے میں جب یہ اشعار کہے گئے تھے تو کس طرح سننے والے ان سے متاثر ہوئے ہوں گے:

تھے دشت میں ہم راہ مرے آبلہ چہر

سو آپ ہی پامال کیا قافلہ اپنا

زندہ نہ ہوا ہائے دل مردہ، اگرچہ

تھا شور قیامت سے فزوں دلولہ اپنا

کیا غمیرے فوج غم کے مقابل فضاں و آہ

بچتے نہیں ہیں فکرِ برہاد کے قدم
 دھوتا ہے مہمِ بزمِ طیر اپنا حال دیکھ
 آبِ حیاتِ غلہ جنہیں کیا مٹا دیا
 وہ آئے ہیں چٹیاں لاش پر اب
 تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

سید احمد شہید نے امیر خاں کو سمجھایا کہ ”جدوجہد سے ہاتھ نہ کھینچے، انگریزوں سے ہٹاؤ نہ مانگے، دشمن کے کہنے میں آ کر فکر کو برہاد نہ کرے ورنہ سخت ہچکاتے گا۔“ (۱۳۴) مولوی منظور حسین نے غزلوں سے، مثنویوں اور دوسری اصنافِ سخن سے متعدد شعرا پریش کیے ہیں جن سے اس تحریک پر روشنی پڑتی ہے:

اے ستم چڑھ مرے بعد کہاں تو؟ عشق
 دیکھ لیا ذرا صبرت ہے یہ شمشیر، نہ کھینچ
 مست مانگیو امان جنوں نے کہ ہے حرام
 مومن وہاں پیو وہ سائل کو قہار مانا
 اے زہرہ چہرہ دشمن منوں کو نہ دیکھ
 تالے بکس کے خون کے اس فتح باب میں
 اے حشر جلد کر نہ دہلا جہان کو
 یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں
 ہے لگاؤ لطفِ غیروں پر تو بندہ جائے ہے
 یہ ستم اے بے مروت کس سے دیکھا جائے ہے
 دیکھیے انجام کیا ہو مومن، صورت پرست
 شیخ صنعا کی طرح سوئے کھیا جائے ہے
 اندر چلا پاپان جفا کرتا تھا
 نادان، ذرا پاس دغا کرتا تھا
 غیروں کے لیے ہاتھ سے کھوپڑا ہم کو
 کیا تم نے کیا اور آہ کیا کرتا تھا
 میں نے تم کو دل دیا تم نے مجھے رسوا کیا
 میں نے تم سے کیا کیا اور تم نے مجھ سے کیا کیا
 تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
 دہن دیا میں کیا نہیں دیا

خوابِ حضورِ معین نے اس تحریک کو اس دور کی شاعری سے نمایاں کر کے واضح کیا ہے اور بتایا ہے کہ سونے و ذوق کی شاعری میں بالخصوص اور غالب، شیخ و گلشن اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی اس تحریک کے واضح اثرات ملتے ہیں۔ تحریک جہادِ اندرونی اندر سارے ہندوستان میں پھیل رہی تھی۔ دونوں اور لال کھنول کی تقسیم جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک تھے، اسی تحریک کے اثرات کو محسوس کیا لے جانے کا ایک طریقہ تھا۔ اس دور میں جس تحریک نے اس دور کے دانشوروں کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ سید احمد شہید کی ایسی تحریک جہادِ حقہ تھی۔ آج یہ شعرِ ہم سے اس طرح نکالے نہیں کرتے جس طرح اس دور کے لوگوں سے کرتے تھے اور ان شعروں سے آج دوسرے معنی برآء ہوتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل ہر خصوصاً واقعہ کو تقسیم کے ذریعے پیش کرتی ہے اور چوں کہ غزل میں استعمال ہونے والے رموز و کنایات سے غزل سننے یا پڑھنے والے واقف ہوتے ہیں اس لیے جب وہ کوئی شعر سننے یا پڑھتے ہیں تو از خود ان کا ذہن ان کنایات کی مدد سے اس واقعہ کی طرف چلا جاتا ہے جس کو شعر میں بیان کیا گیا ہے اور جو اس معاشرے کے خون میں گردش کر رہا ہے اور اس کے ذہن پر سوار ہے۔ یہاں غزل کے شعر میں دو سطحیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ ایک وہ جو اس دور کی سیاست، اس کے واقعات، درجائیات اور مسائل کے اظہار کی سطح ہے اور ایک وہ جو یہ سائنحات، واقعات، درجائیات سے متاثر ہونے والی نسلِ مظهر سے ہٹ جاتی ہے تو پھر یہ شعر کیا معنی دیتے ہیں۔ یہی سطح شعر کو بڑا اور بڑا اثر یا بے اثر و معمولی بناتی ہے۔ سمیر کی شاعری اسی لیے بڑی ہے کہ آج جب شعر سننے یا پڑھنے والے کا ذہن ان سائنحات و واقعات کی طرف نہیں جاتا جو اس دور سے مخصوص اور اس میں نمایاں تھے اور جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہیں، سمیر کا شعر نئے معنی، نئے جذبہ و احساس کی لہر اور اس سے پیدا ہونے والی آفاقیت کی روشنی سے ہمارے دل میں اتر جاتا ہے۔ سونے کی شاعری کا یہ حصہ اس سطح پر نہیں اٹھتا اور وہ اپنے ہی دور میں محدود و محصور ہو کر رہ جاتا ہے۔

حواشی:

- [۱] برصغیر میں اسلامی جدت، منہاج احمد قریشی انکرنجیل چابی، ص ۱۹، دار الفکر، کثافت اسلامیہ لاہور ۱۹۸۹ء۔
- [۲] ایضاً، ص ۵۲۔۵۱
- [۳] ایضاً، ص ۴۷۔۴۶
- [۴] "آئین کے بعد دہلی میں سرسید کی مسنونیت" سرسید کے مورثی جگر ۲۰۰۲ء، سدا عارفہ شکر دارے، دار الفکر، لاہور، منقسم مہاشی، ص ۹۔۱۰، اعلیٰ گزشتہ ۲۰۰۲ء۔
- [۵] ایضاً
- [۶] The Last Mughal: the Fall of Dynasty, Delhi 1857, William Dalrymple, paper back Bloom bwy, London
- [۷] Novels on the Indian Mutiny, Shailendra Shari Singh, p183, New Delhi, Aronold Heinemaan, India, 1973
- [۸] "آئین کے بعد دہلی میں سرسید کی مسنونیت" سدا عارفہ شکر دارے، ص ۱۲، انگلہ ۱۱
- [۹] ایضاً، ص ۱۵
- [۱۰] ایضاً، ص ۱۹
- [۱۱] مولانا مفتی، افریقہ منکورد حسین، ص ۴۲، پبلیشنگ کمپنی لاہور، ۱۹۷۹ء۔
- [۱۲] ایضاً، ص ۴۴

فصل اول

(یہ فصل سات ابواب پر مشتمل ہے)

فصل اول

پہلا باب

غالب اور اُن کا دور : پس منظر اور تحانات

غالب نے اُس وقت ظہور کیا جب وہ دور، جو بادشاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) سے شروع ہوا تھا اور جس کے لحاظ سے سدا بہر تھے، ایک بچ پر آگیا تھا اور آنے والے دور کی نشان دہی کر رہا تھا۔ وہ افراتفری اور انتشار، جو کسی مرکزی حکومت کے نہ ہونے کے باعث تمام ہندوستان میں ہدامتی پھیلائے ہوئے تھا، کم و بیش ختم ہو چکا تھا اور اس وقت کے ہندوستان کی تمام طاقتیں، انگریز سے شکست کھا کر، ذیلی اتحاد (SUBSIDIARY ALLIANCE) میں شامل ہو چکی تھیں۔ ہندوستان کا نام نہاد بادشاہ ابھی انگریز کا عقیدہ غور ہو کر دہلی کے لال قلعہ میں قہم تھا۔ اب بادشاہ کو بھی سیاست و انتظام سے کوئی سروکار نہیں تھا اور لال قلعہ اب دہلی اور دہری تہذیبی سرگرمیوں کا مرکز بن گیا تھا۔ اس قلعہ میں اب قاری کی جگہ اردو بولی جاتی تھی اور اس اردو کو شاہی انگریزی (King's English) کی طرح، اردوئے معلیٰ کہا جاتا تھا۔ اندر سے تہذیب لوٹ بچتی تھی لیکن اہم معاشرت میں کوئی خاص فرق سامنے نہیں آیا تھا۔ تہذیب کے وہ قاعدے، جو اکبر اعظم کے زمانے میں وضع ہوئے تھے اور شاہ جہاں کے زمانے میں درجہ کمال کو پہنچے تھے، اس فرق کے ساتھ اب بھی رائج تھے کہ وہ مصارف، جو ان رسوم اور طریقوں پر پہلے خرچ کیے جاتے تھے، اب ممکن نہیں رہے تھے۔ اسی لیے بہت سی رسوم، طریقے اور دستور ترک کر دیے گئے تھے۔ وہ شان و شوکت، جو محض فرائض کے لیے نہیں بلکہ حقیقی اقتدار کا نم کرنے کے لیے ظاہر کی جاتی تھی، اب محض دکھانے کی چیز بن کر رہ گئی تھی۔ بادشاہ کی آمد پر ”ہالوب ہلا جھ ہوشیار“ کی آواز ضرور لگائی جاتی تھی لیکن اب بادشاہ وہ بادشاہ نہیں رہا تھا جو پہلے تھا۔ وہ دربار ضرور لگا تا مگر اس میں آنے والے شخص دیکھی طور پر آتے اور ان کا کام کسی سیاسی مقصد سے حلقہ نہ ہوتا۔ مرتبوں کا وہ زور، جس کی بنا پر شاہ عالم ثانی نے سندھیا کو اکیلی مطلق کا خطاب دیا تھا، ختم ہو چکا تھا۔ امراء کو اب بادشاہ کے تعلق سے، سازشیں کرنے کی ضرورت بھی باقی نہیں رہی تھی۔ انگریز ریڈیفنٹ دہلی میں موجود تھا اور وہی اصل قوت کا مالک تھا۔ ان حالات میں بادشاہ دہلی کو اب دہلی کی طرف توجہ دینے کا موقع ملا اور ذوق و غالب ایسے شاعروں کو وہ اہمیت و فروغ حاصل ہوا جو ان کے پیش روؤں کو حاصل نہیں تھا۔ یہی حال اودھ کے دربار کا تھا جو اب دہلی سے الگ ہو گیا تھا۔ انگریز نے اودھ کے نواب وزیر کو شاہ اودھ کے خطاب

سے نواز تھا اور اب وہاں کا بادشاہ مدد ملی سے احکامات لینے کے بجائے اس کا عید مقابل بن گیا تھا۔

ان سب تبدیلیوں کے باوجود تہذیبی و معاشرتی ماحول میں کوئی خاص نمایاں تبدیلی ابھی سامنے نہیں آئی تھی۔ مثل تہذیب عوامی نہیں بلکہ طبقہ خواص کی تہذیب تھی اور یہی طبقہ اس تہذیب کا اجارہ دار تھا۔ اب اردو زبان قلمی سطح کی زبان بن کر ابھرنے لگی تھی اور بادشاہ و طبقہ خواص کی آواز، اردو زبان کے باعث، اب براہ راست عوام تک پہنچنے لگی تھی اور وہاں بھی ادب اور شعرو شاعری کا چرچا عام ہو گیا تھا۔ میر قدس اللہ قاسم کے کہہ کرے "مجموعہ نغز" میں ایسے متعدد شاعروں کے نام آتے ہیں جو طبقہ عوام سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ وہاں سے طبقہ خواص کا تعلق اب بھی آقا و نظام کا ساتھ۔ درمیانی طبقہ تاجروں اور صنعت کاروں کا تھا جو امراء کا دست نگر تھا اور ان کی ضروریات پوری کر کے زندگی بسر کرتا تھا۔ امراء مہیا جن کے قرض دار تھے جو سود پر رقم چلا کر کھیتی کی طرح اس تہذیب کے نمائندوں کو اندر ہی اندر رکھا رہا تھا۔ دھنیں امراء کے پاس ضرور تھیں لیکن ذرا امت کو، جو معاشی زندگی کی بنیاد تھی، فروغ نہیں دیا جا رہا تھا۔ بیہ اور کی تہذیب کا بھی کوئی نظام نہیں تھا۔ اب طبقہ خواص صرف و محض پیش و مشرت کی زندگی گزار رہا تھا۔ اس پیش پرستی میں تاج رنگ، شراب و کباب، طوائف اور قمار بازی عام تھی۔ ساتھ ہی تصوف ایک مقبول عام رجحان تھا اور اسی سے صوفیاء کی محفلیں درباروں سے زیادہ ہارونی تھیں۔ وہی لوگ جو طوائف کے کونھوں کو روٹی کھاتے اور شراب و قمار بازی میں مصروف نظر آتے، عام طور پر صوفیائے کرام کی محفلوں میں بھی دکھائی دیتے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں سرگرمیاں لازم و ملزوم کا دوپہر رکھتی تھیں اور طوائف و رقاصہ کے کونھے اور صوفیوں کی خانقاہوں کے درمیان ایک دیوار ہے اور اس دیوار میں ایک کھڑکی ہے جس سے کسی وقت بھی ایک جگہ سے دوسری جگہ آ جا رہا ہو سکتی ہے۔ غالب بھی اس دور کے نمائندہ فرد تھے اور وہ بھی، یہ سب کام ایک ساتھ کرتے تھے۔ تصوف سے بھی انھیں گہرا لگاؤ تھا۔

یہ مسائل تصوف پر تراویاں غالب تجھے ہم دلی سمجھتے جو نہ بارہ خوار ہوتا

وہ شراب خوری، قمار بازی وغیرہ میں کسی سے پیچھے نہیں تھے اور ساتھ ہی جب سید ٹوٹ ملی شاہ خاں در جانی پتی ان سے ملے گئے تو "اس دن سے مرزا (غالب) نے یہ دستور کر لیا کہ تیسرے دن ازبکستان اسلام آباد میں ان سے ملے جاتے اور ایک خواں کھانے کا ساتھ لاتے۔ ہر چند انھوں نے عذر کیا کہ یہ تکلیف نہ سمجھتے مگر وہ کب استے تھے۔ انھوں نے ساتھ کھانے کے لیے کہا تو کہنے لگے کہ میں اس قدر نہیں ہوں۔ سے خواں، زوسیا، گن کار گھر کو آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے البتہ دلچسپ کامضا کرتے ہیں۔ انھوں نے جب بہت امراء کا قوالگ عشق میں لے کر کہا۔" (۱۱)

زندگی کا یہ تضاد و رزوال کی سب سے اہم پہچان ہے۔ اس دور میں تو سہ عمل مراد ہو جانے کی وجہ سے مثبت و منفی تمام عوامل کو یکساں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ صحیح و غلط کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور قوم کے سامنے کوئی واضح مقصد باقی نہیں رہتا اور عمل کا یہ تضاد ہر سمت میں نمایاں رہتا ہے۔ اب غالب اور ان کے خاندان کو

دیکھئے۔ پہلے غائب کا خاندان ایک عربی نسل سے تعلق رکھتا تھا اور پھر عربوں کا ملازم ہو گیا۔ غائب اور ان کے
نے آگرہ فتح کیا تو غائب کے چچا نصر اللہ ایک خاں وہاں کے صوبے دار تھے۔ اس کے ساتھ ہی وہ انگریزی
فوج میں شامل ہو گئے اور ان کی وفات کے بعد سرکاری فوج میں غائب کو بھی ملحق کر دیا۔ پھر غائب بہادر شاہ کے
استاد اور درباری ہو گئے جہاں سے انھیں عظم الدولہ اور الملک نظام جنگ کا خطاب عطا ہوا۔ وہ جیلوں سے
جنگ کے بعد انگریزوں نے اس علاقے میں ریاست رام پور قائم کر دی۔ جس نے اپنا دربار رکھنے کے لیے
شاہین دہلی کی طرح، شاہروں اور دوسرے علم و ہنر کی سرپرستی کی۔ غائب کا اس ریاست سے بھی گہرا تعلق
رہا۔ سورہ پہے ماہ اور مشاہیر مقرر تھا۔ بادشاہ اودھ نصیر الدین حیدر کی شان میں بھی انھوں نے تحفہ دیکھا جہاں
سے نئے دہلی رقم اہل کاروں نے کھائی جس کا ذکر غائب نے تاریخ کے نام پہنے فارسی خطوں میں بھی کیا ہے اور
تقدیر کے نام ۱۹ مارچ ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں بھی اس کی تفصیل بیان کی ہے [۳]۔ اس دور کے انسان میں
بیش پرستی کے ساتھ خود غرضی، لوٹ کھسوٹ اور جبر و احتیال عام تھا۔ محل کنڈر رہو رہے تھے۔ چروا کو دغا دینے
پھر رہے تھے مگر سب کو اس بات پر اطمینان تھا کہ اب عربی سیاسی تبدیلی نہیں آئے گی۔ غائب کی زندگی میں بھی
اس دور کی تمام خصوصیت موجود تھیں۔ اس دور میں لکھے ہوئے "عصر آشوب" بھی اس صورت حال کو بیان
کرتے ہیں۔

غائب جس دور میں زندہ تھے وہ عبوری دور تھا۔ وہ ان نئے چنے لوگوں میں سے تھے جن کے
خاندان کا تعلق "قدرد" سے بہت پہلے انگریزوں سے قائم ہو چکا تھا۔ غائب نے اس تبدیلی کو اپنے ہاتھوں میں
محسوس کیا۔ کلکتہ میں بھی نئی اقداد کو انھوں نے وہاں کے معاشرے میں اپنی آنکھ سے دیکھا تھا۔ قدرد، جسے
غائب نے "زمستان" کہا ہے، ایک تیز آمدگی کی طرح اٹھا اور ہر چیز کو مٹاتا ہوا غبار کی طرح چلے گیا۔
غائب اس انقلاب میں ایک بھری حیثیت سے شریک نظر آتے ہیں۔ جس محلے میں وہ رہتے تھے اس کی
حفاظت، انگریز کی اجازت سے، وہاں کے سپاہی کر رہے تھے۔ اسی لیے وہ پچاس سالہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے
بعد غائب نے دیکھا اور محسوس کیا کہ اب ہر چیز تیزی سے بدل رہی ہے۔ ایک نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے
رہا ہے۔ اس بات کو وہ اپنے خطوط کے ذریعے دوستوں تک پہنچاتے رہے۔ انھوں نے دہلی کی چاہی کے نقشے
اپنے خطوط میں کیے ہیں۔ جامع مسجد دہلی اور لال قلعہ کے درمیان ایک لچر و دق میدان کے وجود میں آنے
پر اظہار محسوس کیا ہے۔ انگریزوں کے ہاتھوں پہ قصور لوگوں کو پھانسی پر چڑھانے کو بیان کیا ہے۔ اس زمانے
میں وہ ایک خوف میں مبتلا رہے۔ کسی نے بہادر شاہ ظفر کے اعلان بادشاہت پر سکہ کیے کا الزام غائب پر لگا کر
شکایت انگریز حکام تک پہنچا دی تھی۔ اپنے خطوط میں مختلف لوگوں کو اور اس زمانے کے اخبارات کے لیے
غائب نے لکھا کہ وہ یہ ثابت کر سکیں کہ یہ سکہ انھوں نے نہیں استواؤ دق نے کیا تھا۔ ایک خط میں لکھا: "خدا
حکام ہیں جن کو میں جانتا تھا۔ خداوند ہے جس سے میری ملاقات تھی۔ خداوند عدالت کے قواعد ہیں جن کو پچاس
برس میں نے دیکھا ہے۔ ایک کو نے میں پہنچا ہوا تیرنگہ روزگار کا کتا شاہ کچھ رہا ہوں۔ یا حافظ یا حفیظ اور زبان

ہے (۳۱)۔

غائب ان مسئلوں میں شار کیے جاسکتے ہیں جو زمانے کو اپنے اعتدال نظر، اپنی جدت طبع اور نئے رجحانات سے متاثر کرتے ہیں اور اس طرح خود امر ہو جاتے ہیں۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اگر غائب مغلیہ تہذیب کے دور و مروج میں ہوتے تو وہ مثلاً ٹیپو کی طرح ہریلو کے کمال پر نظر آتے۔ وہ بد قسمتی سے ایسے دور میں پیدا ہوئے جب مغلیہ تہذیب مرنے سے پہلے سنبھالا لے رہی تھی۔ اس سنبھالے کی سب سے اہم مثال خود غائب ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے غم اور اس کی پہچانی کے ساتھ امید کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ ان کے زمانے والے ان کو دیکھنے سے قاصر ہیں لیکن آنے والا زمانہ انھیں ہاتھ لیتا ہے۔ علامہ اقبال انھیں استاد دانتے ہیں اور گوگے سے ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ غائب ایک طرف آنے والے دور کی مچ و کچھد ہے ہیں اور ساتھ ہی ماضی کے اس کمال سے بھی ہم آہنگ ہیں جو ہر ترقی کرنے والے دور کی اہم خصوصیت ہوتا ہے۔ جب ہم غائب کے خیالات کی دنیا میں جاتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ایک کشش جادوی ہے جو کبھی انھیں پسپائیت کی طرف لے جاتی ہے اور وہ میر سے زیادہ غم زدہ نظر آتے ہیں اور کبھی انھیں اتحاد بلکہ پرواز کر دیتی ہے کہ وہ نہایت قوی خیالات اور غرائز کے دعوے دار ہو جاتے ہیں۔ ان کی تخلیقی و فکری قوت انھیں ادب پر کھینچتی ہے مگر ساتھ ہی زمانہ انھیں نیچے لے آتا ہے: جہاں مارا زمانے نے اسد اللہ خاں غائب قصص۔ ان دو حالات کے درمیان وہ کبھی شکوہ شکایت کرتے نظر آتے ہیں اور کبھی فراری راہیں اُصولات ہیں مگر ان کی ذاتی قسمتی زمانے سے لڑتی اور مقابلہ کرتے ہے: ۔ مگر نہیں وصل تو مسرت ہی سی، غائب دلی کی آٹری بہار کا گل سرسبد ہیں۔ دلی کی اس آٹری بہار میں، اجڑی و بربادی کے باوجود، ایک عظمت ہے۔ زوال پذیر زمانے کا اتحاد غائب کے اندر بھی موجود ہے۔ ایک طرف بدلتی ہوئی دنیا کے تقاضے ہیں اور دوسری طرف عظیم ماضی کی بے شکوہ یادیں ہیں۔ اکبر اعظم کا قائم کیا ہوا جاگیردارانہ نظام اب بھی شکست و کمزور حالت میں قائم ہے اور اس کے پروردہ لوگ ماضی کی عظمت کو دیکھ رہے ہیں۔ مگر یہی حکومت اور سرمایہ داری کا عمل و عمل ابھی بچا لے گا۔ ابھی تک ہی بچا ہوا ہے اور دلی ابھی دور ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے غائب کے سڑک کھٹ کو بڑی اہمیت دی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پرانی فکر پر چلنے والے غائب، نئے زمانے کا کس قدر اثر قبول کر سکتے تھے۔ شکست میں صمد و دارانہ نظام سے ان کی منڈ بجھ کر ہوئی۔ اس نظام نے انھیں قبول نہیں کیا اور وہ کام و ادب آئے لیکن ساتھ ہی سرمایہ دارانہ نظام کی شان و شوکت اور اس سے وابستہ رنگ و رلیاں ایک نئے قہر و نور و دلچسپ تجربے کی طرح آئیں اور مگر اثر چھوڑ گئیں۔ وہ پرانے نظام کے آدمی تھے مگر انھوں نے آفاقی انسان اور سچے شاعری حیثیت سے یہ ضرور دیکھا کہ وہاں ایک نئی زندگی ابھر رہی ہے۔ مگر یہی نظام کی جارحیت اور جبر و استحصال جس سے بعد میں خد کے زمانے سے واسطہ پڑا تھا، یہاں ان کے سامنے نہ آسکیں لیکن ان کا ضرور ہوا کہ جب دونوں نظاموں کا مقابلہ کیا تو اس نئے نظام کو پہلے نظام سے بہتر جانا اور ان کے کھلے دل و دماغ نے اسے قبول بھی کر لیا۔ انھوں نے

انگریزوں کی مدح میں جو قصیدے لکھے وہ محض مدح نہیں ہیں بلکہ نئی دنیا کی خوبیوں کا اعتراف ہیں۔ سر سید نے "آئین اکبری" جدید انداز کے مطابق مرتب کی اور جب مرزا غالب سے تفریح کی فرمائش کی تو انھوں نے ایک مثنوی بزدبان فارسی لکھ کر بھیج دی۔ اس مثنوی میں قدیم اور جدید آئین کا مقابلہ کر کے انگریز کے آئین پر جدید اور سائنسی ایجادات کو سراہا کیا تھا۔ یہ آواز اس دور میں سب سے الگ آواز تھی:

گرز آئین میر و دہا وطن	چشم بکشا و اندر میں دیر کہن
صاحبان انگلستان راگر	شیوہ و انداز اپناں راگر
تاچ آئینہا پر آورده اند	آنچه ہرگز کس ندیدہ آورده اند
حق ای قوم است آئین دشمن	کس نے نیا در ملک ہند میں در دشمن
در دولتش را بیم بچست اند	بندرا صد گونہ آئین ہست اند
آئینے گز سنگ جہوں آورده	اسی ہر منداں دش چوں آورده
تاچ انہوں خواندہ اند اپناں بر آب	ذو کشتی را بھی دانہ دور آب
کہ ذخاں کشتی پہ چٹوں کی برد	کہ ذخاں گردوں پہ پا سوں کی برد
نظر ہا بے نظر از ساز آورده	حرف چوں کاثر پہ پرواز آورده
ہیں نیا نئی کہ ایں دانہ کردہ	درد و دم آورده حرف از صد کردہ
زوپاندوں کا ندیاں دشتہ داغ	شہر روشن گشتہ در شب بے چراغ
کار ہمار مردم ہشیار ہیں	در ہر آئین صد فو آئین کار ہیں
چٹیں ایں آئین کہ دادر روزگار	گشتہ آئینہ در تقویم پار

اور کہا:

مردہ پرور دن مہارک کار نیست خود بگو کاں نیز بگو گفتار نیست
 کلکتہ کی نئی زندگی نے غالب کو بہت متاثر کیا تھا۔ انگلستان میں ریل گاڑی کے چلنے پر انگریزی زبان کے مشہور شاعر ولیم ورڈز ور تھ (۱۷۹۷ء-۱۸۵۰ء) کو تو یہ فکر دامن گیر ہوئی تھی کہ ریل کی سینی کی آواز سے پہاڑوں، وادیوں کے جانوروں اور پتھروں پر کیا گزرے گی لیکن غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کو اس کے وجود سے ایک نئی دنیا آباد ہوئی دکھائی دے رہی تھی۔ وہ اب نئے دور کی آمد پر مست ہو کر غزل خوانی کر رہے تھے۔ غالب کی وہ غزل دیکھئے جو ۲۹ ستمبر ۱۸۳۷ء۔ جنوری ۱۸۳۸ء کے درمیان لکھی گئی تھی [۳] اور جس کے حراج میں نئے دور کی صبح کی آمد کی لے شامل ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

مژدہ صبح دریں تیرہ شاخہم دانہ صبح گمشدہ از خورشید شام دانہ

نئی روشنی کی طرف غالب کا یہ میلان دیکھ کر اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس وقت برصغیر میں جو ڈراما ہورہا تھا مستقبل میں اس کے اثرات انھیں صاف دکھائی دے رہے تھے۔ غالب نے جیسا کہ ہم کہہ آئے

ہیں۔ غور کو ”رستاخیز“ ہے یا ””کھا ہے۔“ ”دستیو“ میں بھی ان کا اندازِ نظر رجعت پسندانہ نہیں ہے۔ اپنے خطوط میں جو دو دوستوں کے چھڑنے، مسلمانوں پر ظلم اور بے وجہ پھانسی پر چڑھانے اور دلی کی بربادی کا ذکر ہے اور ہندی کے ساتھ کرتے ہیں تو یہ سب معاملات ذاتی نوعیت اور انسانی سطح کے ہیں۔ انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ انگریز کی حکومت اب قائم ہو گئی ہے۔ ان آئینہ زمانے کے تقاضوں کے مطابق ہے اور یہی مستقبل کا آئینہ ہے۔ بہادر شاہ ظفر نام کے بادشاہ ہیں اور انگریز کے دستِ مگر ہیں۔ انھیں پرانے نظام کے کھوٹے پن کا بھی احساس تھا۔ انھیں اس کا بھی اندازہ ہو گیا تھا کہ جو نظر آ رہا ہے وہ نہیں ہے اور جو نظر نہیں آ رہا ہے وہ اصل میں ہے۔ وہ نئے نظام، نئی زندگی اور نئی سائنسی ایجادات سے متاثر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے خطوط کے ساتھ اپنے دور کے پتے پتے ہوئی قدروں کا ساتھ دیا اور یہی بات انھیں اپنے دوسرے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے۔ آج ادبی دعووں کے برخلاف وہی پورے طور پر اپنے اور آنے والے دور کے فائدہ مند ہیں۔ ان کا دور صحیح کا وہ ہے جسے لوگ رات کہہ رہے ہیں لیکن غالب اسے رات کہتے ہوئے بھی نیا صداقی کی نمود کچھ رہے ہیں اور اسی لیے ان کے خیالات ایک وقت ایک طرف اپنے ماضی سے اور دوسری طرف مستقبل سے جوئے ہوئے ہیں۔ شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ عرضی اور علم بیان کی طرف نہیں جاتے، جو دوسرے شعرا کے لیے کمال فن کا درجہ رکھتا ہے، بلکہ وہ ”ورائے شاعری چیز سے دگر کے قائل ہیں“ (۱۵)۔ یہی ورائے شاعری ان کے کلام میں موجود ہے۔ غزل ان کے دور کی مقبول ترین صنف تھی لیکن یہاں بھی وہ یہ کہہ رہے ہیں:

بہر شوق نہیں ظرف بختائے غزل

یکہ اور چاہئے وسعت مرے یہاں کے لیے

اس شعر سے بھی ان کے ہاں میں اس نئے دلی اس انقلابی کش مکش کا اندازہ ہوتا ہے جس سے غالب دو چار تھے۔ وہ اس دامن سے، جو انگریزوں کی سیاسی، معاشی اور سائنسی ایجادات کا ہائی ہے، واقف نہیں تھے۔ ان کے ذہن پر تو تصوف، روایتی مذہبی مباحث، جو ان کے خطوط اور ”مشکوٰۃ“ اور ”مگر باز“ میں نظر آتے ہیں، حاوی تھے مگر اس کے باوجود انھیں وہ بھی نظر آ رہا تھا جس کے بیان کے لیے ”یکہ اور وسعت“ کی ضرورت انھیں محسوس ہوتی ہے۔ جب ہم غالب کی تحریروں سے ان کے تنقیدی خیالات کو جمع کر کے ایک نظریہ وضع کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ وہ اسی روایت کے حامل و عامل ہیں جس پر میر و سودا اور اس روایت کے دوسرے شاعر چل رہے تھے۔ اس روایت میں سادہ اور الفاظِ متراکیب اور وزن کی صحت پر دیا جاتا تھا۔ غالب بھی اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح دیتے ہوئے جن غلطیوں کی نشان دہی کرتے ہیں وہ زبان و بیان ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے پیشرو شاعر ہیں اور اپنے چٹپٹے کی پرانی روایت و رسوم کو سختی سے قائم رکھتے ہیں۔ وہ عربی، طالب، حافظ، سعدی، صائب، بیدل، بھوپری و غیرہ کے پیرو ہیں اور کلام کی سند شعرائے قدیم ہی کے پاس تلاش کرتے ہیں اور وہ بات جو کسی پرانے شاعر نے نہ کہی ہو اسے مستحق نہیں مانتے اور کہتے ہیں:

ذوقِ فکر غالب را خود ز انجمنِ حردوں
 باغِ بھری و صاب کو ہم دہانیا ست
 ہر تادہ کشید غالب روئی نظیری از تو
 سزد اس چشمِ غزل دہ سینہ باز کردن
 چند رنگیں کھنڈ و کٹش، خلف بر طرف
 دہ ام دیوان غالب اٹکا ہے پیشِ نیست

”برہان قاطع“ کی بحث بھی انھوں نے اور قدیم شعرا سے اسناد کے اور گردی گھومتی ہے۔ غالب اس نظریے شعر سے واقف ہیں جو مستقل ترقی میں انگریزی تعلیم کے زیر اثر اہم ہونے والا تھا۔ شاعری میں وہ پرانے طرز شعر چلتے ہیں اور کہتے ہیں:

ہر چند ہو مشاہد حق کی کھنڈو بقی نہیں ہے باد و ساغر کے بغیر

علم بیان اور علمِ دینی و معانی کی تمام خوبیاں اور غراہیاں ان کے پاس موجود ہیں لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی محسوس کرتے اور کرا دیتے ہیں کہ ان کے لیے ”مشاہد حق“ یعنی شاعرانہ تجربہ اہم ہے اور یہ ایک الہامی چیز ہے۔ وہ انگریزی شاعروں کے تصور الہام سے تو واقف ہیں لیکن جس چیز کی لفظ الہام (INSPIRATION) ترجمانی کرتا ہے وہ انھیں اپنی شاعری میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے:

آتے ہیں طیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صبرِ خامہ نوائے سروش ہے

شعر غالب بادِ وحی و گویم ولے

تو دینِ دہاں خواں گفت کہ الہام سے ہست

غالب اپنے فن اور اپنے زمانے کو اپنی الہامی قوت کے لیے ناکافی سمجھتے تھے اور ایک آنے والے بارگ کا تصور کرتے تھے۔

ہوں مری منتظرِ قصور سے نورِ پنج میں صلیبِ کشن تا آخرِ ہوں

وہ شعری تجربے سے بخوبی واقف ہیں اور الہام کے ساتھ ساتھ شعور سے بھی کام لیتے ہیں:

ترک صحبت کردم و در بیدارِ بختِ خودم

نفرام جاں گشت، خواہم در جن سازِ اُکرم

یہ محض لٹریچر کی ہی نہیں ہے بلکہ ایک جمالیاتی مقصد بھی (جو اصلاح کا ذریعہ ہو سکتا ہے) ان کی شاعری میں موجود ہے:

گھوڑم آجکھ و در ساغرِ اُکرم

تا بادِ تلخ تر شود و سیدِ ریش تر

وہ غم کی ترجمانی کے ذریعے اثر سے بھی واقف ہیں:

فہم لہتے ست خاص کہ غالب یہ ادنیٰ تاس

پنہاں نکلا دزد و پیدا شود ہلاک

یہ وہ ہے جس کے گفتگوئی رویے سے مختلف بلکہ بالکل مختلف ہے:

نامرادی کی دم تیر سے ہے طور یہ اس جہان سے نکلا

شعر کے اس جہان بانی و تہذیبیاتی اثر سے آگے بڑھ کر سماجی و نفسیاتی متعدد بھی ان کے پیش نظر ہے:

خاربا از گری رفتار دم سوخت مٹنے پر قدم راد رواست مرا

شعر میں ان تمام نئے عناصر کی آمیزش کے باعث وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ ان کی شاعری کے ان پہلوؤں کو ان کا زمانہ نہیں سمجھ سکتا۔ گلشنِ آفریدہ کا وہ دور دورہ جس کے وہ غنڈ لیب ہیں ان کے بعد آنے کا دور پھر دینا زمانے میں ان کے شعری شہرت ہوگی:

گو کم راد و عدم لوح تو لے بودہ است شہرت شعر مکتبی بعد من غراہ شعور

اور آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب ہی اپنے دور کے حاصل ہیں جب کہ دوسرے معاصر شعرا اس لیے فرسودہ ہو گئے کہ وہ اپنی روایت سے بلا پراختہ کر آنے والے زمانے کا احساس نہ کر سکے اور صرف اسی روایت کی تکرار کرتے رہے۔

آج غالب اسی لیے آفاقی شاعر ہیں اور مشرق و مغرب کے تمام آفاقی شاعروں کے اصول ان کے ہاں نظر آتے ہیں۔ ارسطو سے لے کر غالب کے ہم عصر جمیع آرسطو (۱۸۲۳ء-۱۸۸۸ء) تک جتنے بھی تنقیدی اصول قائم ہوئے ان سب پر ان کی شاعری پوری آترتی ہے۔ غالب کا ہندوستان اس وقت حلقہ و کنوڑیہ (۱۸۱۹ء-۱۹۰۱ء) کے زیر نگین تھا جس کی تخت نشینی ۱۸۳۷ء میں ہوئی تھی، اور یہاں بھی جدید تعلیم کے ساتھ و کنوڑیہ عہد کے رجحانات ملی نسل میں مقبول ہو رہے تھے۔ غالب نے حلقہ و کنوڑیہ کی شان میں فارسی زبان میں نئی تنقید سے لکھے جو حلقہ تک بھی پہنچے۔ غالب انگریزی ادب و شعر سے تو بالکل واقف نہیں تھے لیکن جیسا کہ بڑے طورِ عظیم شاعر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دور کی روح کو نامعلوم الہامی طریقے سے پہچان لیتا ہے۔ غالب نے بھی اپنے دور آنے والے دور کی روح کو پہچان کر اپنی اس دورہ فارسی شاعری و نثر میں اس طرح بیان کر دیا ہے کہ جب یہ دور یہاں کے معاشرے پر غالب آکر نکلا تو ان کی نظم و نثر کی نسل سے نکال کر نہ لگی اور آج تک پوری طرح ہم کام ہے۔ غالب نے ماضی کی روایت کو آنے والے دور سے مل کر ایک ایسا عظیم الشان کارنامہ انجام دیا جو تاریخی و دنیا تک قائم و دائم رہے گا۔ غالب کے بعد آنے والی نسل کے ممتاز ترین شاعروں منظرِ صحنہ اقبال بھی گلشنِ دبیر میں خوابیدہ گوئے کو جناب غالب کا ہم نوا بنا کر یہی کہتے ہیں۔

قبر انسان پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا

ہے یہ مریخِ تحفیل کی دہائی تا کما

خود غالب کو یہ احساس تھا جس کا اعتبار انھوں نے طوائف کے نام اپنے ایک خط میں کیا ہے کہ ”مجھے اپنے ایمان

کی قسم میں نے اپنی نظم و سحر کی دوا چاندیہ پالیست پائی نہیں۔ آپ ہی کیا آپ ہی سمجھا۔ تھوڑی دوا تو ہو گی، دایاں و کرم کے دوائی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے۔“ [۶]۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں یقین تھا، جس کا ذکر عبدالرزاق شاکر کے نام اپنے ایک خط میں کیا ہے کہ:

”نظم و سحر کے فکر کا انتظام ایسا دوا دوات کی معایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام دکن میں باقی و قائم رہے گا۔“ [۷]

یہی مرزا غالب آج ہماری تہذیب کے ممتاز ترین قہائدے ہیں جن کے حالات، شخصیت و تخلیقات کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے لیکن پہلے اس دور میں دوسرے بڑے شعرا مثلاً شاہ نصیر، ذوق، ہوسن وغیرہ کے اثرات کو بھی دیکھتے چلیں۔

[۳]

غالب اور ان کے دور کی تو یہ صورت تھی لیکن اس دور پر شاہ نصیر کا اثر بھی نمایاں اور واضح ہے۔ خصوصاً خارجی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ مثلاً شاہ نصیر کے زیر اثر۔ غزل۔ چار غزل۔ پنج غزل وغیرہ مقبول ہوئے۔ اس طرح طرزی غزلوں میں شکارخ زمینوں کا رواج عام ہو گیا۔ قصیدہ و غزلوں میں اُحتیادان کمال کا اظہار بھی گئیں۔ مہالے میں لیر فطری ظہور آیا۔ منائے بدائع اور خصوصاً راجپوت لفظی کا استعمال حسن غزل بن گیا۔ ہندو احساس شاعری سے غالب ہو گئے۔ عشق روح شاعری نہیں رہا اور اس کی جگہ حسن کی پرستش نے لے لی اور یہ بھی حسی محبوب کے ظاہر اور آرائش جمال تک محدود تھی۔ یہی طرز فکر تاریخ کا تھا:

دیوان کیوں بھروں نہ حسینیوں کے ذکر سے

قرآن میں بھی ذکر ہے ظلم و جور کا

(تاریخ دیوانِ روم)

شاہ نصیر کے زیر اثر معنی آخری و مضمون بندی ہال کی کمال لگانے کا بھری گئی۔ یہی وہ معنی آخری ہے جسے مصطفیٰ نے ”معنی بیگانہ“ کہا تھا [۸] اور جو تاریخ کے ہاں ایک تحریک بن کر ابھری تھی۔ معنی کی صورت یہ ہے کہ بظاہر گہرے معنی کا احساس ہوتا ہے لیکن خود کرنے پر کوہ سے کاہ برآمد ہوتا ہے۔ تہذیبی کمزوریاں دہلی اور کھنڈوں جگہ پر موجود تھیں اور دونوں جگہ کے شعرا ذوال تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ یاد رہے کہ کھنڈوں اور دہلی میں تہذیبی سطح پر کوئی خاص فرق نہیں تھا اور اس طرح زبان میں بھی صرف چند الفاظ اور تہذیب و تائید کے علاوہ کوئی خاص فرق نہیں تھا۔ البتہ ایک فرق یہ ضرور تھا کہ دہلی والے بول چال کی زبان دھماکہ کو پسند کرتے تھے اور کھنڈوں میں یہ استعمال کم تھا۔ جب تاریخ کی شاعری کا نقطہ بلند ہوا تو دہلی والوں نے ”خیال بندی“ کو تو پسند کیا لیکن زبان و بیان میں دہلی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے بول چال کی زبان دھماکہ کو اہمیت دی۔ بعد میں دہلی کا یہ تک چان تاریخ کے شاعر دوں مثلاً علی اوسطہ رابطہ، ملک حسین، نادر، اختر، جتوہ اور

حاکم علی سرور وغیرہ کے ہاں ایک رجحان بن کر نمودار ہوا۔ شاعرانہ آفتاب نے بھی زبان کی شاعری کو اہمیت دی جس میں دند، صبا، شرف، نسیم، گلشنوی اور مرزا شوق وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ شاہ نصیر اسی زبان و محاورہ کے وہ شاعر تھے جن کا اثر نہ صرف معاصر شعرا نے قبول کیا بلکہ ذوقی سے ہوتا ہوا یہ اثر داغ و بلی کی شاعری تک پکھلا۔ اردو زبان کے ارتقا اور تاریخی عمل کے اعتبار سے شاہ نصیر نے جو فائدہ اردو زبان کو پہنچایا وہ اس دور میں بہ مثال ہے۔

اس دور میں نئی نئی زمینوں کو حراہیت حاصل ہوئی اس کا منبع و مخرج شاہ نصیری تھے۔ انھوں نے بے شمار نئی زمینیں وضع و تخلیق کیں۔ شاہ نصیر کی یہ زمینیں اس دور میں سارے ہندوستان میں گردش کرتی تھیں جن پر بے شمار شاعروں نے شیع آزمائی کی۔ غالب کے ہاں بھی شاہ نصیر کی زمینوں میں کی غزلیں ملتی ہیں۔

انگریزی اثر اور تعلق اور انگریزی زبان کے رواج کی وجہ سے بہت سے انگریزی الفاظ ضرورتاً لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے اور شعرا نے اپنی زبان میں بھی انھیں استعمال کیا۔ شاہ نصیر کے کام میں پرست، ڈاکٹر، وکیل، پلٹن کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ خود غالب کے ہاں گلاس، لمبردار، لائٹ (کارڈ) وغیرہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ سب الفاظ اردو زبان کے حواجز اور اس کی صورتات میں داخل کرنا مشکل تھا۔ آئے ہیں۔

اس دور میں ہر قسم کے مضامین غزل میں باندھے جانے لگے اور اس کے ساتھ غزل کا ذخیرہ الفاظ بھی وسیع تر ہو گیا۔ اس دور میں تصوف کی روایت بھی مقبول و برقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں "تصوف" میں بھی غارہیت حاوی ہے۔ مختلف الطرز، دور از قیاس، تدار و پے چیدہ مضامین کے باندھنے سے طرز اور اسلوب بیان میں وہ تنوع پیدا ہوا جو اس دور کی دین ہے۔ شاہ نصیر کا معیار شاعری یہ تھا:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں

معنی و مضمون کے کل داغ سخن میں آئینہ

اس دور میں سید احمد شہید کی تحریک کا اثر علماء و مشائخ کے ساتھ اس دور کے ممتاز شعرا و خطیبوں اور دانشوروں کے فکر و عمل میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ یہ اثر غالب و شبلیہ، ذوق و مومن کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ دوسری صف کے شعرا میں بھی یہ اثرات ملتے ہیں۔ آج غزل کے کنایات و درحالات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کے لیے مومن، ذوقی اور دوسرے شعرا کے اشعار براہ راست ذہن کو اس "تحریک" کی طرف مبذول کرتے تھے۔ سید احمد شہید نے امیر خاں کی فوج کی بڑی محنت سے تربیت کر کے آئے ہند پہ جہاد سے سرشار کیا تھا۔ جہاد اور فوج کے بعد سید صاحب امیر خاں کو ہادشاہ ہند بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن جب امیر خاں نے پست پستی سے انگریز جنرل ڈیوڈ اوکنز کو بیٹھنے سے معاہدہ کر کے چڑھاروں کے اس لشکر عقیم کو سید صاحب کی مرضی کے خلاف، برخاست کر کے بے یار و نگار چھوڑ دیا تو اس تحریک کا زور بھی فوت گیا۔ چٹاری (مجاہد) ڈاکو شیرے کہلائے اور ان کو ختم کرنے کے لیے انگریزوں نے ہر ممکن حربہ استعمال کیا۔ اس پر

ہم مطالعہ ادبی میں آنکھ و سلمات میں بحث کریں گے۔ یہاں سوتن کے چند شعر دیکھیے جو اس تحریک کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ سوتن کو اس بات کا قلق ہے کہ ملک گیری کا جو منصوبہ، سید صاحب امیر خاں کی وساطت سے چار کرنا چاہتے تھے، وہ پانچ پچھیل کو نہ پہنچ سکے گا۔ سوتن کے ذیل کے شعر میں ”گریہ“ (۹) امیر خاں کا صحت بار کے سرگلوں کو جاننے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ورنہ نالہ ایسا کھینچا تھا کہ ہر جگہ آگ لگ جاتی:

جو گر بہ تر نہ کر دیتا تو مجھے نالہ کھینچا تھا
 بہن میں، کوہ میں، صحرا میں آتش جاہ جاگتی
 کیا ظہرے فوج ظم کے مقابل فغان و آہ
 جتے نہیں ہیں نظیر برباد کے قدم
 دھڑا ہے عہد بلند ظہر اپنا حال دیکھ
 آپ حیا نے خط جنمیں کیا مٹا دیا

(سوتن)

ابراہیم ذوق بھی اس دور پر اپنا نقش چھوڑتے ہیں۔ وہ چہری طرح اس تصور حقیقت سے وابستہ تھے جس کی آنکھ سے وہ تہذیب پیدا ہوئی تھی جو زندہ صورت میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور اب بدلتے ہوئے سیاسی منظر میں تیزی سے اپنی حیثیت گنوار رہی تھی۔ قلمذ مصلیٰ اسی تہذیب اور اس کے دکھ دکھاؤ کا مصدق مقام تھا اور ذوق اسی تہذیب کے بادشاہ کے نعتیہ اور ملک الشعراء تھے۔ اپنے دور میں ذوق کی عام مقبولیت کا راز یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری سے اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔

حقیقی سطح پر ذوق نے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ اس زوال پذیر تہذیب کو، جو ان کے چاروں طرف ابھی زندہ تھی، اپنی زبان میں سمو کر اور اظہار بیان کو مانجھ کر ایک خوب صورت و توانا روپ دے دیا اور اپنی شاعری میں اس تہذیب کو جذبہ کر کے اس کی ایسی تصویر بنادی کہ سارے معاشرے کی نظر اس پر جم گئی۔ ذوق کی شاعری اس تہذیب کے کپڑے کو ”روایت“ کی تاپ کے مطابق کاٹ کر اور سی کر تیار کرتی ہے۔ یہی ذوق کی المذہبیت اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا راز تھا۔ ذوق کی شاعری سے ہم اس روایت کا سراغ لگا سکتے ہیں جو انگریزی نظام میں جذبہ ہو کر آج اس صورت میں باقی نہیں رہی جس صورت میں وہ ذوق کے زمانے میں زندہ و صحو تھی۔ غالب کا دور ان سب اثرات کا دلچسپ مجموعہ ہے جہاں ایک طرف روایت بھی باقی رہی ہے اور دوسری طرف مستقبل کے رجحانات بھی نمایاں ہو کر اردو شاعری کو تازہ دم کر کے، جدید دور میں لاکھڑا کرتے ہیں اس دور میں مذہبیت کے اعتبار سے ذوق کا نام سب سے پہلے آتا تھا اور غالب کا نام سوتن کے بعد یعنی ذوق، سوتن، غالب لیکن جلد ہی مذہبیت کے اعتبار سے یہ ترتیب بدل کر غالب، سوتن اور ذوق ہو گئی اور یہی ترتیب آج تک باقی و برقرار ہے اور آئندہ بھی یہی رہے گی۔ اسی ترتیب کے پیش نظر ہم غالب کا مطالعہ پہلے کریں گے اور اس کے بعد پھر دوسرے شعرا کا مطالعہ ذاتی ترتیب سے کریں گے۔

حواشی:

- [۱] تذکرہ خوجہ ملحوظ کا سید فرحت علی شاہ قندور، جس ۸۳-۸۴ء کا شرائط والے کی قوی روکان لاہور تالیف ۱۸۸۴ء
- [۲] خطوط غالب، جلد اول، حریت نظام رسول ص ۱۰۸-۱۰۹ء، پنجاب بچہ نور علی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۳] خطوط غالب، جلد دوم، حریت نظام رسول میر تقی میر کا شفق، جس ۸۱ء، سورہ ۱۳۱ ص ۶۳ء، پنجاب بچہ نور علی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۴] غزلیات نازی (غالب)، حریت وزیر اکس، عابدی، جس ۱۶-۱۶۸ء، پنجاب بچہ نور علی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۵] خطوط غالب، حریت نظام رسول میر شاہ نظام چوہدری میر منظور خاں سرور، جس ۳۷۵ء، پنجاب بچہ نور علی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۶] خطوط غالب، جلد اول، حریت نظام رسول ص ۳۰۳ء، پنجاب بچہ نور علی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۷] خطوط غالب، جلد دوم، حریت نظام رسول ص ۱۵۷ء، پنجاب بچہ نور علی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۸] ریاض القضاۃ، مسیحی، جس ۷۵ء، انجمن ترقی اردو لاہور، نک آ، ۱۹۳۳ء
- [۹] سوانح عظمیٰ، میر منظور حسین، جس ۲۶ء، جس ۲۶ء، پبش کتب لاہور، لاہور، اسلام آباد، ۱۹۷۷ء

سوانح، خاندانی پس منظر، ولادت، حالات، پٹنشن کا قضیہ، کلکتہ کا معرکہ،
برہان قاطع کا معرکہ، قید کا واقعہ، مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی،

وفات

خاک توراں کا ایک ٹوک غمراہ ایک سردار اپنے باپ سے ڈانڈ کرہ سرقد سے ترک وطن کر کے
مرز میں ہند میں داخل ہوا۔ لاہور پہنچا تو وہاں صہبن الملک میر منو حاکم وقت تھے۔ اس سپاہی پیش ایک سردار
نے وہیں صہبن الملک کی ملازمت اختیار کر لی۔ نومبر ۵۳ء میں جب صہبن الملک وفات پا گئے تو بگڑتے
حالات کو دیکھ کر یہ سردار لاہور سے دہلی آ گیا۔ یہاں اس وقت شاہ عالم چالیسواں وقت تھے اور مظاہر سلطنت
اختیار کے بوجھ سے نئی طرح مذحال تھی۔ دہلی آئے تو وہاں نواب ذوالفقار اللہ ولد میرزا نجف خاں میر بخشی
کے عہد سے پہنچا کرتے۔ یہ ایک سردار اُن سے وابستہ ہو گیا اور جب نجف خاں نے حالات کو ذرا سامان کیا تو
اُس نے اس ترک سردار میرزا قاقان بیگ خاں کو پیاسو کا پرگنہ ذات اور رسالے کی نگرانی کے لیے مقرر کر دیا اور
بہنیں دہلی میں اس سردار نے سکونت اختیار کر لی۔ یہی ترک سردار میرزا قاقان بیگ خاں، میرزا احمد اللہ بیگ
خاں غالب کے دادا تھے۔ بہنیں دہلی میں مرزا غالب کے والد میرزا عبداللہ بیگ خاں پیدا ہوئے۔ یہ سب
حالات و واقعات میرزا غالب نے اپنے غامبی و اردو خطوط میں بھی بیان کیے ہیں [۱]۔ غالب نے اپنے
حالات، جو تذکرہ مظہر المہتاب کے لیے لکھے تھے، بتایا ہے کہ

”اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ، غالب ٹھکس، قوم کا ترک، بلوچی، برکیارقی بلوچی کی
اولاد میں سے، اس کا دادا قاقان بیگ خاں، شاہ عالم کے عہد میں سرقد سے دہلی میں
آئے۔ پیاس گھوڑے اور نگارہ نشان سے باو شاہ کا نوکر ہوا۔ پیاسو کا پرگنہ، جو اب نہرو
کی بیگم کو سرکار سے ملا تھا، وہ اس کی جائیداد میں مقرر تھا۔ باپ اسد اللہ خاں مذکور کا
عبداللہ بیگ خاں دہلی کی ریاست چھوڑ کر آئبرہ پاد میں جا رہا“ [۲]۔

مرزا قاقان بیگ کی اولاد میں چار لڑکے اور تین لڑکیاں تھیں، جس کی تفصیل اس خط سے ہوتی ہے جو غالب
نے اپنی آخری زندہ چھوٹی کے انتقال پر غشی بنی بخش حقیر کو لکھا تھا کہ ”مستقل کے دن، ۱۸ مارچ ۱۸۵۷ء
(۱۲۷۰ھ) کو شام کے وقت وہ چھوٹی کے میں نے بچپن سے آج تک اس کو اس سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بچا سمجھتی
تھی، مرنے لگی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا نوآوی مرے۔ تین بچھیاں اور تین بچے اور ایک باپ اور

ایک دہائی اور ایک دو دہائی اس مرحلہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نوآبادی زندہ ہیں اور اس کے مرنے سے میں نے جانتا کہ یہ نوآبادی آج ایک بار مر گئے۔" [۳]

یہ گری صدیوں سے اس خاندان کا پیش تھا۔ ان کے والد عبداللہ بیگ خاں اور بچا نصر اللہ بیگ خاں بھی دولت خاندان کے مطابق اسی پٹے سے وابستہ اور معزز تھے۔ "غالب کے والد عبداللہ بیگ خاں پہلے کنڈھ میں آصف الدولہ کے ہاں نوکر رہے۔ وہاں سے حیدرآباد (دکن) چلے گئے اور نوآباد نظام علی خاں کے پاس تین سو سواروں کی جمیعت کے ساتھ ملازم رہے۔ یہ ملازمت کئی برس جاری رہی کہ ایک خانہ جنگی کے سبب ختم ہو گئی۔ وہاں سے وہ آگرہ چلے آئے اور یہاں ان کی شادی خواجہ میرزا غلام حسین خاں کنبدان کی صاحبزادی عزت النساء بیگم سے ہوئی۔" [۴] ان سب باتوں کا ذکر بھی غالب نے اپنے خطوط میں کیا ہے [۵] شادی کے بعد عبداللہ بیگ خاں سٹائش روزگار میں الود کے راجا بھنگیا رورنگھ کے پاس چلے گئے لیکن "راجا بھنگیا رورنگھ نے ابھی ان کو کوئی خاطر خواہ نوکری نہیں دی تھی کہ اتفاق سے انھیں لوں ایک گزشتہ زمیندار راج سے بھر گئے۔ جو فوج اس گزشتہ پر سرکونی کے لیے بھیجی گئی اس کے ساتھ میرزا عبداللہ بیگ خاں کو بھی بھیجا گیا۔" [۶] راج گڑھ کے مقام پر اس باغی زمیندار سے سامنا ہوا اور وہیں گولی لگنے سے ان کا انتقال ہو گیا۔ یہ ۱۸۰۴ء کا واقعہ ہے [۷] راجا الود نے دو گاؤں میر حاصل اور کئی قدر دروڑید عبداللہ بیگ خاں کے بچوں کی پرورش کے لیے مقرر کردہ راجا ایک مدت تک جاری رہا۔ [۸] میرزا غالب نے ۱۸۶۰ء میں جو قصیدہ راجا شیو پر شاد و صیباں سنگھ والی الود کی شان میں لکھا تھا اس میں بھی اپنے والد کے میدان جنگ میں مارے جانے کا ذکر کر کے اپنی قدیم نیا زمندی کی شہادت دی ہے:

کافی یور مشاہدہ، شاہد ضرور نیست در خاک راج گڑھ پدم در او حزار [۹]

وفات والد کے وقت غالب کی عمر کم و بیش پانچ سال اور چھوٹے بھائی یوسف بیگ خاں کی عمر تقریباً تین سال تھی۔ لیکن جو عرف عام میں چھوٹی خاتم کہلاتی تھیں، دونوں بھائیوں سے بڑی تھیں اور میرزا جیون بیگ بدشتی کے صاحبزادے اکبر بیگ سے بڑی تھیں [۱۰]۔ اسد اللہ بیگ خاں اسی ممتاز خوک خاندان کے خاتم و چراغ تھے۔

ولادت:

میرزا احمد اسد اللہ بیگ خاں والد میرزا اسد اللہ بیگ خاں عرف میرزا اولیاء کے ہاں ۸ دسمبر ۱۸۴۲ء مطابق ۲۷ دسمبر ۱۸۶۰ء کو بدھ کے دن دسویں لگنے سے چار گھنٹہ پہلے، خواجہ میرزا غلام حسین خاں کنبدان کی بیٹی عزت النساء بیگم کے وطن سے آگرہ میں پیدا ہوئے۔ آگے چل کر یہی میرزا غالب کے نام سے ایسا مشہور ہوا کہ دہلی و دنیا تک اس کا نام نہ خود پاتی رہے گا۔ غالب نے اپنی کئی طرز و آثار و خطوط میں اپنے سال ولادت کا ذکر کیا ہے۔ وہ ان فارسی کے خاتمے پر ایک رباعی میں بھی اپنی پیدائش کا مادہ تاریخ دیا ہے جس کے چرچے

مصر کے اعلیٰ "شویش شرقی" اور "غربی" سے الگ الگ ۲۱۲ گھوڑے آ رہے تھے۔ ہم شویش شرقی آ رہے تھے۔

عبداللہ بیگ خاں کی وفات کے بعد ان بچوں کی کفالت اور نگہداشت اُن کے چچا نصر اللہ بیگ خاں کے ذمہ ہو گئی۔ نصر اللہ بیگ اس وقت عربوں کی طرف سے آگرہ کے صوبہ دار تھے اور جب جبرائیل بیگ نے آگرہ پر حملہ کیا تو انھوں نے بغیر جنگ کیے ہتھیار ڈال دیے۔ چنانچہ یہ معاملہ نواب احمد علی خاں بہادر حتم جنگ دیکھ کر فیروز پور جہڑ کو جاگیر دار لوہارو، جو نصر اللہ بیگ خاں کے سارے اور انگریزوں کے نہایت وقار و تہہ پہلے سے ملے ہو گیا تھا انھوں نے جبرائیل بیگ سے کہہ کر نصر اللہ بیگ خاں کو انگریزی فوج میں چار سو سواری رسالہ دار کی کام منصب دلوا دیا۔ ستر سو سو اور مشاہیر و مقرر ہو اور وفات اور سارے کے لیے آگرہ کے دو پر گئے سوئک و سوسا، جنھیں نصر اللہ بیگ خاں نے ٹلکر کے سپاہیوں سے بھیج کر اپنے قبیلے میں لے لیا تھا۔ ۲۱ ستمبر ۱۸۰۵ء کو ایک پر دانے کی رو سے سین حیات نصر اللہ بیگ خاں کو بطور جاگیر ۱۵۸۰۰ روپے جو معافی پر دے

دے۔ (۱۱)

نصر اللہ بیگ خاں نے اپنے بھائی کے بچوں کو بڑے ناز و نعم سے پالا۔ دوسرے خیال بھی، جہاں عبداللہ بیگ خاں شادی کے بعد سے مقیم تھے، مال و لدھی۔ یہ سب بچے چچا اور ماں کی نگرانی میں دیکھ زاہدوں کی طرح پلے۔ اسی اثناء میں ایک اور سانحہ پیش آیا۔ غالب کے چچا دوسرے ست نصر اللہ بیگ خاں ہاتھی پر چلے جا رہے تھے کہ چانک گر پڑے۔ تاگ کی بڑی ٹوٹ گئی اور چرمیں بھی آئیں۔ روز بروز حالت خراب ہوتی گئی اور چند دن بعد وہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔ یہ سانحہ ۱۸۰۶ء میں پیش آیا۔ [۱۲] میرزا غالب کی عمر اس وقت کم و بیش ۹ سال تھی اور میرزا یوسف کی عمر تقریباً سات سال تھی۔ نصر اللہ خاں کی سین حیات جاگیر کھیتی بہادر نے دیکھ لے لی اور چار سو سواریوں کا رسالہ بھی توڑ دیا۔ نواب احمد علی خاں نے جب جبرائیل بیگ سے ملاقات کی تو اس نے ایک غم ۲ مئی ۱۸۰۶ء کے مطابق ۲۵ ہزار روپے سالانہ کی رقم جو معافی کے طور پر انگریزی خزانے میں جمع کرائی جاتی تھی اس شرط کے ساتھ معاف کر دی کہ احمد علی خاں چند ہزار روپے سے بچاس سواریوں کا دستہ برقرار رکھیں گے اور باقی ہزار روپے نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کو بطور پاشن ادا کریں گے۔ ایک ماہ بعد نواب احمد علی خاں نے جبرائیل بیگ سے دوسرا غم نامہ مورخہ ۱۵ جون ۱۸۰۶ء حاصل کیا جس میں درج تھا کہ میرزا نصر اللہ بیگ خاں کے متعلقین کو پانچ ہزار سو سالانہ اس طرح ادا کیے جائیں گے کہ خوبہ حاجی کو دو ہزار سالانہ، میرزا نصر اللہ بیگ کی والدہ اور تین بیٹوں کو ایک ہزار روپے سالانہ اور میرزا خوش و میرزا یوسف کو ایک ہزار روپے سالانہ ادا کیا جائے گا۔

میرزا خوش (غالب) کا بچپن نضیال میں گزرا۔ اُن کے والد عبداللہ بیگ خاں بھی اپنی سرسراہل میں رہتے تھے اور گھر وادار تھے۔ والد اور چچا کی وفات کے بعد بھی ان کو قیمتی کے مصائب نہیں چھیلنے پڑے۔ سرکاری وظیفہ بھی تھا اور مصائب امارت نضیال کی پشت پناہی بھی حاصل تھی۔ رجب الاول نے بھی میرزا

عہدِ اُویس جگہ خاص کے لڑائی میں مارے جانے کے بعد خاندان کے پرورش کے لیے روزِ بیکہ مقرر کر دیا تھا اور ساتھ ہی دوسرے حاصل گاؤں بھی ان کے دروازہ کو دے دیے تھے۔ وہ انہیں زراعت کی طرح آرام سے زندگی گزار رہے تھے۔ انہوں نے وہ سارے شوق پرے کیے جو اس زمانے میں رئیس زراعت کا شیوہ تھا۔ چنگ بازئی بھی کی اور شترچاچہ سے بھی دل بہلایا۔ بادلوں کی صحبت میں بھی دن رات بسر کیے۔ شاہدِ شرب اور نائے دودا سے بھی ملتی بہلایا۔ شراب پینے کی لت بھی اسی زمانے میں پڑی۔

تعلیم و استاد:

روایتِ زمانہ کے مطابق انہوں نے فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ بچپن کے استادوں میں مولوی محمد معظم کا نام اس لیے قابلِ ذکر ہے کہ میرزا غالب نے ابتدائی فارسی تعلیم انہی سے حاصل کی تھی۔ قدرت نے انہیں غیر معمولی ذہانت و دہشت کی تھی۔ مولوی محمد معظم کے مدرسہ میں انہوں نے چند کتبِ حدیث بھی اور استادوں سے چڑھیں۔ ایک خط میں خود لکھتے ہیں کہ ”میں نے ایامِ دبستان نشینی میں شرحِ مائتِ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہوِ دلب اور آگے پڑھ کر لفظ و لغز، ہمیش و عشرت میں منہبک ہو گیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوقِ لطیف و طبیعت تھا۔“ شعر و سخن کا فطری ذوق ہونے کے باعث استادِ سلف کا کلام بھی انہوں نے گہری دلچسپی سے پڑھا۔ حافظِ کمال کا تھا۔ جو کچھ پڑھ لیتے وہ محفوظ ہو جاتا اور ذہانت اس درجے کی تھی کہ بچے چیدہ کھنکھوں کو بھی خود ہی حل کر لیتے۔ اسی زمانے میں فارسی میں ایک غزل بھی اور اپنے استاد مولوی محمد معظم کو دکھائی جس میں ”بھئی چہ“ کے معنوں میں ”کر چہ“ درج ہے۔ استاد نے روایت کو مکمل فرما دیا۔ کچھ دن بعد جب وہ ظہوری کا کلام دیکھ رہے تھے تو وہاں ”کر چہ“ کی سند نظر آئی تو استاد کو دکھائی۔ استاد نے ذہانت و جدت کی راہ دی (۱۳)۔

میرزا غالب نے اپنے بعض خطوط اور قاطعِ زبان کی بحثوں میں بالخصوص اپنے ایک استاد عبدالصمد کا بھی ذکر کیا ہے لیکن آج سارے شواہد اس بات کی طرف لے جاتے ہیں کہ عبدالصمد ایک فرضی شخص تھا جسے انہوں نے ”قاطعِ زبان“ کے تنازع میں ضرورتاً جنم دیا تھا اور اپنی فارسی دانی کے ثبوت کے لیے اسے بار بار استعمال کیا تھا تاکہ ایک طرف یہ بات واضح رہے کہ وہ بے استاد نہ تھے۔ پھر ان کے یہ استاد بھی ایسے تھے کہ جن کا کوئی حلی نہیں تھا۔ غالب نے انہیں ”منطق و فلسفہ میں مولوی فضل حق کا نظیر عربی کا فاضل تبرہ اور فارسی کا مالک زبان بتایا ہے اور جابجا اُس سے اپنی فیض پائی کا ذکر بڑے فخر و دماغ سے کیا ہے“ (۱۴)۔ غالب نے عبدالصمد سے آئندہ فیض اس وقت کیا تھا جب وہ بطریقِ سیاحت ۱۲۲۶ھ آکر رہ بیٹھا تھا اور دو سال وہاں غالب کے گھر مہمان رہا (۱۵) اس وقت غالب کی عمر چودہ برس کی تھی۔ جانی نے لکھا ہے کہ ”غالب یہ بھی کہا کرتے تھے کہ ”مجھ کو عبدالغنیض کے سوا کسی سے علم نہیں ہے اور عبدالصمد محض ایک فرضی نام

ہے، چونکہ مجھ کو لوگ بے استاد کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد کو گزرا ہے" [۱۶]۔ حالی نے یہ تا کر یہ بھی بتا کر یہ بھی لکھا ہے کہ "جب یہ خیال کیا جاتا ہے کہ میرزا کو کس عمر میں اس کی صحبت میرزا آبی اور کس قدر ثقل مدت اس کی صحبت میں گزری تو عیدالاصد اور اس کی تعلیم کا عدم وجود برابر ہو جاتا ہے، اس لیے میرزا کا یہ کہنا بیکہ غلط نہیں ہے کہ مجھ کو عیدالافاض کے سوا کسی سے علم نہیں ہے" [۱۷]۔ غالب کو "قاطع برہان" کے جھڑپے میں جس نوع کی علمی ولسانی سند کی ضرورت پڑتی وہ اسے عیدالاصد سے منسوب کر دیتے، اس لیے حلقہ میں نے بھی عیدالاصد کو منظرِ فکر پر دیا جس کے لیے "عرقِ قاطع برہان" کا مطالعہ مفید ہوگا۔ قاضی عیدالودود بھی مشہور دانش کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے کہ میرزا نے خود قاری کلام کسی کو دکھایا نہ اردو۔ یہ جو مرزا صاحب عیدالاصد کو اپنا استاد سمجھتے ہیں اس شخص کا وجود ذہن میں تھا، خارج میں نہ تھا۔ غالب کو ایک سہارے کی ضرورت تھی اور اس احساس نے انھیں عیدالاصد کی تخلیق پر مجبور کیا۔ علمی تحقیقات شاعری نہیں کر غالب دھوئی کر سکیں۔ "تحقیقات" میں غالب کے لیے عیدالاصد ہی ہے جو "غیب" شاعری میں ہے۔ دنیا کا کوئی شخص عیدالاصد سے ذاتی واقفیت کا مدعی نہیں ہے۔ نہ اس کی کوئی تحریر موجود ہے [۱۸]۔ اس طرح غالب کے تعلق سے ایک استاد و مدرس (مولوی محمد معتمد) اور ایک استاد و فرضی (عیدالاصد) کے علاوہ کسی اور استاد کا ذکر نہیں آتا۔ قدرست نے انھیں ذہانت و فطانت اس وجہ عطا کی تھی کہ وہ اپنی تخلیقی ضروریات البتہ کسی کی مدد کے خود پوری کرنے کی اہلیت رکھتے تھے۔

آغاز شاعری:

میرزا غالب کی شاعری کا آغاز بارہ سال کی عمر سے ہوا۔ اپنے ایک خط بنام قدر بگڑای میں خود بتاتے ہیں کہ "بارہ برس کی عمر سے نظم و نثر میں کاغذ و قلم اپنے ہاتھ اچال کے سیاہ کر رہا ہوں۔ ہاتھ برس کی عمر ہوئی۔ پچاس برس اس شیوے کی ورزش میں گزروے" [۱۹]۔ ایک اور خط بنام عیدالمرزا فی شاکر میں لکھتے ہیں کہ "جبکہ ابتدائے فکر میں بیہوش و اسیرِ شوکت کے طرز پر مدح لکھتا تھا۔ چنانچہ غزل کا ایک مقطع ہے: طرز بیہوش میں مدح لکھتا۔ اسدا اللہ خان قیامت ہے۔ چہ درہ برس کی عمر سے بچگیں برس کی عمر تک مضافی خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب تیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اور اب ایک قلم چاک کیے۔ دس چہ درہ شعر واسطے نمونے کے دیوان حال میں رہندے ہیں" [۲۰]۔

میرزا اسدا اللہ خان نے، جن کی عرفیت میرزا نوشہ تھی، دو شخص اختیار کیے۔ شروع میں اسد شخص تھا اور جب قاری میں شاعری کی تو غالب شخص اختیار کیا لیکن بعد میں اسد شخص کو ترک کر کے اور دو قاری دونوں میں غالب شخص اختیار کیا۔ اسد شخص کو ترک کرنے کی وجہ اپنے خطوط میں یہ بتائی ہے کہ سدا کے ایک شاگرد رشید میرامانی اسد کے شعر ان سے منسوب ہونے لگے تھے۔ مٹی شہزادیں آرام نے میرامانی اسد کے ایک شعر کو مرزا اسدا اللہ خان اسد کا شعر کچھ کر پوری غزل کے لیے لکھا تو انھوں نے جواب میں لکھا: "بھائی حاشا بنام حاشا۔"

اگر یہ غزل میری ہوتی۔ اسد کو لینے کے دینے پڑے۔ اس غریب کو میں جاکہ کیوں کہوں لیکن اگر یہ غزل میری ہوتی مجھ پر ہزار لعنت اس سے آگے ایک شخص نے یہ مطلع نہ صادر کیا قبل آپ نے خوب مطلع کیا ہے۔

اسد اس جہاں پر بتوں سے وفا کی مرے شعر شادمان، رحمت خدا کی میں نے سبکی ان سے کہا تھا کہ اگر یہ مطلع میرا ہوتا مجھ پر لعنت۔ بات یہ ہے کہ ایک شخص میرا بی اسد ہو گا رے ہیں اور یہ غزل ان کے کلام مجھ کو کلام سے جدا کر دے گا میں مرقم ہے۔ میں نے تو کوئی دو چار برس ابتدا میں اسد شخص رکھا ہے ورنہ غالب ہی لکھتا رہا ہوں۔ تم طرزِ تحریر اور روش فکر پر بھی نظر نہیں کرتے۔ میرا کلام اور ادبیا نثر حرف بہ حرف ۱۹۱۴ء۔ ۱۹۱۵ء کے عرصہ دونوں شخص ساتھ چلتے رہے لیکن بعد میں وہ صرف غالب شخص ہی استعمال کرتے رہے۔

شادی:

۱۸۷۵ء جب ۱۳۲۵ھ کو جب وہ حیدرآباد میں انہی بخش معروف کی چھوٹی بیٹی امراؤ بیگم سے ان کی شادی ہو گئی۔ معروف نواب احمد بخش خاں والی فیروز پور حیدرآباد کے چھوٹے بھائی تھے۔ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں ان دونوں کے بچے بہنوئی تھے۔ اپنے کسی خطوط میں غالب نے اپنی بیوی کا ذکر دلچسپ انداز میں کیا ہے اور شادی کو ”میں دوام“ اور بیوی کو ”جی بی بی“ لکھا ہے۔ امراؤ بیگم گمریلو، عبادت گز اور خاتون تھیں اور غالب کا ہر طرح سے خیال رکھتی تھیں۔ خود غالب بھی ان کا پورا خیال رکھتے تھے جس کا ذکر اردو و فارسی خطوط میں کئی جگہ ملتا ہے۔ امراؤ بیگم (پیدائش ۱۲۱۳ھ وفات ۱۲۸۶ھ بعد ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۰۰ء-۱۸۹۹ء، ۳۰ فروری ۱۸۷۵ء-۲۲) غالب سے عمر میں دو سال چھوٹی تھیں۔ ان سے سات بچے پیدا ہوئے لیکن کوئی زندہ نہ رہا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”بہتر برس کی عمر میں سات بچے پیدا ہوئے۔ لڑکے بھی لڑکیاں بھی اور کسی کی عمر چارہ مہینے سے زیادہ نہ ہوئی“ (۲۳)۔ غالب نے بے لگاؤ کی کا ذکر کھٹانے کے لیے اپنی بیوی امراؤ بیگم کے بھائی میرزا ذوق العابدین خاں عارف (م جمادی الثانی ۱۲۶۸ھ/اپریل ۱۸۵۲ء) کو گود لے لیا۔ غالب ان سے بہت محبت کرتے تھے لیکن وہ عین جوانی میں وفات پا گئے۔ دیوان غالب میں غزل کی حیثیت میں ان کا سرچہ موجود ہے جس کے اشعار زبانِ ناز ہیں اور جس کا مطلع یہ ہے۔

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

عارف کے انتقال کے بعد ان کے دونوں بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کو غالب اپنے ہاں لے آئے اور تا حیات ان کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ اکثر جیسا کہ خطوط غالب سے معلوم ہوتا ہے، انھیں سفر میں بھی ساتھ لے جاتے۔ رام پور کے سفر میں یہ دونوں بچے ان کے ساتھ تھے۔ ہر گویا انھیں کو ایک خط میں لکھتے ہیں: ”خدا گواہ ہے کہ تم کو اپنا فرزند سمجھتا ہوں۔ میں تمھارے ذاتی طبع میرے معنوی پوتے ہوں۔ جب اس عالم کے پوتوں سے کہ مجھے کہا تھا نہیں کہانے دیتے، مجھ کو وہ پہرہ کوسوئے نہیں دیتے، ننگے ننگے پاؤں

چنگ پر رکھتے ہیں، کہیں پانی لڑھکتے ہیں، کہیں خاک اڑاتے ہیں، میں نکل نہیں آتا تو ان معنوی پتوں سے کہ ان میں یہ باتیں نہیں ہیں، کیوں گھبراؤں گا؟" [۲۳]۔ یہ دونوں شاعر تھے۔ باقر علی خاں کا نقل نکلیں کرتے تھے اور حسین علی خاں اردو میں شادیاں اور فارسی میں خینالی نکلیں کرتے تھے۔ باقر علی خاں کی وفات یکم جنوری ۱۲۹۳ھ/ ۲۵ مئی ۱۹۷۶ء کو ہوئی اور حسین علی خاں کی وفات یکم شوال ۱۲۹۹ھ/ ۲۷ ستمبر ۱۹۸۰ء کو ہوئی۔ وفات کے وقت دونوں جوان تھے۔

ہشتمین کا قضیہ:

شادی کے بعد غالب کا دلی آتا جانا پڑا وہ ہو گیا اور اسی دوران میں انھوں نے دلی میں مستقل قیام کا ارادہ کیا اور کم و بیش ۱۸۱۵ء میں جب کہ ان کی عمر اٹھارہ یا نیس برس کی تھی مستقل طور پر دلی میں آ بسے۔ اپنے ایک خط عام شیونرائٹ آراہم میں لکھا ہے کہ "اس کڑے کے ایک گوشے پر میں چنگ آڑا تھا اور دلہن بلوان لکھ سے چنگ لڑا کرتے تھے" [۲۵]۔ دلہن بلوان نکھالی، والدہ رانی خادس کے ساتھ آگرہ میں قیام کے لیے ۱۸۱۳ء میں آئے [۲۶]۔ گویا یہ چنگ لڑانے کی بات ۱۸۱۳ء یا اس کے بعد کا واقعہ ہے۔ ایک خط عام میرا عظم علی، مدرسہ دوسا کبریا پادہ میں لکھتے ہیں کہ نکلتے سے آئے، نوے چھ سال ہو گئے ہیں۔ گویا نکلتے سے وہیں آنے کے سال ۱۸۲۹ء میں چھ سال جمع کرنے سے ۱۸۳۵ء ہوتے ہیں اور اسی خط میں آگرہ چھوڑنے کو وہ کس سال سے کم کی بات نہیں کہتے "وہ دناسب نامہ نگار کم از بہت سال نیست" [۲۷]۔ تو گویا ۱۸۳۵ء سے کم کرنے سے ۱۸۱۵ء براہم ہوتے ہیں اور یہی سال غالب کے مستقل طور پر دلی آئے کا سال ہے۔

دلی آنے کے بعد غالب کے مزاج میں تبدیلی آئی اور سنجیدگی کے ساتھ ذمہ داری کا احساس پیدا ہوا۔ اب تک وہ اپنے اغراضات کی طرف سے بے پروا تھے۔ تخیل میں رہتے تھے جو بہت خوش حال تھی۔ دلی آکر ان کی آمدنی کا واحد ذریعہ وہ وکیل تھا جو انھیں کبھی بہادر کی طرف سے نواب احمد بخش خاں (م رنج الاول ۱۲۳۳ھ مطابق اکتوبر ۱۸۱۷ء) کے توسط سے ملتا تھا۔ ان کا رہن کن تو ریسا نہ تھا لیکن آمدنی محدود تھی اس ذمہ داری کے ساتھ غالب میں اپنی آمدنی بڑھانے کا خیال پیدا ہوا۔ اب تک وہ اپنی تخیل کی بوجی حلی میں رہتے تھے۔ دلی آکر انھیں کرانے کی حویلی میں رہنا پڑا۔ اس کے بعد وہ زندگی بھر اپنی آمدنی بڑھانے کی جدوجہد میں مصروف رہے۔ ہشتمین کا قضیہ بھی اسی جدوجہد کا نتیجہ تھا۔

اب تک غالب اس ہشتمین پر قناعت کیے ہوئے تھے جو انھیں کبھی بیمار کی سند کے مطابق ملتی تھی لیکن ۲۶ اکتوبر ۱۸۳۳ء کو نواب احمد بخش نے مشورت کے بعد طے کیا کہ وہ ریاست کے کام سے دست بردار ہو جائیں اور ان کے بڑے، بیٹے نواب شمس الدین خاں ان کی جگہ سربراہ ریاست ہوں۔ نواب احمد بخش خاں نے وہ چھوٹے بیٹے اور تھے۔ ایک امین الدین احمد خاں اور دوسرے ضیا الدین احمد خاں۔ بڑے بیٹے شمس الدین احمد خاں میوانی حرم کے اٹھنے سے تھے اور دوسرے دو بیٹے خانہ دلی دیکھ کے اٹھنے سے تھے۔ یہ سوچ کر کہ

ان کے بعد چاندیاد کی تعلیم پر کوئی ہنگامہ نہ ہو یہ بھی طے کیا کہ لوہاروی آمدنی ان دونوں بیٹوں کو ملے اور فیروز پور بھروہ کی آمدنی نواب خٹم الدین احمد خاں اور ان کے سوتیلیں کو ملے۔ اسی کے ساتھ نواب احمد بخش خاں ریاست کے انتظام سے دست بردار ہو گئے۔ سوتیلے بھائی ہونے کے باعث ان کے آپس کے تعلقات ٹھیک نہیں تھے۔ غالب کا بھٹا ابھی امین الدین احمد خاں اور ضیاء الدین احمد خاں کی طرف تھا۔ اب تک یہ وظیفہ وقت پر ملتا رہتا تھا لیکن اب اس میں وجہ بے وجہ رکاوٹ پیدا ہونے لگی اور ساتھ ہی وہ امداد بھی رک گئی جو غالب کو نواب احمد بخش خاں کی طرف سے دوکانو قناتی راجتی تھی۔ غالب یہ بھی سمجھتے تھے کہ نواب احمد بخش خاں ان کو جو وظیفہ دیتے ہیں وہ اس سے کم ہے جو لارڈ لیک کی سند میں درج ہے لیکن وہ اس سلوک کی وجہ سے اب تک خاموش تھے جو نواب احمد بخش خاں ان سے کرتے رہتے تھے۔ ۱۸۲۶ء میں نواب احمد بخش خاں ریاست سے دست بردار ہو گئے اور اسی سال ان کے چھوٹے بھائی نور غالب کے خسر انجی بخش خاں معروف انتقال (۱۲۳۳ھ/۱۸۳۳ء) کر گئے۔ ان حالات میں غالب کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ اپنے وظیفہ کو ملنے سے نواب خٹم الدین احمد خاں کے بجائے انگریزوں کی سرکار کی طرف کرا دیا جائے اور براہ راست وہیں سے وصول کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ ان کے وظیفہ کی جو اصل رقم ہے اس کا مطالعہ کیا جائے۔ اس وظیفہ میں سے بھی خوبہ حالی کو دو ہزار ملے تھے۔ غالب نے جب بھی نواب احمد بخش خاں سے کہا کہ خوبہ حالی اس وظیفہ کے حق دار نہیں ہیں۔ وہ قلعہ نصر اللہ بیک خاں کے وارث ہیں اور خاں سے کوئی خونی رشتہ ہے تو نواب صاحب نے ہمیشہ یہ کہہ کر تکی دلی کہ ان کی وفات کے بعد یہ رقم غالب کے خاندان کو ملے گی لیکن خوبہ حالی کی وفات ۱۸۲۵ء (۱۲۸۱ھ) کے بعد دو ہزار کا یہ وظیفہ ان کے دونوں بیٹوں خوبہ جان اور خوبہ مان کے نام منتقل ہو گیا۔ اب یہ آس بھی ٹوٹ گئی اور غالب نے سوچا کہ انتہام جھٹ کے لیے پہلے نواب احمد بخش خاں سے بات کی جائے اور اگر وہ اس مسئلہ کو حل نہ کریں تو پھر کبھی سرکار سے رجوع کیا جائے۔ اس وقت وہ تنگ دستی اپنے چھوٹے بھائی میرزا یوسف کی بیماری اور قرض خواہوں کے شدید دباؤ میں گھرے ہوئے تھے۔

اس صورت حال میں غالب نواب احمد بخش خاں سے ملنے کے لیے اگست ۱۸۲۶ء میں میرزا پیر بھکر کو ملے اور انھیں وعدہ پایادلا یا کہ خوبہ حالی کے مرنے کے بعد دو ہزار کی رقم جو بھاری طرف منتقل ہونی تھی ان کے دونوں بیٹوں کو دے دی گئی ہے۔ غالب نے اپنے مقدمہ کی روایت اور اپنی "عرض داشت" مورخہ ۲۸ اپریل ۱۸۲۸ء میں شروع سے آخر تک بیان کی ہے جو پینتیس آ، کا ٹیڈ اولڈ ایڈ میں محفوظ ہے (۲۹)۔ انجی دستاویز است کی مدد سے ہم، غالب کے نقطہ نظر کو انھیں کی زبان، الفاظ میں، یہاں درج کرتے ہیں تاکہ اس دعوے کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آجائے۔

اپنی عرض داشت میں اسد اللہ بیک خاں غالب نے لکھا کہ میں نے "امیر بخش خاں سے کہا کہ آپ کو اپنا وعدہ پورا کرنا چاہیے اور جو لوگ قانونی طور پر مستحق ہیں ان کے حقوق بحال کر دینے چاہیں یا پھر مجھے اجازت دیں کہ میں اپنا مقدمہ حکومت کے سامنے پیش کر دوں۔ اس وقت امیر بخش خاں اپنے بستر سے اٹھے۔

جس پر وہ ڈھکی ہونے کی وجہ سے لینے ہوئے تھے اور ان کی عکاسی نکل جانے کے باعث بڑے دل شکست تھے۔ انھوں نے سکیمیں بھر بھر کر میر سے سامنے رونا شروع کر دیا اور کہنے لگے بر خور دار تم میرے بچے اور میری آنکھوں کا نور ہو۔ تم دیکھ رہے ہو کہ میں ڈھکی بھی ہوں اور بے درد بھی ہو چکا ہوں اور فریب سے مجھے اپنے واجبات سے محروم کر دیا گیا ہے۔ مزید یہ کہ جنرل آکزن لونی سے نہ میری دوستی رہی ہے اور نہ پہلے مجھے نے چاک مرادم۔ کچھ دن اور انتظار کرو۔ تمھارے تمام کے تمام حقوق با آثر بحال کر دیے جائیں گے۔ بعد میں جنرل آکزن لونی کا انتقال ہو گیا اور سر چارلس ملکاف کی آمد کا اعلان ہوا۔ احمد بخش خاں نے مجھ سے وعدے کیے اور کہا خاموش اور مطمئن رہو، جب سر چارلس ملکاف آئیں گے تو میں تمھارا ان سے تعارف کروا دوں گا۔ تحصیل سے تمھارا مقدمہ ان کے سامنے پیش کروں گا اور تباہی کا کہ حکومت کے ساتھ تمھارے بچا کے تعلقات اور مراسم کی نوعیت کیا تھی اور مستحق کس کا حق دلاؤں گا۔ میں تمہا انچوں کے نام حکومت کی جانب سے سند بخاؤں گا تا کہ میرے انتقال کے بعد میرے بچے تمھاری گزرواقت کے لیے مقرر ہو اور ان کے لیے کوئی ریت وکیل نہ کر سکیں۔ سر چارلس ملکاف کی آمد کے بعد چوں کہ میرت پر درکا معاملہ ان کی توجہ کا مرکز بنا ہوا تھا

اس لیے احمد بخش خاں نے کہا کہ مجھے اس سفر میں ان کے ساتھ جانا چاہیے اور وہ کہیں اس زمانے میں اپنے بھائی کی حالت اور قرض خواہوں کے سخت تقاضوں کی وجہ سے اذیت ناک پریشانی میں مبتلا تھا اور بالکل اس سفر کے قابل نہ تھا اس امید پر کہ موصوف (سر چارلس ملکاف) کی طرف سے جو فرض منصبی مجھ پر عائد ہوتا ہے وہ ادا ہو جائے گا۔ میں نے اپنے بھائی کو بخار اور بدبانی کیفیت میں پھوڑا۔ کچھ قرض خواہوں سے وعدے وعید کر کے انھیں راضی کیا، دوسروں سے بھجھتا پھپھاتا اور ابھی بدل کر کسی قسم کی سہولت کے بغیر بمشکل تمام احمد بخش خاں کے ساتھ میرت پر دروات ہو گیا۔

”میرت پر در کی فتح کے بعد میں نے احمد بخش خاں سے بات کی تاہم انھوں نے اب بھی سر چارلس ملکاف سے ہر تعارف نہیں کر لیا۔ اسی زمانے میں ان کے پیر سے پر فایز کا حمل ہوا۔ اور وہ فیروز پر در بھر کر آگئے۔ سر چارلس ملکاف نے اگرچہ فیروز پر در میں تین روز قیام کیا اور میں تین دن روزانہ احمد بخش خاں سے ملتا رہا تاہم انھوں نے میرا تعارف ان سے نہ کرانا تھا۔ نہ کیا۔ جب سر چارلس ملکاف دہلی چلے گئے تو میں نے احمد بخش خاں سے وابستہ اپنی تمام امیدیں ختم کر دیں اور سوچا کہ میں خود سر چارلس ملکاف سے ملوں اور اپنا سارا احوال پیش کروں تاہم قرض خواہوں کے تقاضوں کے خوف نے میرے لیے یہ ناممکن بنا دیا کہ میں دہلی جاؤں۔ انھیں دنوں گورنر جنرل کی آمد کی خبر عام ہوئی اور اسکان یہ تھا کہ سر چارلس ملکاف گورنر جنرل کی ہم رکابی کے لیے تشریف لائیں گے تو میرے دل میں کانپڑ جانے اور وہاں سے ان کے خدمت و حشم کے بلوں کے ساتھ واپس آنے۔ اور انصاف حاصل کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ مختصر یہ کہ اس ارادے کے ساتھ میں فیروز پر در سے فرخ آباد اور کانپڑ کی جانب روانہ ہوا [۳۰]۔

”کانپڑ پہنچنے ہی میں بیمار پڑ گیا۔ اچانک فوت بہت یہاں تک پہنچی کہ بٹے بٹنے کی طاقت بھی جاتی

دی۔ چونکہ مجھے اس خبر میں کوئی مناسب طبقہ ذیل کا اس لیے مجبور اور پائے لگا کر کھو کر کے گرائی کی ایک ٹھنڈ میں مجھے کھنڈ کی راہ لینی پڑی۔ میں کھنڈ میں پانچ ماہ اور پندرہ صاحب فرماں رہا۔ غالب نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں عازری الدین حیدر اودھ کے بادشاہ تھے اور مستند الدولہ آغا میر تاجپ السلطنت تھے۔ یہاں کھنڈ میں انھوں نے اپنی ہی کوشش کی کہ کسی طرح شاہ اودھ اور آغا میر سے شرف ملاقات حاصل ہو جائے لیکن وہاں کے حالات اور اپنی حالات کی وجہ سے انھیں کامیابی نہیں ہوئی۔ دیکھنا اور وہی ایک منزل میں یہ قطع ہوتا ہے جس میں کھنڈ کا ذکر آیا ہے:

کھنڈ آنے کا باعث نہیں کھنڈ یعنی
مقطع سلسلہ شوق نہیں ہے یہ شہر
ہوئی میر و قاشا سو وہ تم ہے ہم کو
عزم میر نجف و طرف حرم ہے ہم کو
جاوہرہ کعبہ شب کاف کرم ہے ہم کو

اس کے مقطع کا پہلا مصرع غلطی دوج ان غالب (۳۱) میں یوں ملتا ہے۔ "لالی ہے مستند الدولہ بہادر کی امید۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ منزل قیام کھنڈ کے زمانے میں کسی ایسی منزل یا موقع کے لیے کہی گئی تھی جس میں مستند الدولہ آغا میر سے ملاقات کی امید تھی لیکن بعد میں جب یہ منزل دوجان میں شامل کی تو اس کا یہ مصرع بدل دیا۔ یہاں اپنی بیماری کی وجہ سے غالب وہ قصیدہ بھی مکمل نہ کر سکے جو انھوں نے دہلی سے روانہ ہونے کے بعد شروع کیا تھا۔ جب آغا میر سے ملاقات کی امید بندھی تو انھوں نے مصعبہ قطیف میں فارسی نثر تیار کی جو کلیات نثر فارسی میں شامل ہے۔ بیچ مل کے نام فارسی خط میں بھی اس کا ذکر آیا ہے۔ کھنڈ میں آغا میر یا شاہ اودھ سے ان کی ملاقات نہ ہوئی۔ "ذی القعدہ ۱۲۳۴ھ (اگست ۱۸۴۷ء) میں وہ کھنڈ میں تھے" (۳۲)۔ غالب نے ملاقات نہ ہونے کی وجہ یہ لکھی ہے: "آنچود باب ملازمت قرار یافت خلاف آئین خواہش داری و تلک ٹیڈا کا کساری بود۔" تفصیل امین ابدال و تو فیح امین ابیہام ہند پر تقریر و ادب اس کر۔" اور یہ بھی لکھا ہے کہ "ہر چہ در آں بلاد از کرم و شہی و فیض رسائی اس گدا شیخ سلطان صورت یعنی مستند الدولہ آغا میر شہید و ہندو کہ حال برنگس است" (۳۳)۔ اس خط کے اس فقرے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کھنڈ سے بہت داییں ہوئے اور "ہارنچ بہت و ششم ذی القعدہ روز جمعا از اسٹم آباد و آدم و تاریخ بہت و ہم در دارالسرور کاچور رسیدم۔" امیں جاوہر مقام گزیہ و دیگر اسٹے بانہ و ششم" (۳۴)۔ بانہہ کے نواب ذوالفقار علی بہادر کے آباؤ اجداد سے الگ کے دوستانہ مراسم تھے اور انھیں ان کی طرف سے رشتہ داری بھی تھی۔ یہاں کہ غالب نے لکھا ہے وہاں نواب صاحب کے دوست کدہ پر وہ چھ ماہ مقیم رہے اور ان کے فضل اور نواب صاحب کی توجہ اور بیمار داری کی بدولت انھیں اس خطرناک بیماری سے شفا حاصل ہوئی۔ اس وقت تک موسم برسات گزر چکا تھا اور گورنر جنرل واپس نکلتے جا چکے تھے۔ انھوں نے سوچا کہ وہ جرنیلوں پر دہلی نہ جا سکا تھا تو بانہہ سے وہاں جانے کی کیسے جرأت کر سکتا ہے۔ پھر خیال آیا کہ دہلی اور نکلتے کے درمیان ہر جگہ ایک ہی قانون نافذ ہے اس لیے وہ حکومت ہی کے اصرار پر حاضر کریں گے۔ مگر یہ سوچ کر وہ مشکل کے واسطے ٹھوڑے پر نکلتے روانہ ہو گئے۔ مرشد آباد پہنچے تو اسے خوش خاں کے اطفال (اربع سال

۱۲۳۳ھ مطابق اکتوبر ۱۸۴۷ء کو درخشاں الدین احمد خاں کی جانشینی کی خبر ملی۔ مختلف مقامات سے گزرتے ہوئے

سفر کلکتہ:

۲۱ مارچ ۱۸۴۸ء کو نکلنے پہنچے۔ ۲۸ مارچ ۱۸۴۸ء کو انھوں نے پہلی عرضداشت کلکتہ میں پیش کی [۳۵]۔ مراسلہ نمبر ۳ مورخہ ۲۸ مارچ ۱۸۴۸ء میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”ابتداءً جانچان کرنے کے لیے خود کلکتہ آیا ہوں [۳۶]۔ عرضداشت نمبر ۲۳ مورخہ ۷ جولائی ۱۸۴۸ء کے شروع میں یہ جملہ آتا ہے کہ ”خود ہی نے ۱۸۴۸ء میں خود کلکتہ کا سفر کیا“ [۳۷]۔

اس کے بعد غالب نے خواجہ حاجی کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ تو جان بیک خاں کے زمانے میں پانچ روپے ماہوار پر بحیثیت دار گیر ملازم تھا اور یہ بھی بتایا کہ ”خواجہ حاجی اور نصر اللہ بیگ خاں کے والدین کے درمیان دلچسپی کوئی قرابت دہری یا قسطن تھا اور نہ ہے“ [۳۸]۔ پھر بتایا ہے کہ میرے چچا نصر اللہ بیگ خاں کے ایک وارث نصر اللہ بیگ خاں کے بھتیجے اور میرے بھائی یوسف علی خاں المعروف مرزا یوسف ہیں اور معاملہ یہ ہے کہ احمد بخش خاں نے ان کے لیے ایک چھوٹی کوزی بھی وقف نہیں کی اور اس بددوست میں انھیں بالکل فراموش کر دیا [۳۹]۔ پھر یوسف خاں کی بیماری، مالی مشکلات اور اپنی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے اور اپنے بارے میں لکھا ہے کہ ”میں نصر اللہ بیگ خاں کا ایک اور جائز وارث ہوں۔ احمد بخش خاں نے میرے گزارے کے لیے چند سو روپے سالانہ مقرر کیے تھے۔ کچھ عرصے تک میں نے چاہیہ اور ۲۷ روپے جو میرے مرحوم والد نے بھروسے تھے اور ۲۵ حکام حسین، جو آگرہ کے ممتاز امراء میں سے اور بیگ خاں کے درباری امیر تھے، کا خزانہ دیشیا اور اٹاک چھ کر گزارہ کیا۔ بالآخر ضرورت سے مجبور ہو کر میں دہلی گیا جو میرے آباؤ اجداد کا اصل زاد بوم ہے۔ اس وقت بھی میں انیس ہزار روپے کا مقررہ خزانہ ہوں“ [۴۰]۔

اس یادداشت میں میرزا اسمد اللہ بیگ خاں نے حریف لکھا کہ ”میری شکایات کا لب لباب یہ ہے کہ حکومت نے احمد بخش خاں کو انیس ہزار روپے کی رقم وادب الادا کی اور انجی سے اس لیے مستثنیٰ کیا (تھا) ۲۵ کہ نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کو دیے جاتے اور نصر اللہ بیگ خاں کے سب سوار دستے کی خدمات حاصل کرنے کے لیے خرچ کیے جاتے [۴۱]۔ لیکن احمد بخش خاں نے سب سوار دستے کو ہر طرف کر دیا اور نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کا وکیلہ متوفی کر کے صرف پانچ ہزار روپے کی رقم مقرر کی جس میں سے ۱۵ ہزار روپے خواجہ حاجی کو دیے اور تین ہزار روپے سالانہ نصر اللہ بیگ خاں کی ایک لیکن اور ایک بھتیجے کو دیے تاکہ یہ بات کہی جاسکے کہ نصر اللہ بیگ خاں کے قرابت داروں کو وکیلہ مل رہا ہے۔“ یہ نگہ کر مطالعہ کیا:

(۱) کہ ازراہ مہربانی حکومت جنرل لارڈ ایک صاحب بہادر کے زمانے کے کاغذات اور ۱۵ رپورٹیں ملاحظہ کرے، جو انھوں نے ۱۸۰۵ء سے ۱۸۰۶ء کے اختتام تک کلکتہ بھیجی تھیں۔ ان سے پانچے گا کہ

یہ جانیا اور جس کی ملکیت تین لاکھ روپے تھی، حکومت نے صرف چند ہزار روپے کی مقررہ ادائیگی کے عوض اس کو بخش دیا اور پھر انھیں اس رقم کی ادائیگی سے مستثنیٰ بھی کر دیا تھا۔ غریبوں اور کس لیے۔ یہ رقم نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان، والدین کے وظیفے کے طور پر مقرر کی گئی تھی۔ حکومت کو چاہیے کہ وہ جس الدین خاں سے اس تمام رقم کا حساب طلب کرے۔ اگر ایسا ہوتا تو پتا چل جائے گا کہ نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والدین کو پانچ (تین) ہزار روپے سالانہ سے زیادہ کبھی نہیں ملے [۳۲]۔

(۲) میرے نو نانا کے سوجب ظریف جانی کی کارستانی اور نصر اللہ بیگ خاں کے سواہوں کے دستے کی برہادی ثابت ہو چکی ہے اس لیے وہ دو ہزار روپے یعنی اس وظیفے کے حساب میں شامل نہیں کیے جائیں گے جو نصر اللہ بیگ خاں کے مزاج و اقارب کے لیے مقرر کیے گئے تھے، اس لیے کہ استحقاق کے بغیر شراکت داری ناممکن ہوتی ہے۔ حکومت کو اس مسئلے کی جاگیر سے تھکا کرنا چاہئے کہ وہ ۱۸۰۶ء کے آغاز سے سب سوار دستے کے لیے مقرر کیا گیا تھا، اس واقعہ کے دور سے سرکاری فرائض میں متعلقہ کرائے کیوں کہ نہ اس دور میرے ساتھیوں کا اس دور میں کوئی دعوئی نہیں۔ نصر اللہ بیگ خاں کے مزاج و اقارب کا وظیفہ کبھی ہو حکومت کو اس میں سے تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے منہا کر لینا چاہیے اور باقی رقم اس وقت بخش خاں کی جاگیر سے لینی چاہیے اور میرے بیانات کے مطابق اگر ثابت ہو جائے کہ وہ کچھ اور تین تینیں نصر اللہ بیگ خاں کی وارث ہیں تو گزشتہ برسوں کی رقم پانچ افراد میں ان کے وادوں، استحقاقات اور ان میں سے ہر فرد کی ضرورت و مفصل کے مطابق تقسیم کر دی جانی چاہیے۔ ان میں سے ہر ایک کو جدا گانہ سند جاری کی جائے تاکہ ہر ایک کو اپنی کے فرائض سے فراء افراد وظیفہ ملے سکے۔

اس عرضداشت مورخہ ۲۸ مارچ ۱۸۲۸ء سے اس روحانی کرب کا بھی اعتراف لکھایا جاسکتا ہے جس سے غالب دو چار تھے۔ آخر میں غالب نے لکھا:

”اگر حکومت نے میرے ساتھ کی گئی ناانصافیوں کی صفائی کر دی اور میرے دعووں کی شنوائی کی تو ہمارا اور وطن اپنے گھر چلا جائے گا اور آرام سے زندگی بسر کروں گا اور اپنے غریب بھائی کے معاملے کی کوشش کروں گا اور اگر اب حکومت میرے وفد سے میں تحقیق کرنے کی رحمت کو رائے کریں گے تو میں یہاں سے جو عرضداشتیں لکھا چلا جائے گا۔ اپنے لباس کو تیار کر دوں گا اور خاک چھانٹا کر دوں گا اور میرے ممالک کے انجمنی شہروں میں ساری زندگی بیک مالک کر گزار دوں گا۔ کیوں کہ اس اعزاز کے ساتھ کہ حکومت سے میرے مراسم بڑے اعلیٰ ہیں میں ہندوستان میں کسی کے در پر بیک مالک بننے کا تصور بھی نہیں کر سکتا“ [۳۳]۔

نواب احمد بخش خاں دہلی بکھر کے فیروز پروردگار کی بد معاہدی کے باعث اتنی گلی آن کے اندر تھی کہ برسوں بعد بھی ایک خط خام میرزا حسین میں اپنی باتوں کے تعلق سے لکھا کہ:

”یہ دو روپے روز بھی اس صاحب مٹوں کی گور میں ہائیں جس نے مجھے دو ہزار روپے سال میں

سے یہ کہہ دیا ہے۔ علی المرتضیٰ علیہ اب“ [۳۴]

اس عرضِ داشت پر یہ حکم ہوا کہ یہ درخواست ریڈیٹنٹِ دہلی کے توسط سے پیش کی جانی چاہیے۔ غالب نے ایک اور درخواست دی جس میں لکھا کہ ان کی درخواست پر یہ بھی غور ہو جائے کہ وہ چھ سو پینل کا سرٹیفکیٹ کے بنیادی کی حالت میں یہاں آئے ہیں۔ [۳۵]۔ لیکن شہزادی نہیں ہوئی اور درخواستِ دہلی کے ریڈیٹنٹ کو بھیج دی گئی۔ [۳۶]۔ غالب نے نگلے ہی سے دہلی میں اپنا وکیل مقرر کر کے اس مقدمہ کی جوری کی اور ۳۲ مئی ۱۸۳۹ء کو ایک اور درخواست ارسال کی۔ اس کے بعد ۱۵ جولائی ۱۸۳۹ء کو ایک اور وضاحت بھیجی گئی جس میں خوب حاشی کے بارے میں تفصیل دی گئی ہے [۳۷]۔ غالب کی عرضِ داشت پر دہلی میں غور ہوا اور ۲۸ مئی ۱۸۳۹ء کو قائم مقام ریڈیٹنٹ نے لکھا کہ ”میری رائے میں شکایت کنندہ (اسد اللہ خان) کو اس سے زیادہ مطالبہ کرنے کا کوئی حق نہیں ہے“ [۳۸]۔ غواب شمس الدین خاں نے اپنے وضاحتی خطِ عام قائم مقام ریڈیٹنٹ میں لکھا کہ ”اسد اللہ بیگ خاں نے اپنے عریضے میں جن سیدنا ائمہ اربعین کا ذکر کیا ہے ہادی ائمہ میں یہ مظلوم ہے کہ مرحوم نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کی کفالت کے لیے جو رقم مقرر کی گئی تھی وہ اس کی مقدار سے بائیں ناواقف ہیں تاہم یہ بڑی جمراتی کی بات ہے کہ اس انتظام کے خلاف کی ابتدا سے اب تک وہ فصل اور سال بہ سال مقررہ رقم ہی سے اپنا حصہ وصول کرتے رہے ہیں اور اس کی رسیدیں اس دفتر میں جمع کراتے رہے ہیں لیکن اب وہ مقررہ رقم سے اپنی لاطمی کا اظہار کر رہے ہیں۔ وہ ایک شاعر ہیں اور شاعر ہونے کی حیثیت سے انھیں آزادی حاصل ہے کہ وہ اپنی عرضِ داشت بیان کرنے کے لیے جس قدر چاہیں سہارا دہانی سے کام لیں۔“ سب جانتے ہیں کہ لارڈ لیگ صاحب بہادر کے احکامات کے مطابق نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کی کفالت کے لیے مبلغ پانچ ہزار روپے ایک ڈانے سے مقرر ہیں جس میں سالانہ وظیفہ کے طور پر دو ہزار روپے خوب حاشی کے لیے چند سو روپے مرحوم مرزا کے بھتیجوں کے لیے جو وہ باقاعدگی سے وصول کرتے آ رہے ہیں“ [۳۹]۔

یہ بات غالب کے علم میں نہیں تھی کہ اس طبقے میں دو سو ہیں لارڈ لیگ نے جاری کی تھیں۔ ایک مئی ۱۸۰۶ء کو اور دوسری دسمبر ۱۸۰۶ء مطابق ۱۹ ربیع الاول ۱۲۲۱ء کو جس میں پہلی سند پر نظر ثانی کر کے دوسری سند میں واضح طور پر لکھا گیا تھا کہ آپ (اسد بھٹی خاں) کو ہدایت کی جاتی ہے کہ آپ پر گنہ سے جو حکومت نے آپ کو عطا کیا ہے، سالانہ پانچ ہزار روپے سکنے درج الوقت باقاعدہ اہانتہ اقساط میں منسلک و ایل تفصیلات کے مطابق مرحوم مرزا کے ہر محتفل کو ادا کیا کریں۔ آپ اس حکم کو لازمی تصور کریں۔ خوب حاشی دو ہزار روپے مرحوم مرزا کی ماں اور لیکن چند سو روپے مرحوم مرزا کے برادر زادے مرزا انوش اور مرزا علی سب چند سو روپے“ [۴۰]۔ قائم مقام ریڈیٹنٹ کی رائے پر جو انھوں نے ۲۸ مئی ۱۸۳۹ء کو نائب محکمہ برائے حکومت کو بھیجی تھی، محکمہ اعلیٰ برائے حکومت نے فیصلہ دیا کہ ”جناب عالی مرتبت گورنر جنرل صاحب بہادر اسد اللہ خان عرف مرزا انوش کے مددگاری کے بارے میں آپ کی رائے سے متفق ہیں“ [۴۱]۔

اس پر مرزا انوش نے ۱۵ جولائی ۱۸۳۹ء کو گورنر جنرل صاحب بہادر ان کو نسل فورٹ ولیم کو ایک اور

درخواست دی جس میں لکھا کہ ”آپ کا در خواست گزارا یہ کھٹے سے چمیر ہے کہ دلی رہنے پڑی کسی کے دفتر میں آخر ایسی کوئی سی دستاویز یا مراسلت دریافت ہوئی ہے جس نے اس شرط کو منظور کیا ہے اس کو دیا ہے جس کا ذکر ایف بی بیٹن کرال میٹنگ کے خط میں کیا گیا ہے اور خوب حافی کے دعووں کو کیوں کر قانوناً تسلیم کر لیا ہے۔ فیروز پور کے جاگیردار نے اپنے دفتر سے دلی کے رہنے نہٹ کو ایک سند ارسال کی ہے جس پر ۶ جون ۱۸۰۶ء کی تاریخ درج ہے اور جس کے بارے میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ اس پر لارڈ لیک صاحب بہادر کے دستخط بھی ہیں اور مصر بھی۔ اس سند میں خضر اللہ پیک خاں کے خاندان کے لیے صرف پانچ ہزار روپے سالانہ مقرر کیے گئے ہیں۔ فیروز پور کے جاگیردار اس جعلی سند کی بنیاد پر آپ کے در خواست گزار کے خاندان کو باقی ان کے جائز حقوق سے محروم کروانا چاہتے ہیں۔ اس جعلی سند میں ۱۰ کوئی ایسی دفعہ نہیں جس میں کسی سابقہ دستاویز یا پندرہ ہست کا ذکر کیا گیا ہو، وہ منسوخ کر دی گئی ہے“ [۵۲]۔

اسی کے ساتھ مرزا نوٹس نے ۲۸ جولائی ۱۸۳۰ء کو ایک اور درخواست مستند سیاسی برائے حکومت کو بھیجی اور لکھا کہ ”حقیقت یہ ہے کہ دلی رہنے پڑی کسی کے دفتر میں اس سند کی جو فیروز پور والوں نے پیش کی ہے کوئی نقل موجود نہیں اور نہ ہی سرکاری ریکارڈ میں لارڈ لیک صاحب بہادر کی کوئی ایسی رپورٹ دستیاب ہوگی جو اس سند کے مطابق ہو یا اس سند کی توثیق کرتی ہو“ [۵۳]۔ اس پر گورنر جنرل نے حکم دیا: ”چنگھیاں ہے کہ اس قسم کی کوئی دستاویز رہنے پڑی کسی کے ریکارڈ میں موجود نہیں لہذا گورنر جنرل ضروری سمجھتے ہیں کہ نواب خورشید بن خاں سے اصل دستاویز طلب کی جائے“ [۵۴]۔ غالب نے ایک اور عرضداشت مورخہ ۲۶ ستمبر ۱۸۳۰ء کو دلیم چنگھیاں لکھتے روانہ کی اور اس میں ساری باتیں سننے انداز سے پھر پڑائیں اور اس سند کو جعلی قرار دیا اور کہا کہ ”یہ اپنی نوعیت کا بدترین فربہ اور انتہائی نکلیا اور خطرناک جعل سازی ہے“ [۵۵]۔ قائم مقام رہنے نہٹ نے نواب خورشید بن خاں سے وہ سند گورنر جنرل ان کو نقل کے لحاظ کے لیے طلب کی اور مطلع کیا کہ ”نواب صاحب نے مطلوبہ خط جو فارسی میں لکھا ہوا ہے، اور جس پر لارڈ لیک کی صر اور دستخط ثبت ہیں، مجھے ارسال کر دیا ہے اور اسے پیش کرتے ہوئے مجھے امید ہے کہ اسے دیکھنے کے بعد حکومت کو اس کے اصل ہونے کا اس طرح یقین ہو جائے گا جس طرح مجھے گزشتہ مئی میں اس وقت یقین ہو گیا تھا جب میں نے اسے دیکھا تھا اور میں نے اسد اللہ خاں کے دعوے کے بارے میں رپورٹ دی تھی اور اس شخص کے جھوٹے دعوے کو تسلیم کرنے کی اہمیت میں جھکا نہیں ہوگی جس نے نہ صرف حکومت کو بلکہ آپ کو اور مجھے بہت پریشان کیا اور نواب کی دل شکنی کی۔ اب وہ شخص سزا سے نہیں بچ سکے گا۔ اسد اللہ خاں کا ادعا کہ مذکورہ واسطہ بالکل جعلی ہے قطعاً جھوٹا ہے اور سزا کا مستحق ہے“ [۵۶]۔ یہ کاغذات حکومت نے تصدیق کے لیے مستند اعلیٰ برائے حکومت بمبئی شعبہ سیاسی کو بھیجے جس نے اپنی رپورٹ بھیج دی۔ ۱۹ اگست ۱۸۳۰ء کو مستند اعلیٰ نے ایک نوٹ لکھا کہ ”اگر یہ دستاویز اصلی ہے تو یہ ہمیں افسوس نہیں کہ احمد بخش خاں نے یہ فربہ اور دھوکے سے حاصل کی ہو لیکن اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ یہ ایک ایسا حکم ہے جو لارڈ لیک نے اپنی رضا مندی سے جاری کیا ہے تو کیا لارڈ موصوف اسے

با اختیار تھے کہ گورنر جنرل ان کو نسل کے منظور کیے ہوئے کسی ساتھ فیصلے کو درہم برہم کر سکیں اور کیا حکومت اس کی پابند ہوگی۔ مجھے یہ تصور بھی نہیں کرنا چاہیے اور طواغیت و ستارہز اصلی ہو یا جعلی ظاہر یہی ہوتا ہے کہ نصر اللہ ایک خاص کے اقربا زادہ و غلیظہ کے حق دار ہیں“ [۵۷]۔ ۳۱ دسمبر ۱۸۳۰ء کو مستند اعلیٰ برائے حکومت نے ولیم بائرن ریچ پنڈت دہلی کو لکھا کہ ”دہلی (اسد اللہ خان) نے لا راز ایک صاحب بہادر کے دخل سے اور میرے چہری ہونے والے جس پردے نے ہمارے اعلیٰ کو اعلیٰ قرار دیا ہے اسے جناب سر جرنیلنگم نے صحیح دستور تسلیم کیا ہے“ [۵۸]۔ مسند برائے گورنر جنرل نے ۲۴ جنوری ۱۸۳۱ء کو مستند اعلیٰ برائے حکومت فورٹ ولیم کو مطلع کیا کہ ”مستند و لا نصر اللہ خان کے سوتلین کی مالی امداد کے ضمن میں فیروز پور کے جاگیردار کے کیے ہوئے انتظام و انصرام میں مداخلت پسند نہیں فرمائیں گے“ [۵۹]۔ یکم مئی ۱۸۳۲ء کو، گورنر جنرل کی ہدایت کے مطابق ان کا فیصلہ اسد اللہ خان عرف مرزا نوٹ کو بھیجا گیا اور مطلع کیا کہ ”نواب شمس الدین خان سے آپ کا سوچو، چٹن میں اضافے کا مطالبہ سراسر ناروا ہے اور جنرل لا راز ایک کی عطا کردہ سند، جس میں مختلف حصہ داروں کے نام اور مخصوص رقم کا اندراج موجود ہے، بالکل صحیح ہے“ [۶۰]۔ اسی طرح یہ مقدمہ مرزا نوٹ ہار گئے اور اس کے بعد بھی وہ مسلسل اپیلیں کرتے رہے جس کا کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا حتیٰ کہ وہ اپنی جوہر آف انڈیکسز لندن سے کی گئی یا کہ معظر سے کی گئی وہ پاس بھی یہ فیصلہ بحال رہا اور وہی رقم تاحیات انھیں ملتی رہی جہ جنرل ایک نے ۱۶ جون ۱۸۰۶ء کی سند میں واضح کی تھی۔ لیکن اس کے بعد بھی مرزا نوٹ و خواجہ شمس گزاردے رہے۔ ۲۱ ستمبر ۱۸۳۱ء کو اسد اللہ خان نے گورنر جنرل کو ایک اور درخواست بھیجی جس میں لکھا کہ ”جنرل لا راز ایک صاحب بہادر کی ہمدردی سے مراجعت کے بعد نواب احمد بخش خان مرحوم نے مجھ اس سب سوادوں کے اس سے کہ بالکل ہی متوقف کر دیا۔۔۔۔۔ اس لیے حکومت ۳ مئی ۱۸۰۶ء سے حال ۱۵۰۰ روپے سالانہ کے حساب سے مجموعہ رقم ۵۰۳۵۰ روپے ادا کرنے کے لیے کہے اور جاگیردار کو کو پابند کیا جائے کہ وہ نہایت پابندی سے سالانہ رقم مبلغ ۱۵۰۰ روپے دہلی کے سرکاری خزانے میں جمع کرتا رہے“ [۶۱]۔ ۲۳ اگست ۱۸۳۱ء کو دہلی کے ریچ پنڈت نے مسند برائے گورنر جنرل کو لکھا کہ ”اصل دستور سر جاننگم بہادر کو تجویز کے لیے پیش کی گئی تھی تو مسدوف نے اس کے صحیح ہونے کی تصدیق کی تھی، چنانچہ ان تمام حقائق کو مد نظر رکھتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ نہ تو دہلی کوئی تامل کرنے کا ہمارا ہے نہ ہی حکومت کسی رقم کی ادائیگی کا مطالبہ کر سکتی ہے جیسا کہ درخواست دہا جاتا ہے“ [۶۲]۔ اس پر یہ حکم ہوا کہ ”گورنر جنرل ان کو نسل بحالہ پلا دوئے کے ضمن میں حرج کسی کاروائی کے حق میں نہیں ہے“ [۶۳]۔ ۲۰ جون ۱۸۳۵ء کو اسد اللہ خان نے گورنر آگرا کو بطور ایک عرضداشت پیش کی اور اس میں درخواست کی کہ ”ندوی کے بچا کے انتقال کے بعد احمد بخش خان کی جاگیر سے اسے حکومت کے نقص شدہ دس ہزار میں سے سالانہ تین ہزار روپے ملتے رہے۔ ایسی سٹا سات ہزار روپے سالانہ ابھی تک دیا نہیں کیے گئے اور بچا چاہت واجب الادا رقم مئی ۱۸۰۶ء سے مئی ۱۸۳۵ء تک مبلغ ۲۴۰۰۰۰ ملتی ہے۔ ۲۹ سال کا عرصہ گزر گیا اور ندوی کو کڈ کر وہ رقم ابھی تک ادا نہیں کی گئی“ [۶۴]۔ اسی طرح ۲۰ جون ۱۸۳۵ء کو

ایک عرضداشت اور پیش کی گئی۔

ابھی یہ سلسلہ جاری تھا کہ ۲۳ مارچ ۱۸۳۵ء کو کسی نے ریجنٹ وئی مسٹر فریج رو کو لی مار کو بلاک کر دیا۔ قاتل کی تلاش ہوئی تو نواب شمس الدین احمد خاں کا داماد و حکام کریم خاں گرفتار ہوا اور بعد میں خود نواب شمس الدین احمد خاں بھی گرفتار ہوئے اور مقدمے کے فیصلے اور گورنر جنرل سے شکوری کے بعد انھیں بھی ۸ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی دے دی گئی اور فیروز پور جھر کر کی جاگیر بحق سرکار ضبط ہو گئی۔

۲۳ مئی ۱۸۳۶ء کو گورنر جنرل ہدلا راجی آئیکینڈ کے نام پھر ایک عرضداشت اسد اللہ خاں نے بھیجی اور لکھا کہ ”مقامی حکام نے فدوی کے مقدمہ کو منت رپو کیا ہے اور اس کے ساتھ انصافی کرنے رہے ہیں چنانچہ فدوی کو یقین دہانی ہے کہ مذکورہ افراد کو لوٹ کیے بغیر اس کے مقدمہ کا جائزہ لیا جائے گا اور حضور و ملا مذکورہ کا خلاصہ کی بنیاد پر اپنا فیصلہ صادر فرمائیں گے“ [۶۵]۔ اس پر گورنر جنرل ہدلا نے ۲۸ مارچ ۱۸۳۶ء کو لکھا: ”کیا اس مقدمہ کا بار پار فیصلہ نہیں ہوا ہے؟“ [۶۶] وہ درخواست جو اسد اللہ خاں نے آگے کر کے گورنر کو بھیجی تھی اس پر قائم مقام مسند برائے حکومت نے لکھا کہ ”احکامات صادر کرنے کی ضرورت نہیں“ [۶۷]۔ ۲۲ مئی ۱۸۳۶ء کو گورنر جنرل ہدلا کو پھر درخواست دی اور اس میں ۲۳ مارچ ۱۸۳۶ء کی درخواست پر فیصلہ دینے کے لیے یاد دہانی کرائی گئی۔ یہ سب خط شامل مغربی صوبہ جات کے لیٹیفیکٹ گورنر کو بجاوے کے مذکورہ فیصلہ صادر فرمائیں۔

۷ اگست ۱۸۳۷ء کو ایک اور عرضداشت اسد اللہ خاں نے پیش کی جس میں ”تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے مبلغ ۴۵۰ روپے بطور بھایا جات شمس الدین خاں سے لینے تھے۔ ان میں سے تمام افراد اپنی آپ کے درخواست گزار اس کے بھائی اور تین پھوپھیوں کو (تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے چودہ ماہ کے بھایا جات) ابھی ادا کیے جالے باقی ہیں“ [۶۸] لیکن مخالف نے اپنی دہرٹ میں لکھا کہ ”بقیہ رقم مبلغ ۳۵۰ روپے اسد اللہ خاں کو واجب الادا ہے“ [۶۹] لیکن نائب اول برائے قائم مقام گورنر جنرل وکسٹری سمبھو نے نوٹ لکھا: ”چونکہ مذکورہ رقم کی ادائیگی پچھلے برسوں کی آمدنی سے ہونی چاہیے تھی لہذا اس کا بار جاگیر (فیروز پور جھر کر) کی مستقبل کی آمد پر نہیں پڑے گا بلکہ نواب کی جائیداد سے ادا ہوگی“ [۷۰] (۸ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی پانچے تھے اور جاگیر ضبط ہو چکی تھی)۔ انھیں بھایا جات کے لیے ۲ جون ۱۸۳۸ء کو اسد اللہ خاں نے ایک درخواست دی کہ ”شمس الدین احمد خان مرحوم کے تمام قرض خواہوں کو فی مودہ ۸ روپے ۶ پائی بطور معاوضہ دیا جائے گا۔ یہ کہ اس مدی کو بھی اسی فیصلے کے مطابق ادائیگی ہوگی۔۔۔ فدوی نہ تو مرحوم جاگیر دار کا کوئی ملازم تھا، نہ ہی اس نے اپنی فروخت شدہ اشیاء کی قیمت باوے گئے قرضے کا مطالبہ کیا ہے۔ مذکورہ رقم تو بطور بخشش فدوی کو واجب الادا ہے جو سرکار برطانیہ نے مقرر کی تھی۔ امیدوار ہوں کہ اس کے مطالبے کو دیکھ کر قرض خواہوں کے مطالبات پر فوقیت دیں گے“ [۷۱]۔ لیکن گورنر جنرل نے اس مطالبے کو خارج کر دیا [۷۲]۔ ۲ مارچ ۱۸۳۷ء کو قائم مقام مسند برائے حکومت نے بھی اس مطالبے کو مسترد کر دیا اور فیصلہ دیا کہ

”تذکرہ دہلوی کا قائل ہے یہی ہے“ (۷۳)۔

۲۹ رجسٹری ۱۸۴۲ء کو اسد اللہ خاں نے فی الحال میڈاک، معتد برائے حکومت ہند مع گورنر جنرل کو ایک عرضداشت پیش کی جس کے ساتھ حکمہ عالیہ کے نام اور داشت شکستہ تھی۔ معادن معتد برائے حکومت مع گورنر جنرل ولیم الیڈر راز نے اس پر نوٹ لکھا کہ ”اسد اللہ خاں“ اپنے مقدمہ کی بابت صادر ہونے والے احکامات سے مطمئن نہ ہونے کی بناء پر عزت مآب حکمہ عالیہ کے دو بار شاہی میں اپیل کرنے کا اصرار حاصل کر رہا ہے“ (۷۴)۔ ۵ اگست ۱۸۴۲ء کو معتد برائے حکومت ہند نے مطلع کیا کہ ”آپ نے اپنے مکتوب مورخہ ۲۹ رجسٹری کے ساتھ جو داشت روانہ کی ہے وہ حاضر ذاک سے عزت مآب کورٹ آف ڈائریکٹرز کو بھجوا دی جائے گی“ (۷۵) اور ۱۳ اگست کو یہ عرضداشت بھجوا دی گئی۔ ۱۵ اگست ۱۸۴۲ء کو اسد اللہ خاں نے معتد برائے حکومت کو شکریہ گزاری کا خط لکھا (۷۶)۔ ۲۵ جنوری ۱۸۴۳ء کو اسد اللہ خاں نے پھر ایک خط یہ پاپچھے کے لیے بھیجا کہ ان کی درخواست پر کیا فیصلہ صادر ہوا ہے؟ جواب آیا کہ ”حاکم اعلیٰ کا ابھی تک کوئی جواب نہیں آیا“ (۷۷)۔ اس کے بعد ایک اور درخواست اسد اللہ خاں نے بھیجی کہ ”دو سال کا عرصہ گزر چکا ہے لہذا تھوڑی بعد افترا اپنے مطالبات کے متعلق کہے گئے فیصلے کے جاننے کا خواستگار ہے“ (۷۸)۔ ۱۷ مئی آف ڈائریکٹرز نے بھی ان کے خلاف فیصلہ دیا اور پھر حکمہ عالیہ نے بھی اسی فیصلے کو بحال رکھا اور اس طرح یہ مقدمہ جس میں غالب ساری عمر لکھ رہے ۱۸۴۴ء میں ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔

غالب کی وفات کے بعد ان کی بیگم امراؤ بیگم نے ۲۸ رجسٹری ۱۸۶۹ء کو ایک درخواست بھیجی جس میں اپنے مرحوم شوہر اسد اللہ خاں کی کُل پٹن اپنے اور اپنے چھ بیٹے حسین علی خاں کے ۶۴ ماگڈامری کے لیے کہا گیا تھا۔ یہ درخواست کشنوری کو بھجوا دی گئی جیسا کہ جناب آدکار کا تیسواں لاہور کے قاری ریکارڈ بسٹ نمبر ۲۹ سے معلوم ہوتا ہے (۷۹)۔

کلکتہ کا ادبی معرکہ:

ابھی دھچلے کا یہ مسئلہ حل ہی رہا تھا کہ کلکتہ میں ان کے خلاف ایک اور عازم کھل گیا۔ دھچلے کی اپنی عرضداشت میں میرزا اسد اللہ خاں غالب نے لکھا تھا کہ خواجہ حاجی سے مرزا نصر اللہ بیگ خاں کی کوئی رشتہ داری نہیں تھی۔ وہ ابتدا میں بارگیر (سانکس) کی حیثیت سے پانچ روپے ماہوار پر ملازم تھا، اس لیے اسے نصر اللہ بیگ خاں کے دربار میں شام نہیں کیا جاسکتا اور یہ دوازاری رقم جڑا سے دھچلے کے طور پر ملتی ہے، نصر اللہ بیگ کے دربار کو ملنی چاہیے۔ یہ بات یاد رہے کہ غالب ۱۸۳۸ء میں کلکتہ آئے تھے اور ان کے آنے سے پہلے خواجہ حاجی کے سارے میرزا افضل بیگ، اکبر شاہ خانی کے وکیل کی حیثیت سے انہیں موجود تھے۔ افضل بیگ نے، خواجہ حاجی کے بیٹوں یعنی اپنے چھ بیٹوں، خواجہ شمس الدین عرف خواجہ جان اور خواجہ بدر الدین عرف خواجہ

انہیں کے تھکاو کی حیثیت سے، ان دونوں کی جانب سے، اسد اللہ خاں کی عرضداشت کا جواب دعویٰ داخل کیا تھا اور قانونی و ادھنیاتی دلائل کے ساتھ یہ بھی لکھا تھا کہ ”خوید حلقی نے، جو کہ نصر اللہ بیگ خاں کے قریب داریوں میں سے ایک ہے نصر اللہ بیگ کی رفاقت میں سرکار دولت داری کی خدمات سرانجام دی تھیں۔ اس لیے ایسے آدمی کے مقابلے میں جس نے بذات خود خدمات دہانداری کی ہیں، کچھ لڑکوں کا استحقاق لائق نہیں ہوتا۔ ابھی بھی ان میں سے ایک یعنی مرزا یوسف پاگل ہے اور شریعت کا مکلف نہیں ہے اور دوسرے کا حراج اکثر و بیشتر قمر کے زوال و کمال کے ساتھ ساتھ اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے۔ میں ممکن ہے کہ یہ عرضی جو خاندان اور عزیزوں کی رسوائی اور ذلت کا موقع ہے، یا قمر کے غلبے کے موقع پر تحریر کی گئی ہو“ (۸۰)۔

مرزا افضل بیگ نے نہ صرف اسد اللہ خاں کی ”عرضداشت کا جواب دعویٰ داخل کیا بلکہ نکلنے کے مختلف حلقوں میں غالب کے بارے میں طرح طرح کی افواہیں بھی پھیلائیں۔ غالب نے اپنے ایک خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”افضل بیگ۔۔۔ میرے ساتھ ہمشیدہ دشمنی رکھتا تھا اور اہل سنت میں مجھے کفر رافضی اور اہل تشیع میں صوفی و مدح و ذمہ (مقبور کرتا تھا) (۸۱)۔“ اسی طرح شعرا کے حلقوں میں یہ مشہور کر دیا کہ یہ شخص جس کا نام اسد اللہ ہے اور جو غالب شخص کرتا ہے، عقل کو تو اچھا سمجھتا ہے اور عقل و ادب ان نکلنے کو بے حیثیت گردانتا ہے اور اس طرح اس نے ان سب کو میرے خلاف کر دیا اور ایک بڑی عظمت کو میرا مد مقابل بنا دیا۔ مولوی مہدائے کرم کے عزیزوں میں سے ایک نے تو خاص طور پر مجھے دلیل و مدار کرنے کی خاطر ایک مفصل ترتیب دی اور مستطاع سے کا اہتمام کر کے شعرا کے نکلنے کو مدت ماہ سے ارسال کیے اور مجھے بھی مدعو کیا۔ ریتھ کوہیں کوڑھنے کا اور قادری کوہیں کو قادری کا مصرع طرح بھیجا جب کہ مجھے دونوں مصرعے دیے۔ چنانچہ گذشتہ اتوار ماہ جون کی آٹھ تاریخ (۱۸۶۸ء) کو مستطاع ہوا میں بھی گیا اور میں نے دونوں زبانوں کی طرفی نوٹیں پڑھیں۔ اللہ کے کرم سے ہر خاص و عام کو پسند آئیں“ (۸۲)۔

دوسری صحت میں حکیم اتام کے اس مقلع کی زمین مصرع طرح ظہری

درمیان من و دلداد تمام است خواب دارم امید کہ آن ہم زمیاں بر خیزد

غالب نے بھی اس زمین میں غزل بھی جس کے اس شعر پر:

جزوے از عالم و از ہر عالم ششم بگو مونسے کہ تباں رزمیاں بر خیزد

یہ اعتراض کیا گیا کہ ”عالم“ کلمہ منفرد ہے، اس کے ساتھ لفظ ”ہم“ کی ترکیب درست نہیں ہے اور وہ اس وجہ سے کہ عالم بذات خود مجموعہ اشیا ہے اور ”چہار شربت“ اور ”نہر فصاحت“ میں اس ترکیب کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے۔ دوسرا اعتراض یہ کیا کہ لفظ ”بیش“ تاویقے کہ اس کے بعد ”تر“ نہ لائیں استعمال نہیں ہوتا۔ ”بیش“ تھا نہیں کہا جاسکتا۔ مزید یہ کہ معشوق کی کمرہ ہالوں کا آگنا حلقہ اور عاونہ محال ہے۔ دیگر یہ کہ ہالوں کے یا ہجرے کے آگنے کو ”بہر خاستن“ نہیں کہا جاسکتا۔ (۸۳) غالب کو ان بے چہار اعتراضات پر غصہ آیا اور انھوں نے مشاعرہ کی تیسری نشست میں ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے پہلے حافظ شیرازی کا یہ شعر

پڑھا جو لفظ ”ہر“ اور ”عالم“ کی ترکیب کے صحیح ہونے کی نشان دہی کرتا ہے:

گر سن آلودہ دائم چہ جب
ہر عالم کو او عصمت دوست

اور پھر سعدی شیرازی کا یہ شعر پڑھا:

بہ جہاں لحزم از آتم کہ جہاں لحزم از دوست
عالم ہمہ عالم کہ ہر عالم از دوست

اس کے بعد دوسرے اعتراض کا جواب دیتے ہوئے مولانا جامی کا یہ شعر پڑھا جس میں لفظ ”فیض“ ”غیر“ ”تر“ کے استعمال ہوا ہے:

کہ از آتم کہ در معذرتہ پایہ زد
فیض از آبی کہ وہی ثلث تقصیر مرا

اور پھر ایک اور شعر پڑھا جو ”برخاستن“ ”دو بخون“ کے ہم سنی ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے:

از زرخ خط ملک سود برخاست
آتش پہ نشست و زود برخاست

جب یہ محفل برخاست ہوئی تو چند لوگوں نے شور مچانا شروع کر دیا اور ہنگامے پر آ کر آئے اور غالب کی منزل کا یہ شعر پڑھا:

شور اٹھنے پہ فشار نئی مژگان دارم
طعن بر ہے سرا سادگی طرفاں زدہ

اور کہا کہ ”زودہ“ کے کسرہ کو مصناف الیہ کی ضرورت ہے۔ جب معترضین کو جواب دیا گیا کہ ”زودہ“ میں کسرہ اضافی نہیں ہے بلکہ پایہ وحدت ہے تو کہنے لگے کہ ”زودہ“ ہمیشہ مفعول میں آتا ہے لیکن یہاں مفعول کے سنی میں نہیں آیا [۹۳] تو غالب نے ”جیسا کہ“ ”آتش تازہ“ میں لکھا ہے، کہا کہ:

اکثر از عالم شباب زدہ
مے زدہ، فم زدہ، شراب زدہ

مے زدہ، فم زدہ کہ ترکیب است
چہ مایال تغیر تقلید است

چوں برآیند آگہیں موش
زودہ فم زدہ ز ملبوش

وہی خود از شان قائل است کہ بہت
حق بود حق نہ باطل است کہ بہت

ہم چناں آں قیل ہے ساحل
قلزم فیض میرزا بیدل

از محبت شکایت دارد
کہ بدبختیاں بدایت دارد

باشتے، بیہ لے جنوں زدہ
قد سے بافتاں پہ خوں زدہ

کردہ ام عرض ہم چناں زدہ
طعن بر مگر ہے کراں زدہ

(مثنوی آشتی نامہ)

اردو ترجمہ: ”اسی عالم شباب زدہ میں اکثر لوگ مے زدہ، فم زدہ، شراب زدہ (انکی ترکیب استعمال کرتے رہے ہیں) مے زدہ اور فم زدہ جو ترکیب ہے، غلو کی دہائی میں ترکیب مقبول ہے۔

جس طرح آگہیں سے موم برآ رہتا ہے، اسی طرح اس ترکیب کے مضموم سے ”زودہ فم“ نکلا ہے۔

اور یہ ترکیب خود قائل کا نظم رکھتی ہے۔ حق تو بہر حال حق ہی ہوتا ہے، وہ باطل تو ہر جگہ سکتا۔

جس طرح اس دنیا سے بے کنار و بکلام فیض مرزا عبدالحق اور بیدل نے ایک مشتق حکایت لکھی ہے اور اسی طرح کی ایک خراج کی ہے۔

ایک بیدل عاشق ایک جنوں کا راز ہوا، ایک (ایسا شخص) جس نے خون کا قہر عاشق بچا ہوا۔

میں نے بھی "نورۃ" اسی طرح عرض کیا ہے۔ تو نے (البتہ) (اس) مگر ہے کہ اس کو طعن دیا ہے "۸۵]۔

جب غالب نے برہنہ مضامین کا جواب سند اور دلائل سے دیا تو اس کے بعد کچھ لوگ گفتگو میں غالب کے سرخرو و بیرون گنواں سید علی اکبر خان صاحب کے پاس آئے اور شکایت کی کہ سند اللہ دہلوی، جو آپ کے نیاز مندوں میں سے ہے، مکتوبوں میں بدیہی کرتا ہے اور پاس ادب طوطا نہ کہتے ہوئے زبان درازی اور لمبے میں پیش قدمی کرتا ہے۔ غراب موصوف نے غالب کو بلایا اور سر دلائل کر کے سمجھایا اور نصیحت کی کہ اپنا دعویٰ چھوڑ دو اور ساتھیوں سے مصالحت کر لو۔ غالب نے کہا، جیسا کہ "آتش نامہ" میں آیا ہے، کہ چیلے دعویٰ تو میں نے چھوڑ دیا لیکن مصالحت کیسے ہوگی۔ انھوں نے فرمایا کہ جلد سے جلد مصدقہ کر لو اور بطور عذر کہہ دو کہ وہ اس تحریر کو ان کے پاس بھیج دیا کہ وہ اسے دکھا کر ان کے دل سے زہک ملال دور کر دیں۔ اس کے جواب میں غالب نے "آتش نامہ" لکھا اور اب صاحب کی خدمت میں پیش کر دیا۔ یہ مثنوی "آتش نامہ" غالب کی ایک شہادہ کار مثنوی ہے جسے انھوں نے دیوان غازی میں شامل کرتے ہوئے "آتش نامہ" کے عنوان کی غری کو سراہا زبان دے کر "باوقاف" کر دیا اور بارہ شعر وں قہقہ کے نکال دیے اور ان کے بجائے چار نئے شعر داخل کر دیے۔

اس اختلاف کا پس منظر یہ بھی ہے کہ گفتگو کے غازی کو قہقہ اور واقف کو مسلم الثبوت استاد مانتے اور ان کے اشعار کو بطور سند پیش کرتے تھے۔ غالب نے پیش میں کر، جیسا کہ الطاف حسین حالی نے "یادگار" غالب" میں لکھا ہے، یہ کہہ دیا کہ وہ فریاد ہاد کے کمزری بچے کے قول کو نہیں مانتے۔ اس پر شہر نشہ راضہ کفر ہوا اور قدردان قہقہ بگڑ گئے۔ انھوں نے غالب کے خلاف نہ صرف مکتوبوں میں بلکہ اخباروں میں بھی اس بحث کو اٹھایا۔ ایسا انکلام آوازوں نے لکھا ہے کہ "ان لوگوں نے صرف اعتراضات ہی نہیں کیے تھے بلکہ تحریرات بھی لکھی تھیں اور بعض تحریرات "ہام جہاں نما" نے، جو غازی کا ہفتہ وار اخبار تھا، چھاپ دی تھیں" [۸۶]۔

غالب نے "آتش نامہ" لکھ کر اپنے عاشق کے مقدمے کے پیش نظر، مصدقہ تو ضرور کرنی چاہی لیکن اپنے حراج کے باعث، قہقہ کے تعلق سے، ان کے اعداء و ذہر آلودگی پیدا ہو گئی تھی جو ساری عمر ان کے اعدا موجود رہی۔ وہ قہقہ کا نام سننے کے بھی رو اور نہیں تھے۔ کبھی کبھی برسوں بعد "برہان قاطع" پر اعتراضات کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ غالب کا یہ حراج تھا، جیسا کہ ہر کو پال قہقہ کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ "ہمارا یہ منصب نہیں کہ سخرض کو جواب نہ دیں یا سائل سے بات نہ کریں" [۸۷]۔ غالب کے کلام علم و سحر میں جانتا تھا، واقف، عبد الواسع، ہنسوی، غیاث الدین راہپوری اور اسی قبیل کے دوسرے فرد و جانان ذوق ادب کے خلاف جو قہقہ آئینہ کلمات ملتے ہیں ان سب کی تیزی و تندگی کا سرچشمہ بھی لکھتے والا ہمارا تھا" [۸۸]۔

جوہر خانہ و گرفتاری:

فشن کے مقدمے اور فکلت میں ہونے والی معرکہ آرائی کے ساتھ ان کی زندگی کا ایک اور اہم واقعہ نواخانہ چلانے کے الزام میں گرفتار اور قید ہونے (۲۵ مئی ۱۸۳۷ء) کا واقعہ ہے جس نے ان کے سارے وجود کو ہلا کر رکھ دیا۔ اس وقت غالب کی عمر چھاس سال تھی۔ مقدمے کے نام ایک خط مورخہ دسمبر ۱۸۵۲ء میں جو اس واقعہ کے کم و بیش ساڑھے پانچ سال بعد لکھا گیا تھا، اس سبکی کی شدت کو محسوس کیا جاسکتا ہے جو ان کو ہر وقت اندر ہی اندر مضطرب و بے قرار رکھتی تھی۔ غالب نے لکھا کہ ”بوز حاد ہو گیا ہوں۔ بھرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگلینڈ میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ دیکھیں لڑکوں میں گھنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا دھماکا لگ گیا ہے۔“ [۱۸۹]۔

فکلت سے ۲۹ نومبر ۱۸۳۹ء کو واپسی آ کر وہ مقدمے کی جیروی میں اٹھ رہے اور گورنر جنرل کے فیصلے مورخہ یکم مئی ۱۸۳۲ء کے مطابق کہ ”موجودہ فشن میں اضافے کا مطالبہ سراسر باردا ہے“ جب وہ مقدمہ بار گئے تو ان کی اُمیدوں پر پانی پھر گیا۔ اس وقت ان کی مالی حالت نہایت شراب خمی اور وہ اپنے چھوٹے بھائی کی شدید بیماری اور دوسرے مسائل کی وجہ سے بہت اٹھے ہوئے تھے۔ انھوں نے کورٹ آف انریکٹرز کے ہاں اپیل کی لیکن وہاں بھی یہی فیصلہ برقرار رہا اور جب یہ اپیل ملکہ عالیہ کے ہاں گئی تو انھوں نے بھی اسی فیصلے کو برقرار رکھا۔ اس طرح یہ مقدمہ ۱۸۳۳ء میں ہمیشہ ہمیش کے لیے ختم ہو گیا۔ اس وقت غالب کی عمر ۴۷ سال تھی اور ان کو فکلت سے آئے ہوئے چند سال کا عمر گزر چکا تھا۔

غالب کو شہر رنج، چسور اور بھجی کا شوق ہمیشہ سے تھا۔ وقت کے ساتھ یہ شوق بارہمیت کے ساتھ روپہ دار نے فشن کی شکل اختیار کر گیا۔ دنوں دنو غالب کا دلیان خانہ معروف ہو گیا۔ اس سے غالب کی آمدنی میں اضافہ ہوا اور وہ قدرے آرام کی زندگی گزارنے لگے جس کے وہ بچپن سے عادی تھے۔ اگست ۱۸۳۱ء میں ان کے گھر چھاپا پڑا اور عدالت نے سوردیہ جرمانہ کیا۔ جرمانہ ادا نہ کرنے کی صورت میں چار مہینے کی قید کی سزا بھی سنائی گئی۔ جرمانہ ادا کر دیا گیا اور غالب ٹیل جانے سے بچ گئے۔ اس وقت جوا کھیلنے کی دوا سارے دہلی میں عام تھی جس میں دیکھیں دھڑکا اور خاص طور پر دلی کے جوہری جلتا تھے۔ معاشرے میں غالب صاحب حیثیت سمجھے جاتے تھے۔ ان کا اثر سوسائٹی میں تھا اور دنو دنو یہ سلسلہ یکو عرصے بعد پھر شروع ہو گیا۔ اسی زمانے میں نیا کوٹہ ال شہر فیض الحسن دہلی کی کوٹہ الی میں قیامت ہو کر آیا۔ آتے ہی اس نے کوشش کی کہ جوا کھیلنے کی یہ دوا کبھی طرح ختم ہو جائے۔ نئے کا اڈا چلانے والوں کو صحیحہ کی اور جب غالب کا دلیان خانہ اسی طرح اڈا چلاتا تو ایک دن کوٹہ ال شہر تھہ میں سوار ہو کر اور سپاہیوں کو ڈولی میں بٹھا کر وہاں پہنچا اور کہا کہ ذاتی سوار ہاں آئی ہیں۔ جب یہ ”ذاتی سوار ہاں“ اندر داخل ہوئے تو مقدمہ کھلا کہ پتو چھاپا مارا گیا ہے۔ حراست کرنے پر بارہواں بھی ہوئی۔ کوٹہ ال نے ایک دوستی اور صاحب خانہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کو گرفتار کر لیا۔ ۲۵ مئی

۱۸۳۷ء کو کون پر قرار بازی کا مقدمہ قائم ہوا۔ بمسٹر بیٹ کے پاس فٹنی ہوئی اور اس نے چھ ماہ قید کا مشقت اور دو سو روپے جرمانے کی سزا سنائی۔ اپنی کی گئی، وہاں بھی یہ فیصلہ اس فرق کے ساتھ پر قرار ہوا کہ جرمانہ ادا نہ کرنے کی صورت میں چھ ماہ قید بخشتی ہوگی لیکن اگر اصل جرمانے کے علاوہ پچاس روپے اور ادا کر دیے جائیں تو اس صورت میں مشقت کی سزا معاف ہو جائے گی۔ بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر نے ریڈیٹ کے نام مظاہرشی خط لکھا لیکن اس نے یہ کہہ کر معاملے کو ٹھنڈا دیا کہ مقدمہ عدالت کے سپرد ہے اور وہ اس صورت میں کسی قسم کی مداخلت کرنے کا مجاز نہیں ہے۔ قید کی یہ سزا ایک ایسی چوٹ تھی جس سے مرزا اسد اللہ ٹھٹھا اٹھے۔ اس واقعہ و رسوائی کا اثر ان پر بہت گہرا پڑا۔ "ہارن وورڈ" میں اس واقعہ کے بارے میں اپنے اضطراب و پشیمانی کا اظہار جن لفظوں میں کیا ہے ان سے غالب کی ذاتی کیفیت اور ذلت و رسوائی کے احساس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

حفظ حسین خاں کے نام خط میں لکھتے ہیں کہ "آپ نے جو سرگزشت پہنچی ہے تو نیچے۔ کوتوال میرا دشمن تھا اور بمسٹر بیٹ ناواقف۔ قذکحات میں تھا اور مقدمہ خراب۔ بادوہ واس کے کہ بمسٹر بیٹ کوتوال کا حاکم ہوتا ہے لیکن مجھے ظہار کرنے میں اس کا اقتدار نہیں گیا اور میری گرفتاری کے احکام جاری کر دیے اور میٹھن جج نے کہ میرا دوست تھا ہمیشہ میرے ساتھ محبت سے پیش آتا اور میری رہائی کرتا اور بار بار میرے ساتھ شراب نوشی میں شریک رہتا، انھیں بند کر لیں اور بے اعتباری اختیار کر لی۔ مقدمہ صدر عدالت پہنچا کوئی ششواہی نہیں ہوئی اور وہی فرمان میں ادا قائم رہا۔ پھر معلوم کیا ہوا کہ جب (قید کی) ساری یہ عداوت ختم ہونے کو آئی تو بمسٹر بیٹ کا دل کھپکا اور اس نے صدر عدالت سے خود اپنے حکم کی تصدیق اور میری رہائی کی درخواست کی۔ اس کی درخواست منظور ہوئی اور میں چونکہ ہر صفت، ہر فعل اور ہر امر کو خواہ اللہ سمجھتا ہوں اور خدا سے انکسار ہاڑ نہیں لیکن چونکہ آرزو و یکیش بندگی کے خلاف نہیں۔ اس کے بعد یہ خواہش ہے کہ وہاں میں نہ ہوں اور اگر رہوں تو بعد وصال میں نہ رہوں۔ دوم ہے، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے اور سب سے بڑھ کر کہ خود آزاد و خوش کی پناہ ہے اور رحمت اللعالمین کا سب آستان، عاشقوں کی نگاہ چاہی کافی ہے۔ وہ کون سی گھڑی ہوگی کہ اس ذلت و خوارگی کی قید سے کہ جو حقیقی قید سے زیادہ روح فرسا ہے رہائی پاؤں گا اور بغیر کسی منزل کو ذہن میں لائے مصر میں نکل کھڑا ہوں گا۔ وہ سب تو مجھ پر بہت چکا اور یہ سب کچھ ہے جس کی آرزو ہے" [۹۰]۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اس واقعہ کو قرار بازی کا واقعہ بتایا ہے اور لکھا ہے کہ "یہ پورا قرار بازی کا سہارا تھا اور نواب امیر الدین (دہلی لوہارو) کے لفظوں میں مرزا نے اپنے مکان کو جو قرار بازی کا ڈھانچا رکھا تھا جس سے مرزا کو کبھی اچھی خاصی رتم بے محنت و مشقت وصول ہونے لگی تھی۔ انگریز کی قانون اسے جرم قرار دیتا تھا" [۹۱]۔

یہ زمانہ غالب پر بہت سخت گزرا۔ دوست احباب الگ تھک ہو گئے حتیٰ کہ لوہارو خاندان والوں نے بھی ان سے آنکھیں پھیر لیں اور جب آگرہ کے ایک اخبار نے مرزا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں لوہارو کا رشتہ دار ظاہر کیا تو یہ بات ان لوگوں پر شاق گزری اور بااجتماع و تکلف اس کی تردید کرائی۔ یہ لکھوا دیا گیا کہ میرزا

صاحب سے خاندانِ لوہار کا کوئی نسبتی تعلق نہیں تھل دور کا سہمی تعلق ہے حتیٰ کہ نواب ضیاء الدین (غالب کے چچیتے شاکر د) نے بھی آنکھیں پھیر لیں اور اسے کسر نشان سمجھا کہ قید خانہ میں ایک مسخِ نجوم سے ملنے چاہئیں۔ (۹۳)۔ لوہار خانہ خانہ والوں کی یہ بے وفائی اور خود غرضی تھی کہ جب شہر کے متعدد شرفاء و اہل کمال نے غالب کی سفارش کی تھی یہاں تک کہ بادشاہ وقت نے بھی اسے حامدوں کی عیاری کہہ کر ریٹے پٹے منٹ سے سفارش کی تھی۔ اس تمام عرصے میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ وہ واحد شخص تھے جو پابندی سے ان سے ملنے جاتے تھے اور حکام سے مل کر ان کی رہائی کی بھی کوشش کر رہے تھے۔ نہ صرف یہ بلکہ ان کا جرم نامہ بھی انھوں نے ہی ادا کیا تھا۔ حالی نے لکھا ہے کہ شیفتہ کہتے تھے کہ ”مجھے میرا سے عقیدت ان کے زہد و افلاک کی بنا پر نہ تھی، افضل و کمال کی بنا پر تھی۔ جو نے کا اہرام آج عائد ہو کر شراب پیتا تو ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں حیران ہو جائے۔ گرفتاری کے بعد بھی ان کا افضل و کمال دیکھا ہی ہے جیسا پہلے تھا“ (۹۴)۔ غالب نے قید کے ذریعہ اثر و ”صحبہ“ لکھا اور اثر و تاثیر کے اعتبار سے ایک شاہکار نظم ہے۔ غالب نے لکھا:

بس کہ طویشاں شدہ بیگانہ زبانی من
غیر تعلقت خود گرفتار کا نامی من
باد ہے کہ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں سے نواب احمد بخش خاں اور نواب انجی بخش خاں سرواف کی بہن چاہی تھی اور خود غالب نواب انجی بخش خاں سرواف کے داماد تھے۔ غالب کی زوجہ امراۃ حکیم سرواف ہی کی بیٹی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے ”صحبہ“ میں شیفتہ کو جو ل یاد کیا ہے:

خود چراغوں خودم از غم کہ پیم طواری من
روح حق پہ لباسِ بشر آمد گوئی
نوابہ ہست دریں شہر کہ از پے سسٹن دے
پایہ غوغا ہستم در نظر آمد گوئی
مصطفیٰ خاں کو دریں واقعہ ٹھکانہ من است
کہ بہ ہر دم چم از مرگ عزادار من است

۱۸۶۲ء میں برہان قاطع کے جواب میں غالب کی ایک تالیف ”قاطع برہان“ کے نام سے شائع ہوئی جس سے ایک اور نیا جھگڑا اٹھ اٹھ گیا جو غالب کی وفات تک شہود کے ساتھ چلتا رہا۔

برہان قاطع کا مسرکہ:

نکلتے والے اولیٰ مسر کے میں مرزا غالب نے مصطفیٰ وقت دیکھ کر خاموشی ضرور اختیار کر لی تھی لیکن اس کی تھکی و طویل عرصہ گزر جانے کے باوجود ان کے باطن میں اسی طرح موج تھی۔ یہ ان کا مزاج تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں بھی حالات اتنے ہی بگڑے کہ گھر سے باہر نکلا محال ہو گیا۔ غالب بھی اس زمانے میں اپنے گھر میں بند ہو کر بیٹھ رہے۔ ہر طرف افراتفری تھی۔ اس زمانے میں انھوں نے دو کام کیے۔ ایک ”دھند“ لکھی جو حالاتِ خد و کار و زمانہ سے اور دوسرے تو برہان قاطع جس کا ایک نسخہ ان کے پاس تھا، اسے پڑھتے رہے۔ دورِ انِ مطالعہ و محنت و تفکروں یا ان کے معانی پر انھیں اختلاف ہوتا، انھیں چاہیے پر درج کرتے جاتے۔

بہادرت کے فرد ہونے کے بعد بھی انھوں نے "برہان قاطع" کا مطالعہ جاری رکھا اور اپنے اعتراضات کو مسودہ کی صورت میں تیار کر کے اس کا نام "قاطع نہ بان" رکھا۔ یہ سب کام ۱۸۶۰ء تک قطع ہو چکا تھا لیکن اس کے چھپنے کی نوبت ۱۸۶۳ء میں آئی۔ "قاطع نہ بان" کا پہلا ایڈیشن جیسے ہی طبعی و لکھنؤ رکھنؤ سے شائع ہوا، ہندوستان کے علمی حلقوں میں ایک لہلہا مچ گئی اور وہ جنگسہر پا ہوا کہ سرتے دم تک غالب اس سے بیچنا نہ بھرا سکے۔ اس کے بعد ۱۸۶۵ء میں غالب نے "ترسیم و اضافہ" کے بعد "قاطع نہ بان" کا دوسرا ایڈیشن "دش" کا دیانی" کے نام سے شائع کیا۔ غالب نے اس مختصر لغت (برہان قاطع) کے بہت ہی کم مسودہ جات پر اعتراض کیے تھے۔ جنرل قاضی عبدالودود "ان لغات کا جو نہ بان قاطع" میں ہیں یہاں صحت بھی نہ ہوں گے اور اگر "قاطع نہ بان" سے وہ اصولی اعتراض، جن کی خود بخود تکرار ہوتی ہے اور وہ عبارات جن کی فرض محض احتیاج ہے، نکال دیے جائیں تو شاید ہی پچاس سطحوں سے زیادہ بھییں [۹۳]۔ جب اپنی یہ تالیف یعنی "قاطع نہ بان" غالب نے اپنے غلام کے ساتھ فی الحال قارئین، مستویہ کے مکتوب، بنیاد کمرکاری کالجوں اور اسکولوں کے طلبہ کے نصاب میں شامل کرنے کے لیے بھرائی تو ناظم تعلیمات عامہ نے اسے ماہرین کی رائے کے لیے بھجوا دیا جن میں کریم الدین، ڈپٹی انسپکٹر وائس اور ملحدار حسین، پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج لاہور شامل تھے۔ کریم الدین نے ۲۸ دسمبر ۱۸۶۶ء کو یہ رائے دی کہ "قاطع نہ بان" کے مصنف نے "برہان قاطع" پر اعتراض کیے ہیں اور یہ اعتراض اس طور کے ہیں کہ "یاد ہے کہ یہ لغت میں نے نہیں نہیں دیکھا نہ چھٹا اور یاد ہے کہ اس لغت کے کلی معنی، جو "برہان قاطع" میں لکھے ہیں ان میں سے غلط معنی ہرگز نہیں ہیں اور دلیل اس کی کہیں نہیں لائی۔ اپنے تئیں جامع اللغات کہتا ہے اور اعتراض بہت نہ سے خود سے کیے ہیں یعنی بعض مقام پر تو صاف صاف گالیاں مصنف "برہان قاطع" کو دی ہیں۔ میں میرے نزدیک یہ کتاب ہے فائدہ ہے بلکہ ایک طرح فائدہ دہا کہ چند لغات، جن پر اس نے اعتراض کیے تھے، ان کو صحیح کر کے "برہان قاطع" کے آخر میں لکھ دیا اور یہ لکھ دیا کہ یہ ایجاد میرا ہے" [۹۵]۔

پروفیسر ملحدار حسین نے ۲۸ دسمبر ۱۸۶۶ء کو اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ "اگر "برہان قاطع" کے ۲۳۲۲ لغتوں میں سے صرف ۲۸۳ پر اعتراض کیا گیا تو ان اعتراضوں سے نہ "ترہان قاطع" کی بے ادبی اور مضبوطی لازم آتی ہے اور نہ اس کے مشہور مصنف کی صلاحیت شان اور فیض بخشی پر کچھ حرف آتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس مرزا اسد اللہ خان صاحب کی اگر قسم عربی سے افراط کیا جائے، جہاں انھوں نے مصنف کتاب "ترہان قاطع" کے حق میں کی ہے تو ان کا یہ کام کہ انھوں نے اس کتاب کی تقریباً ۲۸۳ غلطیوں پر ہم کو آگاہی بخشی... جو آگاہی بڑی بھاری تلاش کے بعد ہی حاصل ہوئی، جب ہی ممکن ہے کہ جب ہم میں سے ہر ایک مرزا اسد اللہ خان صاحب بن جائے" [۹۶]۔

غالب کی "قاطع نہ بان" پر جو دو علمی حلقوں میں چھاس کا ایک سبب یہ تھا کہ "ترہان قاطع" ایک مستند لغت کے طور پر گزشتہ دو سو سال سے ہندوستان و ایران میں استعمال اور باقیا۔ دوسرے یہ کہ غالب نے،

ہیں ان کا قلعہ کسی بھی قدر ہمراز کی زبان سے نہیں ہے۔ نہ ہان قاطع" میں یہ الفاظ ترجیح دینے کے ساتھ اصل لفظوں کے دوں بدوش نقل ہو گئے ہیں۔ غالب نے بھی دسامیری الفاظ اپنے کلام میں بلا تکلف استعمال کیے ہیں۔ غالب "دسامیر" کے جعلی ہونے یا لفظوں کی نوزادش شکوں سے واقف تھے (۱۹۹)۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے بتایا ہے کہ انیسویں صدی تک نوزادش تصور سے کوئی آشنا نہیں تھا۔ جب وہن المستطیع کی "فہرست" میں نوزادش کا لفظ دیکھا گیا تو اس کے بعد تحقیق شروع ہوئی (۱۰۰)۔

ملک اشرف بہار نے "سبک شہسائی" میں ایک مثال دی ہے کہ "چشم" کا نوزادش "عبد" ہے جس میں "ای ہان" چار حروف آئے ہیں۔ ان میں الف کو بین پڑھنا چاہیے۔ چون کہ آخری لکھی "و" پہلوی کی "م" اور "ن" کے مشابہ ہے جو ایک دوسرے میں ملا کر گھسی گئی ہو، اس بنا پر لوگوں نے "عبد" کے بجائے "ہمن" پڑھا اور صاحب نہ ہان قاطع نے اس لفظ کے یہ معنی لکھے۔ "ہمن" نہ ہان ڈیو چاؤ نذر چشم را کو چہ" (۱۰۱)۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے یہ بھی بتایا کہ نوزادش یا نوزادش پہلوی زبان کی ایک اصطلاح ہے جس کے لغوی معنی گزادش اور بیان کے ہیں لیکن اس کے اصطلاحی معنی مخصوص ہیں۔ پہلوی زبان میں ہزاروں ایسے ساری کلمات شامل ہیں جو محمولہ آری سے قطعیہ رکھتے ہیں۔ اس طرح کے الفاظ کی کتابت تو ساری لفظ کے اعتبار سے ہوتی ہے لیکن پڑھنے وقت اس کا مترادف و متبادل پہلوی لفظ پڑھ لیا جاتا ہے گویا یہ لفظ ایک طرح کے ملائیاتی تصویر کی رسم الخط (Ideogram) ہیں مثلاً "جنا" لکھتے اور "پست" پڑھتے ہیں۔ "لکا" لکھ کر "شاد" "اب" لکھ کر "چیت" (چدر) "ار" لکھ کر "برات" (برادر) پڑھتے ہیں (۱۰۲)۔

اس صورت حال میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ خود نہ ہان تہجیری نے تحقیق نہیں کی اور لفظوں کو ایسے ہی شامل کر لیا جس طرح وہ ان کے پیش رو کی لغات میں موجود تھے۔ ڈاکٹر نذیر احمد کا بھی یہی خیال ہے کہ نہ ہان کے متعدد جات موبد لفظوں سے حرفاً حرفاً لے لیے گئے ہیں۔ اس بنا پر صاحب نہ ہان پر کوئی ایراد نہیں کر سکتا (۱۰۳) اور یہ بھی لکھا ہے کہ "اگرچہ قاطع نہ ہان" (غالب) میں مطالعے کی کمی کا نقص قدم قدم پر موجود ہے مگر اس کے باوجود یہ کتاب غالب کی طبائی اور ان کی بے بنا واقعات تخلیق پر دلالت کرتی ہے۔ وہ بڑے حساس انسان تھے۔ کوئی بات اپنے مزاج کے خلاف برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ اگر کوئی امر خلاف طبع واقع ہوتا تو ان کا رد عمل نہایت شدید ہوتا (۱۰۴)۔ خود غالب نے "درفش کاوینی" میں لکھا ہے کہ "مجھے خن کا بڑا پاس ہے۔ جھوٹ سے چڑتا ہوں۔ اس بنا پر" (۱۰۵)۔ "کو نہ کہتا ہوں لیکن میرا اندازہ ظریفانہ اور حرفانہ ہے۔ بذلہ کوئی اور لطیفہ نئی سے کام لیتا ہوں۔ نامردوں اور کینوں کی طرح گالی اور فحش کلامی پر نہیں اترتا ہوں" (۱۰۵)۔

"قاطع نہ ہان" از سرزا غالب کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اپنے خون میں شامل سپاہیانہ مزاج اور نکلنے کے ادبی مصرعے کے صحیح نہیں مگر میں وہ لکھتے کی بجائے پڑھنے اور چونکہ ان کا مطالعہ نصف محدود تھا اس لیے اس بحث میں وہ اس نہی طرح اچھے کہ خود ان کا دامن تار تار ہو گیا اور مر کے

آخری دنوں میں، جب کہ وہ طرح طرح کی بیماریوں میں مبتلا تھے، وہ ہر طرف کی یلغار سے بد حال ہو گئے۔
دراصل ”قاطع نہ بان“ میں غالب نے استخرا کا جو لہجہ اختیار کیا تھا وہی لہجہ ان کتابوں اور رسالوں میں دہرایا جو
اس کے جواب میں کبھی کی گئیں اور اس طرح اس بحث کا رخ لاپتہ کی طرف ہو گیا۔ غالب کے استخرا یہ
اعجاز و لہجہ کو سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھئے

(۱) ”تم ہاں قاطع“ میں ”دوب“ کے معنی فرس (رہجے) کے بھی دیے گئے ہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ
اگر رہجے کا خون ایسے شخص کی، جس کو نیا نیا جنون ہوا ہو، پلا دیا جائے تو وہ اچھا ہو جائے۔ غالب نے ”قاطع
برہان“ میں لکھا کہ ”مجھے اس بے محل ناقل (محمد حسین نہ بان تہجدی) کے بے کسی پر بد اثر آتا ہے۔ کیا اس
کے بعد وہوں اور غم طراویں میں کوئی ایسا نہ تھا کہ جب اس بے چارے نے ”تم ہاں قاطع“ لکھنے کا ارادہ کیا اور
وہ اس کے جنون کا پیش خیر تھا تو ریچھ کا خون اس کے گلے میں پڑا دیا تاکہ میں اہل دنیا اور کتبے پرل دنیا
جس سے اس کا مرض جنون ہا تا رہتا اور وہ اس طرح بنیاد نہ لگتا“ [۱۰۶]۔ اسی طرح یہ دو مثالیں اور دیکھیے
جس کی وجہ سے طفلی بیماری کی حالت میں ٹھیک گالیاں مٹتی پڑیں۔ ”قاطع برہان“ میں غالب نے لکھا کہ:

(۱) ”تا چند بدہاست کہ نہایت سرخ فہیدہ است“ [۱۰۷]

(۲) ”نیز نام آلت حاصل کی گئی، گوئی ہر جا میں حضور امی جیل“ [۱۰۸]

ایک اردو خط میں ہر گوال تھو کو لکھتے ہیں: میں برہان قاطع کا خاکہ آزار ہوں۔ چار شربت (صندب
تھیل اور ”لغات اللغات“ کو جنس کا لکھتا ہوں۔ ایسے گناہ چھو کر سے کیا مقابلہ کروں گا“ [۱۰۹]۔

غالب نے جو اعتراض کیے ہیں ان میں سے اکثر صحیح نہیں ہیں۔ ہم یہاں دو مثالیں پیش کرتے

ہیں:

(الف) ”قاطع برہان“ میں غالب نے لکھا ہے کہ ”آب بھن“ باجم قاری بر وزن آستین،

پارچہ جامدہ کو چھک بدن مردہ را بعد از غسل و دھون بد اس خشک سازند۔“

غالب کا اعتراض یہ تھا کہ پارچہ جامدہ کے بھانے پارچہ جامدہ کہنا چاہیے۔ مردے کا بدن بچھنے

کی قید ملے ہے۔ آب بھن دھال کے مترادف ہے۔

ڈاکٹر ذیل احمد نے لکھا ہے [۱۱۰] کہ پارچہ بھن ٹکڑا اور جامدہ بھن کپڑے کا ٹکڑا

ہے۔ پارچہ کوشت کا بھی ہو سکتا ہے۔ اس لیے نہ بان نے پارچہ جامدہ کو بھن کی قاری ہے، لکھا ہے۔

دوسرے یہ کہ آب بھن کے جو معنی نہ بان نے درج کیے ہیں وہ صحیح ہیں۔ ”فرہنگ جہانگیری“ (۱۰۷۱ھ) میں

اس کے یہی معنی دیے ہیں۔ برہان نے یہ معنی و حیرا سے لیے ہیں۔ فردوسی کے اس شعر سے بھی یہ معلوم ہوتا

ہے کہ آب بھن کا تعلق میت سے ہے:

ندام برنگ آب بھن و کلن

یہ جہاں کہ چڑے تو اسی دمن

اور اسد کی کے اس شعر سے بھی یہی بات واضح ہوتی ہے:

چشم بآئینہ بجاہد مجھ کفن آب گلشن دو پیکانور ہم
 پر و فخر خیر احمد نے ”نہ بان قاطع“ کا دوسری اشعار سے مطالعہ کر کے یہ واضح کیا ہے کہ یہ بان نے عام طور پر
 مستحق کے جان کرنے میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ ایک دلچسپ مثال اور لکچرے۔ ”نہ بان قاطع“ میں
 ”آؤ“ کے چھ معنی دیے ہیں

”آؤ: فتح، تاليف، بروزن، اور معنی آراستہ کی آتش، پاشند“

غالب کا اعتراض یہ تھا: ”چون آؤ فتح تاليف، بروزن، اور معنی آراستہ کی آتش، پاشند، چادری
 گفت۔ چادری گزشتہ نامہ اور واہ آؤ دن ہے حیاتی است، ظرافت پیش کش۔ شرح اس فقرہ موافق معنیہ و الفاظ
 جنش ی ہائیت کہ آؤ آتش را گوچہ و آں را بذال نقطہ وار نیز نوچہ۔ و نگہ در تحت بحث اسم آؤ و بذال نقطہ کہ
 فصلی جدا گانہ ساز کردہ است، فتح از اعزازہ افزوں تر دراز کردہ است، من ی گویم کہ آؤ و بذال معقوف
 زنبار نیست و در نامہ و نامہ بروز کہ آؤ و بذال ی نوچہ بندہ ذراے ہرزہ در کار است۔“

واکڑ خیر احمد نے لکھا ہے کہ اس کے بعد غالب نے ذال قاری کے وجود سے انکار کرتے ہوئے
 لکھا ہے کہ دیر اور انجم وال (ابجد) کے نوچہ نقطہ لگا دیا کرتے تھے۔ اس سے لوگوں نے دھوکا کھایا اور ذال کو
 ذال پڑھنے لگے۔ [۱۱۱]۔ آؤ و بروزن چادری کے سلسلے میں خیر احمد نے لکھا ہے کہ ”چادری کے مرہبہ ایرانی تھوٹ
 میں“ ”مضموم ہے جب کہ آؤ میں ذال مستتر ہے، اس لیے آؤ کے ہم وزن کے لیے ماور کی مثال زیادہ صحیح
 ہے۔ غالب ذال قاری کے منکر تھے، حال اس کہ اس کے وجود سے انکار گویا بد بیعت سے انکار کے مترادف
 ہے۔ حافظ شیرازی (حوتی ۹۲ عہ) نے ”تصنیف جز“ سے تاریخ ۶۸ عہ نکالی ہے۔ اسے اگر ”تصنیف جز“ پڑھا
 جائے تو تاریخ ۶۸ ہو جاتی ہے، جو غلط ہوگی۔ حاققہ کا وہ شعر ہے۔

تاکس اسید جزو غارند و گر دیکس آؤ حروف سال و لاقش اسید جزو

ابن یحییٰ نے ذال اور ذال میں امتیاز کرنے کے لیے یہ قطعہ کہا تھا۔

تسمین وال و ذال کہ در مطروی قد ذ الفاظ قاری بشنو زانکہ بہم است
 حرف صبح ساکن اگر جنش از دہو وال است ہرچہ مست امیں ذال انجم است

[۱۱۲]

ان مثالوں سے اعزازہ کیا جاسکتا ہے کہ غالب اشعار کی اس بحث میں اپنے حروف اور لکچرے کے ادبی
 معرکے کی جتنی کی وجہ سے الجھے رہے۔ پھر اسی خیمہ لفظ کے ایک بہت ہی تھوڑے سے حصے پر انھوں نے طرز
 تحریر میں برساتے ہیں۔

”نقد قاطع نہ بان“ اس بحث کے مطالعے کے لیے سب سے وسیع کتاب ہے۔ ساتھ ہی قاضی
 عبدالودود کا طویل مضمون ”غالب بحیثیت محقق“ سے بھی غالب کی لغت نویسی کا معیار سامنے آ جاتا ہے۔
 غالب قاری کو یوں میں اپنے برادر کی کوئیں سمجھتے تھے اور اس میں اس لیے شک نہیں کیا جاسکتا کہ قاضی شاعری

حیثیت سے اس دور میں ان کو کوئی جانی نہیں تھا۔ وہ خود کو اہل زبان تو نہیں سمجھتے تھے لیکن اپنی زبان دہلی کے مقابلے میں کسی کو نہیں گردانتے تھے۔ ٹھٹھکے کے شعر کے لئے بھی اسی ضرورت کی کوکھ سے جنم لیا تھا اور ”برہان قاطع“ کا لقب بھی اسی کا نتیجہ تھا۔ قاطع برہان کا جب پہلا ایڈیشن ۱۸۶۶ء میں شائع ہوا تو برسوں پہلے یہ کتاب دو بارہ آٹھ کھڑا ہو اور ”قاطع برہان“ کے اعزاز میں ہر ہفت روزہ اور مکتبہ نے اس سارے کتابدار کے ذراغ کا قصین کر دیا۔ غالب کی ”قاطع برہان“ کے جواب میں متعدد جہلی کتابیں اور سالے شائع ہوئے:

(۱) محرق قاطع نہ بان (فارسی) از سید سعادت علی، مطبوعہ مطبع احمدی، شاہدہ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء۔

اپنے ایک خط نام میر حبیب اللہ کا مورخ ۲۸ دسمبر ۱۸۶۳ء میں غالب نے لکھا ہے کہ ”محرق“ کو دیکھ کر جانو گے کہ مولف اس کا محقق ہے اور جب وہ محقق واقع نہ پاؤں اور سولات عبد الکریم اور لطائف بھی کو چھ کر منتخب نہ ہو اور محرق کو صوفیہ افادہ معلوم ہوا کہ ہے دنیا بھی ہے“ [۱۱۳]۔ اسی زمانے میں میر غلام حسین قد ریلگری اس کے نام ایک خط لکھا اور جواب کے لیے بھی کہا کہ خط کے لکھے سے اعزاز دیا ہے کہ ”محرق“ نے ان کے وجود کو بجا کر دکھا دیا ہے۔

(۲) ساطع نہ بان (فارسی) از میر ذارجم یک، مجسم میر علی، مطبع ہاشمی، میرٹھ ۱۲۸۳ھ غالب نے

اپنے ایک خط نام میاں داد خاں سیاح میں لکھا کہ ”وہ جو ایک اور کتاب کا تم نے ذکر لکھا ہے وہ ایک لڑکے نے حاتمے والے ٹٹائے کتب دار کا خط ہے۔ مجسم یک اس کا نام میرٹھ کا رہنے والا۔ کئی برس سے اندھا ہو گیا ہے وہ اب دیکھنا ہی کے محقق بھی ہے۔ اس کی تحریر میں نے دیکھی۔ تم کو بھیجوں گا۔ مگر ایک بڑے حرمے کی بات ہے کہ اس میں بیشتر وہ باتیں ہیں جن کو ”لطائف فیہی“ میں رد کر چکے ہو۔ بہر حال اس کے جواب کی فکر نہ کرنا“ [۱۱۴]۔

(۳) قاطع القاطع (فارسی) از امین الدین دہلوی، مطبع مصطفائی، دہلی ۱۲۸۳ھ۔ یہ کتاب

۱۲۸۱ھ میں مکمل ہوئی تھی جیسا کہ تاریخ ترمیم کے لفظ ”فراغ“ سے ۱۲۸۱ھ برآورد ہوتے ہیں۔ اس کا حوالہ محرق قاطع نہ بان میں بھی ملتا ہے جو ۱۲۸۰ھ میں چھپ چکی تھی۔ یہ وہی امین الدین دہلوی ہیں جن کے خلاف غالب نے ایک مقدمہ سزا دل حثیت فرمائی تھی ۱۸۶۶ء میں۔ اور کیا تھا جس کا ذکر آگے آئے گا۔

(۴) سوجہ نہ بان (فارسی) از آقا میر علی احمد، مطبع مطبعہ انجمنیہ ٹھٹھکے ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۶ء اپنے ایک

خط مورخ ۱۳ مارچ ۱۸۶۶ء نام میر حبیب اللہ کا میں غالب نے لکھا ”سوجہ برہان میر سے پاس بھی آگئی ہے اور میں اس کی طرافات کا حال بتا رہا ہوں۔ وہ تمہارے پاس بھیجوں گا۔ میر سے کیجیے ہوئے اقوال جہاں جہاں مناسب جاوے اور دیکھ کر دو۔ میں اب قریب مرگ ہوں۔ تمہارا نکل مفلوکہ اور امراض مستولی۔ بہتر برس کی عمر“ [۱۱۵]۔ ۱۸ مارچ ۱۸۶۶ء کو غالب نے لکھا: ”بندہ وازا میں نے لکھا کہ ”سوجہ نہ بان“ میر سے پاس آگئی ہے اور میں اس کے اعتراضات کے جواب پٹخانی سطر و سطر کا ایک خط کاغذ پر لکھ رہا ہوں۔ بعد اتمام کار شمسو سے پاس اس مراد سے بھیجوں گا کہ تم از دام غلامت ”سوجہ“ کا

ہنگامہ برپا ہوا تھا، وہ ”شمشیر خیز“ کے ساتھ قلم ہو گیا۔ قاری زبان کے تعلق سے ہندوستان کی سرزمین پر اُٹھنے والے ادیب قری بخاری تھا۔

علیہ وار حسین پر دھیس مرہی گورنمنٹ کالج لاہور نے جو رپورٹ ”قاطع زبان“ کے بارے میں حکومت پنجاب کو بھیجی تھی اس میں ”ضارب سیلف قاطع“ نامی کتاب / کتابچہ کا نام بھی آیا ہے [۱۱۹]۔ یہ تلاش کے باوجود نکل سکی۔ ممکن ہے یہ نام گجرات ہوا اور یہ ”شمشیر خیز“ ہی کا بدلہ ہوا ممکن ہو۔ اب ہم ان کتابوں / کتابچوں کا ذکر کریں گے جو اس بحث میں خود غالب اور ان کے حامیوں نے گلم بند کیے:

- (۱) قاطع زبان (مطبوعہ ۱۸۶۳ء) مولانا اسد اللہ بیگ، غالب جس میں خسرو دہلوی کے ساتھ محمد حسین برہان تحریر کی مشہور گفت ”برہان قاطع“ پر اعتراض کیے گئے ہیں۔ اسی سے اس بحث کا آغاز ہوا۔
- (۲) داغ زبان (فارسی)، مولوی سید نجف علی خاں، صفحات ۳۸، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۸۶۵ء/ ۱۸۶۸ء

- (۳) لطائف لہمی (اردو) میاں داد خاں سیاح، صفحات ۳۱، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۸۸۱ء/ ۱۸۶۳ء جیسا کہ اس کتابچے کے اعجاز بیان، لہجے اور انداز کی شواہد سے پتا چلتا ہے، یہ کتابچہ خود غالب کی تصنیف ہے جسے انھوں نے میاں داد خاں سیاح کے نام سے شائع کیا [۱۲۰]۔
- (۴) سوالات مہدائیکرم (اردو)، کل صفحات ۸، اکمل المطابع دہلی ۱۸۸۱ء۔ یہ کتابچہ سولہ سوالات پر مشتمل ہے جس کے آخر میں دوسو سوالوں کا احتکا بھی شامل ہے۔

- (۵) نامہ غالب (اردو)، مولانا اسد اللہ بیگ، غالب، مطبع محمدی دہلی ۱۸۶۵ء

- (۶) تنقید خیز (اردو) سرزاد اسد اللہ غالب، کل ۳۴ صفحات، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۸۶۷ء

اس میں مولوی احمد علی احمد کی تالیف ”موہر زبان“ کے بعض اعتراضات کا جواب دے کر سولہ اعتراضات احمد علی احمد پر اور آخری فصل میں ”برہان قاطع“ پر مزید اعتراض کیے گئے ہیں۔ آخر میں سولہ سوالات کا احتکا ہے جن کے جواب نو اب مسخ علی خاں شیلتہ نے دیے ہیں اور الطاف حسین حالی، محمد سادات علی خاں اور نواب ضیاء اللہ بن احمد خاں نے ان جوابوں کی تصدیق کی ہے۔

دوش کاہرانی (قاطع زبان کے نئے ایڈیشن کا نام)، سوالات مہدائیکرم، لطائف لہمی، نامہ غالب، تنقید خیز کے متون قاضی عبدالودود نے یکجا و مرتب کر کے ”قاطع زبان و رسائل حلقہ“ کے نام سے ادارۃ تحقیقات اردو، پٹنہ سے ۱۹۶۷ء میں شائع کر دیے ہیں۔

غالب فرہنگ نویسی کے ادبی نہیں تھے۔ اس ساری بحث میں غالب کے ہاں جنگ ہینے کا سا جذبہ نمایاں ہے۔ ملکی سطح پر غالب کی چند ہی باتیں درست تھیں لیکن باقی بحث میں ذاتیات، خسرو دہلوی کا کیا تھا مثلاً ”سوالات مہدائیکرم“ میں یہ انداز اختیار کیا گیا ہے۔ انداز بیان کو دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ تقریر بھی خود

غالب کے قلم سے نکلی ہے:

”مثنوی جی تمہارے قدموں کی قسم اس مجمع میں یہ نسبت آپ کی فارسی مہارت کے وہ لطائف ذوقی انگیز و میان آئے ہیں کہ سب اہل محفل غمی کے بارے میں مرے جاتے ہیں۔ آخر کو باعلاقہ رائے ہم دیگر یہ نظریہ کی فرہنگ نویہوں نے فارسی کو سادہ قسم پر منقسم کیا ہے۔ ان اقسام سہ میں سے ساتویں فارسی سفیدی ہے۔ مثنوی سادہ طے (صاحب عرق قاطع) نے انھیں فارسی لالی ہے۔ اس کا نام پختہ دی ہے۔ چون کہ فدوی آپ کا معتقد اور خیر خواہ ہے۔ اس امر سے بہت خوش ہوا اور آپ کی خوشی کے واسطے اس امر کی آپ کو اطلاع دی“ [۱۳۱]۔

یہی رنگ و انداز ”لطائف فجی“ میں ملتا ہے اور یہ بھی غالب کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے:

”مثنوی جی قاطع کی مہارت کو نرا جانتے ہیں اور پھر کہیں کہیں اسی انداز کے ایک دو قسطے لاتے ہیں۔ قمر و پورا کب لکھ سکتے ہیں۔ وہ چار لفظ مجمع کیے اور ٹھیک نکل گئی۔ جیسے پڑھا تو جان بھر میں کسی حق اللہ بول الٹا ہے اور باقی تمام دن محسوس نہیں کیا کرتا ہے۔ لانا کہ ”قاطع برہان“ کے جواب لکھنے سے مثنوی جی کی سراوی غمی کی کچھ حصول سے باہر آئیں اور ایک صاحب نام و نشان کے متعلق ہو کر خود بھی نام پائیں۔ یہ نہ کیجئے کہ مشہور نہ ہوں گے مگر دشمناری ہو جائیں گے۔ عزت نہ ملے گی موردِ صد گونہ خواری ہو جائیں گے“ [۱۳۲]۔

”کاتب“ غالب از غالب میں بھی یہی انداز دلچسپ دکھاتا ہے جس میں لطف و مزہ اور خسرو ہے لیکن طبعی صلاحیتیں ہیں۔ ”سچ چیز“ جو ”موجہ قاطع“ کے جواب میں مرزا غالب نے لکھی ہے اس میں بھی یہی انداز برقرار رہتا ہے۔ امین الدین مدرس خیابانی اور ”قاطع القاطع“ کے بارے میں بھی جب غالب علم افاضتے ہیں تو یہی خسروانہ انداز موجود رہتا ہے:

”یارب میاں امین الدین کس نری قوم کے اور کس پائی کردہ کے ہیں کہ مولوی کہلائے۔ مدرس ہے مگر الفاظ مصغرہ قوم نہ چھوڑے۔ اگر میری طرف سے از قلم شہیتہ عرفی کی تائیں دائر ہو جائی تو میاں پر کبھی جتنی کر میرے کبر نفس نے از قلم شہیتہ کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ ان کی تحریر ان کے پائی پان پر نکل ہے۔ چٹنے الفاظ تو ہیں وہ لکھ لکھ کے ہیں وہ جن چین کر میرے واسطے صرف کیے اور یہ نہ سمجھا کہ غالب اگر عالم نہیں، شاعر نہیں، آخر شرافت و مہارت میں ایک پایہ رکھتا ہے۔ صاحب عز و شان ہے۔ عالی خاندان ہے“ [۱۳۳]۔

لیکن شکایت کرنے کے باوجود وہ بھی انداز خود اختیار کرتے ہیں۔ صاحب ”برہان قاطع“ کو، جو غالب سے دو سو سال پہلے گزرا ہے، اسے تنقیدی نہیں بلکہ ”دکھی“ لکھتے ہیں اور ایک جگہ اسے ”میر و دکنی“ بھی لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ

”ہاں ہوں جو سکتا ہے کہ یہ شخص شعر کہتا ہو گا مگر پوچھ اور وہی۔ اس اشعار کی تدوین کیا ہو اور ان کو تذکرے میں کون لکھے۔ پھر ارشاد ہوتا ہے، احوال کو دیکھو۔ من قال سے قطع نظر کرو۔ فقیر پر چھتا ہے کہ بے کیا جس کو دیکھیں۔ لفظ مقلودہ متر مرود۔ لوطیان اس میں دم ہے کہ پختہ بد معاش جمع ہو کر ایک امر کو کچھ دے کر باغ میں یا کسی مکان میں لے جاتے ہیں اور لو بہت خوبصورت اس سے افلام کرتے ہیں۔ اسی جماعت میں سے ایک

مخلص اس امر کا سر پکڑے رہتا ہے۔ سو سوید (سوید برہان، تالیف مولوی آغا احمد علی) کے پانچویں صفحے میں مولوی جی لوگوں کی شخصیت کرتے ہیں اور جلاتے ہیں کہ آدھور کی (صاحب برہان قانع محمد حسین حمزوی) کا سر پکڑا (۱۳۳)۔

ایک طرف بیماری اور نو حجاب اور دوسری طرف لطافت کی طبعی بھینس، جن سے ان کے حراج کو سبب نہیں تھی۔ اس ساری صورت حال نے ان کے اندر شدید فکری، فنی اور جھلاہٹ پیدا کر دی تھی۔ بے شک قاری میں ان جیسا تازہ شعر کہنے والا اس وقت کوئی دوسرا نہیں تھا لیکن یہ بحث شعری نہیں، لطافت اور الفاظ کی تھی۔ قیام ملکوت کے فرمانے میں ہی وہ قلیل کے خلاف ہو گئے تھے اور اب وہ ہر اس عالم اور قاری داں کے بھی خلاف ہو گئے تھے جو قلیل کا حامی تھا۔ صاحب عالم مارہروی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”اصل قاری کو اس کھتری پچہ قلیل علیہ باطلی نے تباہ کیا۔ رہا سہا غیاث الدین رام پوری (صاحب غیاث الطغات) نے کھو دیا۔ غور کرو وہ خزانہ نامتھیں کیا کہتے ہیں اور میں سخت دور و مند کیا بکتا ہوں۔ واللہ قلیل قاری شعر کہتا ہے اور نہ غیاث الدین قاری جانتا ہے۔ میرا یہ خط چرخر ان غلوں پر لعنت کرو“ (۱۳۵)۔

ہر گز پال تفت کے نام ایک خط مورخہ ۲۷ مارچ ۱۸۶۲ء میں لکھتے ہیں:

”سنو سہاں امیرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو ادوی قاری دانی میں دم مارتے ہیں وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضرور ادا یہاں کرتے ہیں۔ جیسا کہ گامس (دو غلام رخ) عبد الواسع ہانسی لفظ نامراد کو لکھتا ہے اور یہ امر کا پتھا قلیل صفت کدہ، شفت کدہ، شتر کدہ کو اور ہمہ عالم وہ ہا کو لکھتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو ”یک دماں“ کو لکھوں گا۔ قاری کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔ لفظ الحمد للہ الحمد“ (۱۳۶)۔

قاری زبان کے تعلق سے سر سیمین ہندو پریہ خری طبعی ولسانی جنگ تھی جو غالب کی وفات (فروری ۱۸۶۹ء) کے ساتھ ختم ہو گئی لیکن جس کی تاریخی اہمیت کل بھی تھی، آج بھی قائم ہے اور آئندہ بھی قائم رہے گی۔ امیر خسرو ہندوستان میں قاری زبان کے پہلے عظیم شاعر تھے اور جب غالب قاری زبان کے آخری عظیم شاعر تھے اور یہ دونوں ہندو مسلم تہذیب کے عظیم نمائندے تھے۔

مقدمہ ازالہ حیثیت عربی:

اسی لسانی تبارک کا ایک نام چلا رہا جاتا ہے۔ میری مراد اس مقدمہ سے ہے جو غالب نے ”طالع“ القاطع“ کے مصنف امین الدین امین دہلوی، مدرس پنجاب کے خلاف ۱۸۶۷ء میں دائر کیا تھا۔ ”تجلی خیز“ (۱۸۶۷ء) میں غالب نے لکھا تھا کہ ”اگر میری طرف سے ازالہ حیثیت کی دانش دائر ہو جاتی تو میں پر کیسی جلی کر میرے کمر شخص نے ازالہ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ ان کی تحریر ان کے پانی پین پر چھل ہے“ (۱۳۷)۔ لیکن ۲ دسمبر ۱۸۶۷ء کو غالب نے مقدمہ دائر کر دیا۔ اس مقدمہ کی مصل کی بھی نقل، جو آگست ۱۸۶۷ء پر

دہلی میں محفوظ ہے، میرے سامنے ہے۔ مسئل سے معلوم ہوتا ہے کہ عزیز الدین وکیل مرثیہ غالب کی طرف سے وکیل تھے۔ یہ دہلی صاحب ہیں جن کے نام پر نگلی عزیز الدین وکیل آج بھی کو پتہ پڑتا۔ لال کتواں دہلی میں موجود ہے۔

یہ مقدمہ ۲ دسمبر ۱۹۶۷ء سے ۲۳ مارچ ۱۹۶۸ء تک چلا۔ دونوں طرف سے گواہ پیش ہوئے۔ مدعا علیہ (امین الدین امین) اور اس کے گواہوں نے الفاظ و عبارت کی اس فہرست کے جواب میں، جو مدعی (میرزا غالب) کی طرف سے پیش کی گئی تھی، یہ بتایا کہ اس سے وہ مطلب نہیں لیتا جو مدعی (میرزا غالب) نے بتایا ہے۔ مدعا علیہ مصطفیٰ قاضی القاضی امین الدین دہلوی نے کہا کہ اسد اللہ خان غالب نے ”برہان قاضی“ کو ”قاضی برہان“ میں رو کیا ہے اور میں نے تردید کر لی ہے ”قاضی برہان“ کی اس جملے میں ”مجلس حاکم وقت“ دفعہ دہم نہایت خفیل و انراہ“ ”مترجم نہایت سے میری مراد راج دہلی سے ہے۔ اسی طرح ”سیان خون“ میں غلط ”خود“ کے معنی یہ ہیں کہ کیوں گناہ گار ہوتے ہو۔ پروفیسر ضیاء الدین مرہی کا بیج نے اپنے بیان میں اس کی تصدیق کی اور بتایا کہ اس میں صنعت ایہام ہے۔ اسی طرح اس جملے میں: ”از خرابہ اکبر آباد“ سے بددلی رسیدہ است۔ میں یوم کے معنی زمین کے لیے گئے ہیں جیسے ”کاش از یوم دکن دگرے بر خیزد“ میں آیا ہے۔ معترض غایہ را چرا گرفتہ والے جملے میں لفظ غایہ کے بارے میں کہا کہ اس کے معنی ہیڑر مرغ کے ہیں۔ مدعا علیہ کے گواہوں نے بھی ان کے معنی عام لغت سے بہت کھینچے۔ اس مقدمہ میں غالب نے ۲۳ دسمبر ۱۹۶۸ء کو دہلی کے لیے پھر درخواست دی کہ ”مدعا علیہ کہہ سوائے سخت لے تاکہ پھر کوئی چھوڑ آویڑے آوی کو ایسے شکایت پیش داسوائے کھینچے۔“ یہ مقدمہ اسی طرح چلتا رہا کہ ۲۳ مارچ ۱۹۶۸ء کو عزیز الدین وکیل نے عدالت میں درخواست دی کہ چند گراہی رکاسائے شہر کی مداخلت پر ”ہام رضا مندی ہوئی۔ اب مجھ کو دہلی بہت مقدمہ ہائی نہیں۔ مقدمہ داخل دفتر ہو جائے“ اسی کے ساتھ یہ مقدمہ داخل دفتر ہو گیا۔

اس وقت غالب کی شہرت کی گونج سارے عالم میں سنائی دے رہی تھی۔ ”قاضی برہان“ والا جھڑا ان کے اعصاب پر سوار تھا۔ جس میں روز بروز شدت پیدا ہو رہی تھی۔ اس کا اثر نہایتی طرح ان کی صحت پر پڑا اور طرح طرح کے عوارض نے شدت اختیار کرتی۔ اس زمانے میں میرزا غالب نے جو خطوط لکھے ان میں اپنی بیماری کا ذکر کثرت سے کیا ہے۔ میرزا کا ذکر شاعر کے نام ایک خط میں لکھا:

”اور میں اب انتہائے عمر پایا ہوا کوئی کرا قلاب ہام اور بھوم امر اضی جسمانی و آلام روحانی سے زندہ اور کور ہوں۔ کچھ یاد خدا بھی جائے۔ نظم و نثر کی قلم زد کا انتظام آج و نا آج و نا آج کی محتات و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قسمت تک میرا نام و نشان باقی رہا تم رہے گا“ (۱۲۹)۔

مئی ۱۸۵۸ء میں ان پر درگزر وہ (توبہ) کا حمل ہوا جیسا کہ ہر گواہی قضا کے نام ۳ مئی ۱۸۵۸ء کے خط میں لکھا ہے کہ ”توبہ اور پھر کشادہ ہے کہ چنانچہ پھر مرغ نیم نعل کی طرح تڑپا کیا۔ نعل سے خوف مرگ گیا ہے اور صورت زیست کی نظر آئی ہے“ (۱۲۹)۔ ۱۸۶۰ء کے بعد جو خط غالب نے لکھے ان میں باقوانی، ضعف، سستی،

کاٹلی، گراں جاتی کی عام شکایت ملتی ہے۔ ۱۸۶۱ء کے ایک خط بنام علاء الدین احمد خان میں لکھا ہے کہ ”دلی کھانے کو باہر کے مکان میں سے گل سرائیں کو وہ بہت قریب ہے، جاتا ہوں تو گھڑی بھر میں دم ٹھہرتا ہے اور یہی حال دلی خانے میں آکر ہوتا ہے“ (۱۳۰)۔

فلوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فطرتاً ہی میں مبتلا تھے جس سے ”دورانِ سر“ ہوتا تھا۔ ۱۸۶۲ء میں ہاتھ پر پھوڑا لگایا جس کے بارے میں میر سرفراز حسین کو لکھا کہ ”زہب کے سینے میں سیدھے ہاتھ پر پھنسی ہوئی پھنسی پھوڑا رہی، پھوڑا پھوٹ کر دلم بنا جو بگڑ کر جار ہو گیا۔ اب بہ قدر ایک کب دست و گوشت خروار ہو گیا“۔ ۱۸۶۳ء میں یہی بیماریاں پلٹی رہیں۔ بار بار پیٹاب کی شکایت اور پھوڑوں کا پھانٹا ہوا اس بات کی علامت ہے کہ وہ ذیابیطس کے مرض میں بھی مبتلا تھے۔ چودھری عبدالغفور سرور کو ایک خط میں لکھا کہ ”میں نے بھر سے صاحب فرماں ہوں پتنگ کے پاس حاجتی لگی رہتی ہے۔ اٹھا اور حاجتی میں پیٹاب کیا اور پڑ رہا۔ دلوں سے یہ مرض ہے کہ پیٹاب جلد جلد آتا ہے۔ پانخانے اگر چند رات میں ایک دفعہ جاتا ہوں مگر صورت کو قصور کرو۔ ایک پھوڑا دائیں پیچھے میں جس کو سادھ کہتے ہیں۔ وہ پھوڑے دائیں پیچھے میں۔ یہ پہل ہیں۔ دائیں پاؤں میں کنب پاپشت پاسے لے کر آدھی چٹلی تک دوڑم اور وہ بھی سخت“ (۱۳۱)۔ ۱۸۶۳ء میں تاجی عبدالجلیل بریلوی کو لکھا کہ ”ہر روز مرگہ نو کا حرا بھکتا رہتا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں بھر بھی کیوں پیدا ہوں۔ روح اب میرے جسم میں اس طرح ٹھہراتی ہے جس طرح طائر نفس میں۔ کوئی قفل، کوئی اختلاط، کوئی جمع پند نہیں۔ کتاب سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت“ (۱۳۲)۔ اور تاجی (فوجی بڑھ جاتا) کا مرض پریشان کر رہا۔ ادھر ”طباہوں اور احتراقی“ ان کا پرانا مرض تھا۔ نگاہت و ضعف، اچلی اونچا کو کھینچ گئے۔ نواب انور الدولہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ”اس کو پیٹاب، حافہ کو رو پیٹاب۔ اگر اٹھتا ہوں تو تاجی دیر میں اٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں قدر آدم و عیاد مارا شے“ (۱۳۳)۔

۱۸۶۵ء میں انھیں رام پور کا سفر کرنا پڑا۔ نواب یوسف علی خان ۲۳ مئی ۱۲۸۱ھ/۲۸ مارچ ۱۸۶۵ء کو وفات پا گئے اور نواب کلب علی خاں مسند نشین ہوئے۔ اکتوبر ۱۸۶۵ء میں دلی سے روانہ ہوئے اور ۱۲ اکتوبر کو رام پور پہنچے۔ ۲۸ دسمبر کو رام پور سے روانہ ہوئے اور ۸ جنوری ۱۸۶۶ء کو دلی میں پہنچے۔ طبیعت تو بے سازش ہی، راستے میں جب رام لنگا کو پاگی میں جینے کو پار کیا تو اسے میں سیلابی پانی کے ریلے سے ٹکنا ٹوٹ گیا۔ جانب ادھر اور سامان ادھر رہ گیا۔ رات کو مراد آباد کی سرائے میں ٹھہرے تو ایک کھیل کے علاوہ کوئی چیز ساتھ نہیں تھی۔ سردی لگ گئی اور پانچ دن مراد آباد میں صاحب فرماں رہے۔ ایک خط میں لکھتے کو لکھتے ہیں: ”۸ جنوری سالِ حال (۱۸۶۶ء) دو شنبہ کے دن غصہ انجی کی طرح اپنے گھر پر تازل ہوا۔ مراد آباد پہنچ کر بیمار ہو گیا۔ پانچ روز صدر الصدور کے پاس پڑا رہا۔ انھوں نے چار داری اور ٹم خوراری بہت کی“ (۱۳۳)۔ دلی آکر سفر کی ٹھکن اور بیماری سے تھکات بہت بڑھ گئی۔ ۱۲ مئی ۱۸۶۶ء کو ٹپٹی صاحب اللہ خاں ذکا حیدر آبادی کو لکھا آگے باتوں تھا۔ اب غم جان ہوں۔ آگے بھرا تھا۔ اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا ر

آورد ہے، درعوض ضعف ہمارے۔ جہاں چاسطریں لکھیں انگلیاں نیڑھی ہو گئیں۔ حرف سو بھنے سے رو گئے۔ اکثر برس چلا۔ بہت چلا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے۔ [۱۳۵۰]۔ ۱۸۶۷ء میں پوری طرح بہرے ہو گئے۔ ۱۵ فروری ۱۸۶۷ء کے ایک خط نام میر حبیب اللہ کا میں لکھا: "میرا بہتر اردو میں ترجمہ و ترجمہ ہے۔ میری تہتر برس کی عمر ہے، بس میں اُخرف ہوا۔ گویا حافظہ بھی تقاضی نہیں۔ سامعہ باطل بہت دن سے تھا۔ رفتہ رفتہ وہ بھی حافظہ کی طرح معدوم ہو گیا۔ اب میں نے ہمر سے یہ حال ہے کہ جو دوست آتے ہیں، اردو کی پرستش حراج سے بڑھ کر جو بات ہوتی ہے، وہ کاغذ پر لکھ دیتے ہیں۔" [۱۳۶۰]۔ گویا ۱۵ فروری ۱۸۶۷ء میں کم و بیش پوری طرح بہرے ہو گئے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ "اگر انھوں تو دور ان سر سے گر پڑوں" [۱۳۷۰]۔ گویا وہ لفظ درخشاں میں بھی چلا تھے اور ذیابیطس، نفق، ضعف ہاضمہ و سماعت، درعوض عارضی، انسا و احتراقی ٹون میں چکا جمود، امراض تھیں۔ ۱۸۶۸ء انھیں بیماریوں کی شدت میں کٹ گیا اور جب ۱۸۶۹ء آیا تو اُن پر غشی کے دور سے نہ آنے لگے۔ یادگار غالب میں سائی نے لکھا ہے کہ "جس روز انتقال ہو گا اس سے شاید ایک دن پہلے میں ان کی عیادت کو گیا تھا۔ اس وقت کلی پیر کے بعد اتفاق ہوا تھا اور نواب علاء الدین احمد خاں کے خط کا جواب لکھوا رہے تھے۔ اس کے جواب میں ایک فقرہ لکھوا دیا کہ "میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔ ایک آدھ روز میں مساجد سے چھٹا" [۱۳۸۰]۔ ۳ مارچ ۱۸۷۵ء (۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کو انجم الدولہ، وزیر الملک، نظام جنگ محمد اسماعیل خاں غالب وفات پا گئے۔

غالب نے اپنی تاریخ وفات دو شعر کے ایک قطعہ کے آخری مصرعے "غریب غالب، بگو کہ" غالب فرد" کے الفاظ سے نکالی تھی لیکن وہ اس سائل نہیں مرے۔ ان کی وفات کے بعد شعرا نے اس میں تصرف کر کے "آہ غالب فرد" سے اُن کا سال وفات ۱۳۸۵ھ برآ کر لیا۔ ایک خط نام شاہ عالم (صاحب عالم) ۱۸۶۰ء میں لکھا کہ "یار اب جب تک حضرت صاحب عالم کو مارہرہ میں اور انور الدولہ کو کالپی میں نہ دیکھ لوں اور ان سے ہم کلام نہ ہوں، میری روح کو قبض کا حکم نہ ہو لیکن ۱۳۷۷ھ میں دو مہینے باقی ہیں۔ اب کے عمر سے اس ذالجب تک میرا مدعا حاصل ہو جائے" [۱۳۹۰]۔ یہ اشارہ اپنی اس پیش گوئی کی طرف تھا کہ میں ۱۳۷۷ھ میں مر جاؤں گا۔ اس کے علاوہ غالب نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کا ذکر سید مہدول عالم کے ہم ایک خط میں کیا ہے کہ "ایک شعر میں نے بہت دن سے کہہ رکھا ہے اس خیال سے کہ میرے بعد کوئی میرا دوست میرا مرچہ لکھے اور اس شعر کو بندہ قراؤں کہ ترکیب بند رقم کرے۔"

دعک عرفی و لفر طالب فرد

اسم اللہ خاں غالب فرد [۱۳۸۰]

متحدہ شعرا نے تاریخیں اور مرچے لکھے جن میں الطاف حسین حالی، میر مہدی بخروج اور سالک کے مرچے امتیاز کے حامل ہیں۔ دہلی دروازے کے باہر نماز چٹاڑہ چٹائی گئی جس میں شہر کے اکثر علمائے مجسمے نواب ضیاء الدین احمد خان، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ، حکیم احسن اللہ خاں وغیرہ شریک تھے [۱۳۸۱]۔ حضرت نظام الدین اولیاء کی درگاہ کے قریب، خانقاہ ان لوہارو کے جڑواں میں، دفن ہوئے۔ سنگ حزار پر میر مہدی بخروج کے قطعہ تاریخ

کے علاوہ خود غالب کا کہنا ہوا محمول بالا شعر بھی اورت ہے۔ میر مہدی مکتوح کا قطع یہ ہے:

گل میں تم و اندوہ میں با خاطر محروں تھا فرحت اسرار چ بیضا ہوا غم ناک
دیکھا جو مجھے فکر میں تاریخ کی مروج ہاتھ نے کہا "گنگا سناں ہے جو خاک"

۳۔ ۱۲۸۵ھ / ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کے مطابق غالب کی عمر بحساب سنن قمری تہذیب سن ۴۳ دن ۱۱ اور بحساب جیسوی اکہتر برس ایک مہینہ اسی دن ہوتی ہے (۱۳۴)۔

وہشت و شہادت اب مرثیہ کہہ دیں شاید مر گیا غالب آشنا ہوا کہتے ہیں

حواشی:

- [۱] کلیاتِ نثر فارسی، خطِ عام مولوی سرانجام الدین احمد میں ۱۵۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲] غالب کے غزلیہ شہادت حالات، اعتماد الحق ملک، مشمولہ "احوالِ غالب" سہ ماہیِ ادبی، اردو میں ۷۷، انجمن ترقی اردو (بند) علی گڑھ ۱۹۵۳ء۔
- [۳] انوارِ غالب، مرثیہ آفاق حسین آفاق، کراچی ۱۹۳۹ء۔
- [۴] نساءِ غالب، مالک داس میں ۳۸، مکتبہ جامعہ علی دہلی ۱۹۷۷ء۔
- [۵] خطوطِ غالب، مرثیہ نظامِ رسول، مرثیہ خطِ عام صاحبِ افسانہ خاں (کا، جس ۱۳۷-۱۳۷، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۶] یادگارِ غالب، لطافِ حسین حالی میں ۲۳۰۔
- [۷] کلیاتِ نثرِ غالب میں ۱۵۴، مطبع نول کشور کھنڈو ۱۹۷۷ء۔
- [۸] یادگارِ غالب، گولہ والا۔
- [۹] کلیاتِ غالب فارسی و ہندیہ نمبر ۵۹، مطبع نول کشور کھنڈو ۱۹۷۳ء۔
- [۱۰] غالب نظامِ رسول، مرثیہ ۷، اشعارِ مبارک علی مطبع چہارم لاہور ۱۹۳۹ء۔
- [۱۱] ایضاً جس ۷۱-۱۹، گولہ والا اور ذکرِ غالب، مالک داس میں ۳۸، مکتبہ جامعہ علی دہلی ۱۹۷۷ء۔
- [۱۲] دیباچہ اعلیٰ آغس بحوالہ ذکرِ غالب، مالک داس میں ۳۸، گولہ والا۔
- [۱۳] یادگارِ غالب، لطافِ حسین حالی میں۔
- [۱۴] برجرقم مہدِ اقصاء، شمسِ مہدِ انوار، مشمولہ "احوالِ غالب، مرثیہ نظامِ الدین احمد میں ۲۳۳، انجمن ترقی اردو (بند) علی گڑھ ۱۹۵۳ء۔
- [۱۵] ایضاً گولہ والا میں ۲۳۵۔
- [۱۶] یادگارِ غالب، لطافِ حسین حالی میں ۵۴، غالب انشائی ٹیوٹ، علی دہلی ۱۹۸۶ء۔
- [۱۷] ایضاً جس ۱۳، گولہ والا۔
- [۱۸] "احوالِ غالب، مرثیہ نظامِ الدین احمد میں ۲۵۱-۱۲۵، انجمن ترقی اردو (بند) علی گڑھ ۱۹۵۳ء۔
- [۱۹] خطوطِ غالب، مرثیہ نظامِ رسول، مرثیہ دہلی میں ۷۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲۰] ایضاً جس ۷۷۔
- [۲۱] خطوطِ غالب، جلد اول، گولہ والا میں ۱۶۸-۱۶۸۔
- [۲۲] غالب، نظامِ رسول، مرثیہ ۳۸، گولہ والا۔
- [۲۳] خطوطِ غالب، مرثیہ نظامِ رسول، مرثیہ خطِ عام صلیب الحق، شمسِ مہدِ انوار، جس ۱۶۹، گولہ والا۔
- [۲۴] خطوطِ غالب، نظامِ رسول، مرثیہ جلد اول میں ۱۶۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲۵] خطوطِ غالب، گولہ والا میں ۱۳۹۔
- [۲۶] غالب نظامِ رسول، مرثیہ ۹، مطبع چہارم اشعارِ مبارک علی تاخر مکتبہ لاہور ۱۹۳۹ء۔
- [۲۷] دیکھئے کلیاتِ نثر فارسی خطِ عام مرثیہ نظامِ علی گولہ والا۔

(۳۱) غالب کی غلام علی فاضل اور دو دیگر امور سرکاری دستاویز اسے ۱۸۰۵ء تا ۱۸۶۹ء تک ملکی ڈاکٹمنٹس سینٹر، ملتان سے قومی زبان میں اسلامی آباد ۱۹۹۷ء

[۳۱] National Archives of India, Political Department Proceeding No. 48 dated 2nd May 1828. See Official Record on Ghalib's Pursuit of Family Pension & Related Matters (1805-1869) P17-29, Compiled & Published by National Language Authority, Islamabad 1997.

(۳۲) ایضاً ص ۳۸-۳۹

(۳۱) خطوطِ غالب، ذخیرۂ شیرانی، انتخابِ محمد علی لاہور

(۳۲) غالب، نظامِ رسول، ص ۹۵، لاہور، لا

(۳۳) کلیاتِ شرفاوی، نظامِ محمد علی، ص ۱۱۰، لاہور، لا

(۳۴) ایضاً

(۳۵) غالب کی غلام علی فاضل اور دو دیگر امور سرکاری دستاویز اسے (۱۸۰۵ء تا ۱۸۶۹ء) میں ملے۔ (۳۸-۳۹) ملتان سے قومی زبان، اسلامی آباد ۱۹۹۷ء

(۳۶) ایضاً ص ۳۸

(۳۷) ایضاً ص ۷۰ (اور)

(۳۸) ایضاً ص ۳۸

(۳۹) ایضاً ص ۳۸

(۴۰) ایضاً ص ۳۸

(۴۱) ایضاً ص ۳۳

(۴۲) ایضاً ص ۳۳-۳۴، یہاں پانچ براؤننگ کلکتہ کی ڈرائنگ ہیں

(۴۳) ایضاً ص ۳۳

(۴۴) خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ نظامِ رسول، ص ۹۹، انتخابِ محمد علی لاہور ۱۹۶۹ء

(۴۵) غالب کی غلام علی فاضل اور دو دیگر امور سرکاری دستاویز اسے ۱۸۰۵ء تا ۱۸۶۹ء تک ملکی ڈاکٹمنٹس سینٹر، ملتان سے قومی زبان، اسلامی آباد ۱۹۹۷ء

(۴۶) ایضاً ص ۳۳

(۴۷) ایضاً ص ۳۷

(۴۸) ایضاً ص ۶۸

(۴۹) ایضاً ص ۶۳

(۵۰) ایضاً ص ۶۶

(۵۱) ایضاً ص ۶۸

(۵۲) ایضاً ص ۷۱-۷۲

(۵۳) ایضاً ص ۷۶

مجلس شورای اسلامی

2010年

1991

Amir, 1991]

١٤٠٠

H. H. G. [1994]

1991

1076

invited

2012 (7)


$$I_{\text{FET}} = I_{\text{DQ}} \sqrt{V_{\text{DS}}/V_{\text{DSQ}}} \quad (7)$$

10/24/2011

मन्त्र-सूक्तम् (मन्त्र)

1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 26

1425221 | 74 |

09/16/2011

Abstract

Received 12 July 2011; accepted 12 July 2011; first published online 12 July 2011

Per Figs 1 and 2

1995

— 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675,

Age Group	Total	Male	Female	Male	Female
18-24	~10	~5	~15	~5	~15
25-34	~100	~50	~50	~50	~50
35-44	~30	~15	~15	~15	~15
45-54	~15	~10	~5	~10	~5
55-64	~10	~5	~5	~5	~5
65+	~5	~2	~3	~2	~3

CCC 0001-0670

Age Group	Education Level	Percentage of Respondents
18-29	High School	~65%
	College	~75%
	Graduate	~85%
30-49	High School	~60%
	College	~70%
	Graduate	~80%
50-69	High School	~55%
	College	~65%
	Graduate	~75%
70+	High School	~50%
	College	~60%
	Graduate	~70%

Option	18-24	25-34	35-44	45-54	55-64	65+
A	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%
B	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%
C	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%
D	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%
E	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%	~10%

(۷۹) ایضاً ۲۵۴ کیسز کا اندراج قمبر ۵۸، سواری ۲۸، راجپوت ۱۸۹۹ء ہے۔

۵۰۱] باب کا سفر نکلتے اور نکلنے کا اور بی معرکے، (۱) اکبر خلیفۃ المسیح، ۱۰۴۰-۱۰۵۰ء، نمبر ۱، شرقی اردو پبلکیشن، کراچی، ۲۰۰۵ء۔

۱۸۱ | نامہ نگار کی غالب مہر جو سید اکبر علی ترمذی صاحب و ترہمہ پر حق و حیلہ و باغی، ۹۰، انوار اور مدار نگار غالب، کراچی، ۱۹۹۹ء

المجلة ١٤٣١ هـ

1993-1994-1995 (AF)

[۸۴] ایضاً ص ۱۵۰-۱۶۰، گولہ ۱۱

[۸۵] ایضاً اردو ترجمہ ترجمہ گولہ ۱۱ ص ۱۵۶-۱۶۳

[۸۶] غائب، نظام سولی میر ص ۱۳۲، گولہ ۱۱

[۸۷] غلطو، غائب، مرحلہ نظام سولی میر، جلد اول ص ۱۱، پنجاب بچہ نوردی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۸۸] غائب، نظام سولی میر ص ۱۱۸، گولہ ۱۱

[۸۹] غلطو، غائب، مرحلہ نظام سولی میر ص ۱۵۰-۱۵۸، گولہ ۱۱

[۹۰] بارگزر دور میں خاندانی غائب کے قاضی غلطو کا اردو ترجمہ ترجمہ گولہ ۹۳-۹۵، بزم نظمیں پاکستان اسلام آباد، ۲۰۰۰ء

[۹۱] غائب از نظام سولی میر ص ۱۹۵-۱۸۶، شیخ چارم شیخ مبارک علی تاج کتب لاہور، ۱۹۳۶ء

[۹۲] ایضاً ص ۱۸۸

[۹۳] یادگار غائب، اظافہ حسین حالی ص غائب انشائیہ لکھنؤ، دہلی، ۱۹۸۶ء

[۹۴] غائب، مرحلہ ڈاکٹر عبداللہ احمد میں مشورہ مضمون غائب، بحیثیت محقق از قاضی عبدالودود، ص ۳۶۸، ۱۵۹ء

انجمن ترقی اردو (بہار) علی گڑھ، ۱۹۵۹ء

[۹۵] غائب کی خاندانی تعلیم اور نگار احمد، سرکاری اخبار و ستارچ لٹ، پنجاب گورنمنٹ آرکائیوز ص ۲۵۹، بطور مستند راقی

زبان، اسلام آباد، ۱۹۷۷ء

[۹۶] ایضاً ص ۳۶۵-۳۶۵

[۹۷] نقد غائب، ص ۳۶۹، گولہ ۱۱

[۹۸] نقد، شیخ برہان، ڈاکٹر محمد احمد، ص ۳۳۹، غائب انشائیہ لکھنؤ، دہلی، ۱۹۸۵ء

[۹۹] نقد، شیخ برہان، ڈاکٹر محمد احمد، ص ۸۰، گولہ ۱۱

[۱۰۰] ایضاً ص ۳۴۲ (حاشیہ)، گولہ ۱۱

[۱۰۱] ایضاً ص ۳۳۸، گولہ ۱۱

[۱۰۲] ایضاً ص ۲۵۳، گولہ ۱۱

[۱۰۳] ایضاً ص ۱۸، گولہ ۱۱

[۱۰۴] ایضاً ص ۹

[۱۰۵] ایضاً ص ۱۸

[۱۰۶] ایضاً ص ۱۱، اور قاضی مبارک از قاضی برہان خلیل میرزا غائب، مرحلہ قاضی عبدالودود، ص ۳۶، پٹنہ

[۱۰۷] قاضی برہان میرزا غائب، مرحلہ قاضی عبدالودود، ص ۳۶، پٹنہ، بن لہار

[۱۰۸] ایضاً ص ۳۳

[۱۰۹] غلطو، غائب، جلد اول، مرحلہ نظام سولی میر ص ۱۱، پنجاب بچہ نوردی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۱۱۰] نقد، شیخ برہان احمد، ص ۱۳-۱۳، علی دہلی، ۱۹۸۵ء

[۱۱۱] ایضاً ص ۳۴، گولہ ۱۱

(۱۱۳) ایضاً، ص ۳۹-۴۳

(۱۱۴) خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ قلام، رسول میر، ص ۵۰۵، پنجاب پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۹ء۔

(۱۱۵) ایضاً، ص ۶۷-۶۸

(۱۱۶) ایضاً، ص ۷۶-۷۷

(۱۱۷) ایضاً، ص ۷۱-۷۲

(۱۱۸) ذکرِ غالب، ایکہ رام، ص ۸۷-۹۰، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۷۶ء۔

(۱۱۹) ایضاً، ص ۸۸

[Punjab Govt. Archives "B", Proceedings No. 38/39 dated December 1888, P. 264, Published by National Language Authority, Islamabad 1997]

(۱۲۰) ذکرِ غالب، ایکہ رام، ص ۸۸-۱۸۵، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۷۶ء۔ اور غالب از قلام، رسول میر، ص ۴۳۱، پنج سہارک پبلی

کیشنز لاہور، ۱۹۳۶ء۔

(۱۲۱) قاضی برہان دور سائل مختلف مرتبہ قاضی میرزا نور، ص ۱۸۶، ادارہ تحقیقات شہادت اور پرنٹرز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۲۲) ایضاً، ص ۱۹۶

(۱۲۳) ایضاً، ص ۲۶۴

(۱۲۴) کلیہ، ایضاً، ص ۲۶۸

(۱۲۵) خطوطِ غالب، مرتبہ قلام، رسول میر، جلد دوم، ص ۵۸۳، پنجاب پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۹ء۔

(۱۲۶) خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۱۱۵، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۲۷) کلیہ، جلد اول، مرتبہ قاضی میرزا نور، ص ۴۲۳، پرنٹرز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۲۸) خطوطِ غالب، مرتبہ قلام، رسول میر، جلد دوم، ص ۵۵۷، پنجاب پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۹ء۔

(۱۲۹) خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۵۲، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۰) ایضاً، ص ۲۵۵

(۱۳۱) ایضاً، جلد دوم، ص ۷۷، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۲) خطوطِ غالب، جلد دوم، قلام، رسول میر، ص ۳۶، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۳) خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۳۳۹، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۴) خطوطِ غالب، جلد اول، ص ۱۲۱، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۵) خطوطِ غالب، جلد دوم، ص ۷۸، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۶) ایضاً، ص ۱۲، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۷) ایضاً، ص ۸۸، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

(۱۳۸) [۱۳۸] یادگارِ غالب، اصنافِ حسین حاتی، ص ۹۹-۱۰۰، غالب انشائیہ ٹرسٹ، لاہور، ۱۹۸۹ء۔

(۱۳۹) خطوطِ غالب، جلد دوم، ص ۵۸۸، بکچہ پبلیکیشنز لاہور، ۱۹۶۷ء۔

{ ۱۳۰ } ایضاً، ص ۵۵۳-۵۵۴، نکول والا

{ ۱۳۱ } دنگار، غالب، نکول والا، ص ۱۰۰

{ ۱۳۲ } غالب، نظام، رسول، ص ۳۳۸، شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۳۶۶ء

تیسرا باب

سیرت، شخصیت اور مزاج

آئیے غالب کی تصانیف و شاعری کے مطالعے سے پہلے ان کی سیرت، شخصیت اور مزاج کو بھی دیکھتے ہیں تاکہ ان کی انفرادیت کے حدود و خال واضح ہو سکیں۔ غالب، انسان اور شاعر دونوں حیثیتوں میں، اپنے زمانے سے الگ اور برسرِ بکار نظر آتے ہیں۔ ہر منفرد ہستی کی طرح ان کی فکر اور ان کے خیال پر امتزاج ہوتے ہیں اور ان کی مخالفت کی جاتی ہے۔ ان کے عام کردار، ان کے مذہب و عقائد اور اخلاق پر نہ صرف پانچ سو سال کی کاغذ پر کیا جاتا ہے بلکہ ان کی شاعری کو بھی قوی نہیں کیا جاتا مگر وہ اپنے راستے پر نہایت ثابت قدمی کے ساتھ چلتے رہتے ہیں جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی انفرادیت اُجاگر و نمایاں ہوتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ پوری طرح اپنے دور پر چھا جاتے ہیں۔ انھیں احساس ہے کہ تخلیقی سطح پر جو کچھ انھوں نے کیا اس کی وہ نہیں ملی

”مجھے اپنے انسان کی قسم میں نے اپنی انعم و نیکوئی و اجر و اعزاز کا بابت پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ تقدیری و آرزو کی، ایسا و کرم کے دوامی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں، بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے“ [۱]

لیکن ساتھ ہی انھیں بڑی یقین ہے کہ ان کا نام و نشان قیامت تک باقی رہے گا۔ محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”انعم و نیکوئی ظہور کا انتہا مزاج و ذات و توانا کی معایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا۔“ [۲]

آج ہم دیکھتے ہیں کہ بدلی ہوئی زندگی نے ان باتوں کو ترک کر دیا ہے جنہیں انھوں نے ترک کیا تھا اور ان ماہوں کو قبول کر لیا ہے جن کو غالب نے اختیار کیا تھا۔ ہمیں انھیں اپنے زمانے کے لحاظ سے دیکھنا چاہیے۔ اپنے زمانے کا جاننے والا کہتا چلیے۔ ان کے مزاج و کردار کی اہم صفت یہ ہے کہ وہ ایک دور کو دوسرے دور میں مدغم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

غالب کو ساری عمر کا سب سے کام رہا۔ ان کا کامیوں نے ان کو زندگی میں ایسے نئے نئے تجربوں سے گزارا کہ ان کا طبع روشنیوں سے بھر گیا اور انے والا زمانہ انھیں دکھائی دینے لگا۔ بھی ان کی ہمت تھی اور اسی وجہ سے وہ ہمیشہ نڈھال سپرد رہے۔ پانچ سال کے تھے تو ان کے والد عبداللہ بیک خاں انور میں میدان جنگ

میں مارے گئے۔ نو سال کے تھے کہ ان کے سر پرست اور لاوہ چچا نصر اللہ بیک خاں ہاتھی سے گر کر مر گئے۔ جوانی سے لے کر پختہ عمر تک چٹن کے مقدمے میں الجھے رہے۔ دکن اور روحانوں سے دو چار ہوئے اور ناکام رہے۔ ریڈیٹنٹ دہلی اور اسٹریٹک سکرٹری گورنمنٹ کلکتہ نے ان کے مقابلے کو تسلیم کیا لیکن کبھی مر سے بعد ریڈیٹنٹ معزول ہو گئے اور اسٹریٹک صاحب یہ مرگ نہ گاہ مر گئے۔ جب میرزا غالب کلکتہ سے اپنے دوست ابو القاسم خاں کے توسط سے کرنل بٹری کی سفارشی چٹنی عام ریڈیٹنٹ کول بروک لے کر دہلی پہنچے تو وہ ریڈیٹنٹ کے مہم سے متاثر دیا گیا اور اس کی فکر فراموشی ہا کس مقرر ہوا جو غالب کے حریف نواب خاں احمد علی احمد خاں دہلی فیروز پور بھڑک کا دوست تھا۔ اس نے کول بروک کی سرحد پر روت اور میرزا کے حق میں تھی، رو کر کے نئی رپورٹ بھیج دی جو میرزا کے خلاف تھی۔ ابو میرزا سلطان تھے کہ چیف سیکرٹری کلکتہ نے حق دہی کا پختہ وعدہ کر لیا ہے۔ اتفاق دیکھئے کہ ہا کس کی رپورٹ ۳ مئی ۱۸۳۰ء کو دہلی سے روانہ ہوئی اور ابھی چیف سیکرٹری اسٹریٹک کے سامنے پیش نہیں ہوئی تھی کہ اس کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب اس کی جگہ جارج سٹون چیف سیکرٹری مقرر ہوا۔ میرزا نے اس کے نام بھی سفارشی چٹنی کا انتظام کیا لیکن وہ بیک ایک دلائل چلا گیا:

یہ عجیب ہوں لازم ہے میرا نام نہ لے

جہاں میں جو کوئی فتح و ظفر کا طالب ہے

کلکتہ کی بھری محفل مشاعرہ میں (جس میں کثیر تعداد میں لوگ شریک تھے) میرزا کو اپنے عزت کرنے کے لیے ان کے کلام پر اعتراض کرائے گئے اور آخر میں انھیں خود ہی معذرت بھی کرنی پڑی۔ یہ سب کچھ ان کے حراج کے خلاف تھا۔ اپنے حراج کے بارے میں فقہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”ہر چند اعتراض ان کا لغو اور بدشعش ان کی بے مزہ ہو کر ہمارا یہ منصب نہیں کہ جواب نہ دیں یا سائل سے بات نہ کریں“ (۳)۔ غالب اپنے خطوط میں اپنی پریشانیوں اور ناکامیوں کو ”خوستہ طالع کی تاثیر“ کہتے ہیں (۴) اور لکھتے ہیں کہ ”بعد ایک زمانے کے بادشاہ دہلی نے پچاس روپے مہینہ مقرر کیا۔ ان کے دہلی مہد نے چار سو روپے سال۔ دہلی مہد اس مقرر کے دو سال بعد مر گئے۔ وادی علی شاہ کی سرکار سے پہلے درج گسٹری پانسو روپے سال مقرر ہوئے۔ وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جئے لیکن اگر چاہ تک جیتے ہیں مگر سلطنت جاتی رہی اور چاہی سلطنت دہلی برس میں ہوئی۔ دہلی کی سلطنت کچھ سخت چاہ تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بکری۔ ایسے طالع کش اور محسن سود کھان پیدا ہوتے ہیں۔ اب جو دہلی دکن کی طرف رجوع کروں یا وہ ہے کہ متوسط یا مر جائے گا یا معزول ہو جائے گا

اور ملک میں گدھے کے پل بھر جائیں گے۔ اے خداوند بندہ پرور یہ سب باتیں دہلی اور ہاتھی ہیں“ (۵)۔ علامہ ابوالحسن علی نے لڑکے کی پیدائش پر تاریخی نام اور تاریخ ولادت کی فرمائش کی تو لکھا ”میری جان کی قسم میں نے پہلے لڑکے کا نام تاریخی لکھ کر دیا تھا اور وہ لڑکا نہ جلا۔ مجھ کو اس وہم نے گھیرا ہے کہ میری خواست طالع کی تاثیر ہے۔ میرا صمد و جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر اور احمد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ وادی علی شاہ تین قصیدوں کے قائل ہوئے، بکرت، سنبل سکے۔ جس کی درج میں اس میں قصیدے کے گئے وہ

عدم سے بھی پرے پہنچا" [۶]۔ سات اولادیں ہوئیں، وہ سب مر گئیں۔ ذین العابدین خاں عارف کو گود لیا۔ وہ بھی جہن جہن میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ خواخان چلانے کے اصرام میں قتل کی ہوا کھائی۔ چھوٹے بھائی میرزا دست جہانی میں جھٹون ورجان ہو گئے اور جب خرد ۱۸۵۷ء کا خطاب سارے معاشرے کو جڑ سے اکھاڑ پھینک رہا تھا، وہ بھی مر گئے اور انھیں گھر کی چادروں میں لپیٹ کر مسجد کے گن میں دفن کیا۔ ذویہ، غالب امراؤ حکم نے خرد کی لوٹ مار کے خوف سے اپنی ساری جمع پونجی اور سارے خاندانی زیورات جو بی کالے خاں کے قبضہ نے میں رکھوا دیے۔ خرد میں وہ جو بی بھی لٹ گئی۔ آگ بجڑی بیٹا اگر دم بھر گھلا۔ اب سارا خاندان کیکال سو گیا۔ مشکلیں اتنی پڑیں تھیں کہ آسماں ہو گئیں :

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
بھری رفتار سے بھاگے ہے وہاں مجھ سے
جسے نصیب ہو روز سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

مقام پر سے راتہ ہوئے اور ٹپک پار کیا تو فرایہد بیل ٹوٹ گیا۔ میرزا غالب بدھ رہ گئے اور ان کا سارا سامان فوہرہ رہ گیا۔ سام ہوتا ہے کہ قدرت انھیں دندہ رکھنا چاہتی تھی لیکن بے سرو سامانی کے ساتھ۔ ان سب مصائب اور آگم کے باوجود وہ ہمیشہ اُردو سید رہے، باجس نہیں ہوئے اور زندگی سے مردانہ وار مقابلہ کرتے رہے۔ ان کے اسے معلوم ہوتا ہے کہ زندگی سے انھیں گمراہ کیا ہے۔ وہ مومن خاں مومن کی طرح اپنی ذات میں سٹ کر نہیں، گئے بلکہ کشمکش حیات نے انھیں ایسے تجربوں سے مالا مال کیا جن سے ان کی شاعری وہ جن کی جی جود ہے اور آنکھ دہ ہے کی۔

ایک طرف وہ خود کو طبیعت خواص میں شامل سمجھتے تھے، جو وہ تھے لیکن ساتھ ہی ان کی مالی و معاشی حالت بہت کمزور تھی۔ وہ قرض لیتے اور خوب لیتے اور جب یافت ہوتی تو اسے اُتار دیتے اور نئے قرض کی کھیل پینا کرتے۔ وہ ساری عمر ایک خوف میں جلا رہے۔ عزت کا خوف، نام کامیوں کی دنگوں کا خوف۔ تہذیب کی دیوار میں ڈھے جانے کا خوف، خرد کے بعد اپنی جان بچانے کا خوف۔ ۵ دسمبر ۱۸۵۷ء کو ایک خط بام غلتہ میں لکھتے ہیں:

"مبالغہ نہ جانتا میرا غریب سب نکل گئے۔ جو وہ گئے تھے نکالے گئے۔ چاگیر دار، بخش دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مفصل حال لکھتے ہوئے ڈرنا ہوں ملازمانی قلمہ پر شدت ہے۔ ہانڈہ کس اور دارو گیر میں جھکا ہیں"۔ (۷)

۶ مارچ ۱۸۵۸ء کے ایک اور خط میں قلمی کو لکھتے ہیں کہ "اگر اس حاکم کے سرشتہ داد من پھول سے تہداری آشنائی ہوتی تو تم ہی اوپر اوپر ایک خط لکھ کر ان کو بھیج دیتے کہ غالب ایک فقیر گوشہ نشین اور بے گناہ محض اور واجب الرحم ہے" [۸]۔ اسی خوف کے باعث طرہ کے حالات میں "دھنڈ" کے نام سے روزنامہ لکھا اور اسے

مجھ پر اگر حکام کو گھوٹائی تاکہ معلوم ہو سکے کہ غالب اس خود میں کس طرح بھی ہانپھوں کے ساتھ نہیں تھا اور اس لیے "بخنہ" پر میرزا نوشہ اور نجم الدولہ، ذیر الملک، نظام جنگ، کھنکے کو بیخ کیا اور کھسا کہ "زندانِ عرف نہ کھیں۔ نام اور شخص بس۔" اجڑائے غلطی کا کھنسا تا سب بلکہ مسٹر ہے مگر ہاں نام کے بعد لفظ بہادر کا اور بہادر کے بعد شخص۔ اسد اللہ خان بہادر غالب" (۹)۔ ستر نے بھی اس سے نرا زائد دیکھا تھا لیکن ان کی آواز، میر اور حکام میر کو دل سے پسند کرنے کے باوجود میر کی آواز نہیں بنتی۔ میر اس تہذیب کا جزو تھے اور اسی میں رہنا اور اسی کی تربیتی کرنا چاہتے تھے۔ غالب اس تہذیب کا جزو ہونے کے ساتھ اس تہذیب سے بھاگ بھی جاتا اور ایک نئی دنیا بسانا چاہتے تھے۔ یہ کام غالب اپنی محلی زندگی میں تو نہ کر سکے لیکن شاعری میں، جھٹکی سلاخ پر، کر گزرے۔

وہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو

ہم خن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

غور کیجئے تو غالب کے زمانے سے لے کر آج تک ہم سب اپنی اس تہذیب سے مسلسل فرار اختیار کیے ہوئے ہیں۔ غالب اپنی تہذیب کی کرتی دعو اور اس کی حفاظت کا خیال تو کرتے ہیں لیکن اب یہ عمل ان کے لیے قفس کے ایک گوشے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تضاد نے زندگی کو دیکھنے کے زاویوں کو بدل دیا اور اب انھیں تہذیب و لکری سلاخ پر کھسا آگے اور کعب پیچھے نظر آنے لگا:

ایمان مجھے روکے ہے جو بھیجے ہے مجھے کفر

کعب میرے پیچھے ہے، کھسا میرے آگے

غالب کو یقین تھا کہ یہ سب کچھ جو نظر آ رہا ہے وہ محض فریب ہے۔ یہ ساری جھٹکیں چراغِ آخر شب اور چند روزہ ہیں۔ ۱۸۵۳ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں: "مشاعر وہاں شعر میں کہیں نہیں آتا۔ قلمے میں شہزادگان، جو یہ جتن ہو کر کچھ غزل خوانی کر لیتے ہیں۔ میں بھی اس مغل میں جا تا ہوں اور بھی نہیں جاتا اور یہ محبت خود چند روزہ ہے۔ اس کو دوام کہاں۔ کیا معلوم ہے اب ہی نہ ہو۔ اب کے ہوتے آئندہ نہ ہوں" (۱۰) جو کچھ قادیان میں ہے۔ جو کچھ وہ نہیں تھا اور نہ ہے گا۔ یاد رہے کہ "کھسا میرے آگے" وہی غزل تھوڑے مغل کے مشاعرے کی غزل ہے (۱۱)۔ غیر جتنی کی اسی نکلتی سے ان کے ہاں لکھنیک کا رویہ پیدا ہوا جس سے دور وہ بے پیر ہوئے جو دار اور بے چندہ تھے اور جب غالب نے اپنے ان تجزیوں کو بیان کیا تو وہ اسے حلق تھے کہ یہ دینی معاشرہ ان کو نہ سمجھ سکا اور کہنے لگا:۔ مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے۔ اب کعب نہیں کھسا ان کے سامنے تھا۔ گزشتہ کم و بیش دو سو سال سے ہماری تہذیب "کھسا میرے آگے" کے اسی ذریعہ پر سفر کر رہی ہے۔ غالب نے اسے دیکھ اور بھانپ لیا تھا۔ کعب ان کا ایمان ضرور تھا لیکن جب کھسا سامنے آیا تو لکھنیک نے ایک نئی دنیا ان کے سامنے لا کھڑی کی۔ وہ اپنی محلی زندگی میں ہاتھوں کی پٹا سے تلواریں کا دار و رک کر گھائل ہو کر رہے لیکن اپنی شاعری میں وہ اسے دکھاتے رہے جو وہ خود کبہ رہے تھے۔ ان دعووں سے مل کر خدا سے شکوہ و شکایت کا ایک دلچسپ رویہ

پیدا ہوا:

”سنئے ہیں کہ لوہر میں مہاراجہ کو اختیار ملے گا مگر وہ اختیار دیا ہوگا جیسا خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضہ قدرت میں رکھا، آدمی کو بدنام کیا ہے“ (۱۳)۔

”سنو عالم دو ہیں۔ ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے۔ ہر چند کائنات عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالم ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھی سزا دیتے ہیں“ (۱۴)۔

قریبان علی بنک سالک کے نام ایک خط میں لکھا کہ: ”خدا تھو کو جیتا رکھے اور تجھے خیالات و احتمالات کو صودہ و قوی دے۔ یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں۔ خلق کو کیا دے کہ کچھ نہیں آتی۔ اپنا آپ قریشانی بن گیا ہوں“ (۱۵)۔ ۱۱ جولائی ۱۸۶۳ء کے ایک خط میں لکھا: ”میں تو اپنے باب میں خدا سے ناامید ہو کر کافر مطلق ہو گیا ہوں۔ موافق عقیدہ اہل اسلام جب کافر ہو گیا تو مغفرت کی بھی توقع نہ رہی۔ چلی گئی نہ دنیا نہ دین مگر تم حتی الوسع مسلمان بنے رہو اور خدا سے ناامید نہ ہو۔ ان مع الحسیر میرا (یعنی تجھی کے ساتھ کشائش بھی ہے) کو اپنا نصب العین رکھو۔ درطریق ہر پہ قوش سالک آید خیراوست“ (۱۶)۔ وہ اپنی بد خلقی کو علیہ خداوندی سمجھتے تھے اسی لیے شکوہ و شکایت کا یہ رویہ ان کے پاس پیدا ہوا:

زندگی اپنی جب اس رنگ سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
اے سبز سر داہ از جود پاچہ علی
وہ کیش روز گاراں بھی غول بہا غلام

خدا سے شکوہ و شکایت کی یہ روایت اقبال تک بھی پہنچی لیکن اقبال کے پاس اس میں واسعت شامل ہو گئی۔ واسعت میں شاعر مجازی معشوق کی بے وقائی و ہرجائی پن پر اسے علی کی سنا ہے۔ اقبال نے معشوق حقیقی کے ہرجائی پن پر علی کی سنانے کا یہی کام کیا اور اسی لیے اس میں خدا مجازی معشوق کے درجے پر نظر آتا ہے۔ غالب کے پاس واسعت والا یہ رویہ نہیں ہے۔ وہ خدا کو برتر و ادنیٰ سمجھنے کے ساتھ مکمل کربا کرتے ہیں اور جو کچھ ان پر گزری اور جو کچھ انھوں نے شعور کی آنکھ سے دیکھا اسے حقیقی شائستگی کے ساتھ جان کر دیتے ہیں:

ہم کو مظلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن

دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

یہی آواز و روی اور شائستگی وہ میلان طبع ہے جس پر ان کی انفرادیت قائم ہے۔

آزادہ رویوں اور مرا مسک ہے صلح کن

ہر گز کبھی کسی سے عدالت نہیں مجھے

نقد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ”بندہ پرورد میں تو نبی آدم کو، مسلمان یا ہندو یا نصرانی، عزیز رکھتا ہوں اور اپنا

بھائی گشتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے" [۱۶]۔ یہی آزاد اور روی ان کے کردار و ان کی سیرت اور ان کے حراج کی ترجمان ہے۔

ان کا خاندان بھی، جس پر انھوں نے بار بار اظہارِ افکار کیا ہے، دوسرے خاندانوں کے مقابلے میں آزاد تھا۔ غالب کے دادا لڑکے تو رانی صورت تو کان بیک خاں پہلے پہل ہندوستان آئے تھے اور ابھی ان کی دوشی کھینچیں یہاں ہوئی تھیں۔ باہر سے آنے والے دوسرے خاندان عام طور پر سلسلہٴ بنیاد کے فراموش تھے اور مثل بادشاہ کو اپنا حاکم و بادشاہ سمجھتے تھے لیکن غالب کے خاندان والے زیادہ تر مرہٹوں کی فوج سے وابستہ رہے۔ جب جہول ایک نے آگرہ فتح کیا تو ضرور ایک خاں وہاں مرہٹوں کی طرف سے سوہے کے حاکم تھے اور مفتوح ہونے کے بعد آگرہ کی فوج میں شامل ہو گئے تھے۔ غالب نے سوہے سے اپنا بیٹہ سپاہ گری بتایا ہے اور اسے شامری سے زیادہ باعزت ٹھہرایا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ سپاہ گری بھی ایک طرح کی آزاد روی تھی۔ ان کے بزرگ کسی حکومت کے سپاہی نہیں تھے۔ بلکہ (Soldiers of Fortune) تھے جو اپنی پسند کے مطابق لڑتے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ آزاد روی کا یہی رویہ غالب کو بھی ورثے میں ملا تھا۔

غالب کی پرورش بھی اس طرح ہوئی کہ انھیں آزاد رہنے کا ہر طرح موقع ملا۔ والد کی ہلاکت کے بعد ان کے چچا نصر اللہ بیک خاں ہی ان کے سر پرست تھے۔ یہاں وہ خوش حالی اور آزادی تھی جو اس دور میں شرفاء کے لڑکوں کو ملتی تھی۔ ایک عجیب اخلاق، حرکات اور وضع داری کا ضرور تھا جسے قدرتی طور پر غالب نے قبول کیا۔ وہ ہمیشہ کپڑوں سے درست رہتے اور دوسروں کو بھی اسی طرح دیکھنے کے خواہاں تھے۔ اگر کسی کے کپڑے درست نہ ہوتے تو اسے اپنے کپڑے تک دینے کو آمادہ رہتے۔ اطراہات کے سلسلے میں بھی انھوں نے اپنے گھر کی آزاد روی اختیار کی، بالکل سلیس سے خرچ کیا اور ساری مشکلات کا سامنا کیا۔ غالب کی زندگی میں روپیہ پیسہ حاصل کرنے کی تک دودھ کا بڑا حصہ ہے مگر یہ تلاش اس آزادی کی نہیں ہے جو وہ اپنے کا بھوکا پیاسا نہیں ہو۔ وہ جانتے تھے کہ آزادی کی زندگی بسر کرنے کے لیے پیسے کا ہونا بھی ضروری ہے اور اسے حاصل کرنے میں انھوں نے بہت تکلیفیں اٹھائیں، دورِ قریب کے سفر کیے۔ امراء و حکام کی تحریکیں کیں۔ ان کی مدد میں قصیدے لکھے لیکن حراج کی آزاد روی کے باعث خود ہی، اندر ہی اندر اپنے پرہیزگاری میں بھی کرتے رہے۔ یہ سارے کام ان کی آزاد طبیعت پر ہمارے۔

اور میں وہ ہوں کہ گرمی میں بھی غور کروں

طبر کیا خود مجھے نیرت مری اوقات سے ہے

لے جاتی ہے کہیں ایک موقع غالب

جادو رہ کششِ کاف کرم ہے ہم کو

اس تک دودھ سے جب روپیہ پیسہ ہاتھ آجاتا اسے ہیست کر نہ رکھتے بلکہ آزادی سے خرچ کر دیتے۔ وہ ساری عمر تک دستِ ضرور ہے مگر تنگ دستی نے بھی انھیں تنگ دلی سے آزاد رکھا۔ بے نیازی ان پر اس قدر غالب تھی

کدو بدل دیا اور حراج یا ایسے مراسلے بھی نہ ہوئے۔

غرض حال خاندان کے ایک فرد کی حیثیت سے آزاد زندگی بسر کرنے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ وہ بھی اس دور کے شرعی طریق پرستی میں پڑے رہے۔ برہمن کے کھیلوں جیسے چنگ بازی اور چوہر و شطرنج وغیرہ میں دل کھول کر حصہ لیا۔ اس میں بازی لگا کر کھیلنے کو عام بات سمجھا۔ بعد میں دودھ پکڑنے کے بھی سکھے اور ایک ہارنٹیل کی سزا بھی کاٹی۔ اس سزا کا انھیں بڑا ٹھم تھا۔ ذلت کے احساس نے انھیں غرور حال کر دیا تھا۔ دسمبر ۱۸۵۲ء میں تختہ کے نام ایک خط میں لکھا: ”یوڑھا ہو گیا ہوں، بھرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ دیکھیں زاروں میں گھٹا جاتا تھا۔ پھر اختلاف پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا اوصاف لگ گیا ہے“ (۱۷۱)۔ مگر ان کے دوست احباب نے انھیں کسی طرح دلیل نہ سمجھا اور ان کی عزت اسی طرح قائم رہی۔ نواب مصطفیٰ خاں شیخہ بھی ان سے ملاقات کے لیے تواتر سے جاتے رہے۔ شراب و ”جسم“ کی طرف رغبت بھی کھر کی زندگی ہی سے ہو گئی تھی۔ انھوں نے بھی کوسنے کی طرح متعدد معاشقے کیے۔ جنسی زندگی کے حصول سے بھی وہ چوری طرح آزاد رہے۔ شادی ان کے لیے نبی کا جنہال تھی۔ کسی ایک سے بندھ جانا ان کی طبیعت آزاد پر گراں تھا۔ امراء و بزرگ سے اپنی شادی کو انھوں نے ایک قید قرار دیا ہے اور دوستوں کی بیویوں کی موت پر رنج کیا ہے اور اگر کسی نے پہلی کے مرنے پر دوسری کرنے کا ذکر کیا تو وہ تعجب کرتے ہیں کہ ایک بڑی کٹ جاتے ہیں وہ دوسری بڑی ہی میں کیوں ڈال رہا ہے۔ تختہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”اللہ اللہ ایک وہ ہیں کہ دوسرا ان کی چیزیں کٹ بھی ہیں۔ ایک ہم ہیں کہ ایک اور پر پچاس برس سے جو چھائی کا پھندا لگے میں پڑا ہے۔ نہ تو پھندا ہی توڑا ہے نہ دم ہی نکلتا ہے۔ اس کو سمجھاؤ کہ میں تیرے بچوں کو پال لوں گا تو کیوں بلا میں پھنستا ہے“ (۱۸۱)۔ اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ بے رحم و بے وفا آدمی ہیں مگر وہ جس غلوں اور سچائی سے اپنے اس جذبے کا اعتبار کرتے ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ یہ کمال آزادی کی وہ خواہش ہے جو ان سے یہ کچھ کھلو رہی ہے۔ کسی ایک کا ہو کر رہا، جانا آزاد و دوی کے خلاف عمل تھا لیکن ساتھ ہی ہم یہ بھی دیکھتے ہیں، جیسا کہ ان کے خطوط سے پتا چلتا ہے، کہ زندگی بھر اپنی بیوی کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ حسن پرستی ان کے حراج میں تھی اور اس وقت کے سارے ماحول میں رہتی تھی۔ مگر یہ ان کی ہی وہ آزاد و دوی سے چلے۔ ان کی شاعری سے عشق کا جو حال واضح ہوتا ہے اس میں بچھڑ چھاڑ ہے۔ جسم و روح کی لذت ہے مگر ساتھ ہی آزادی کی روح بھی موجود ہے۔ عشق سے بھی، میر کی چوٹ میں، انھیں زیادہ لطف آتا ہے۔

ذاتی زندگی میں بھی غالب آزاد رہے۔ جس ماحول میں وہ چلے بڑھے وہ رنگ رینیوں کا ماحول ہوتے ہوئے عالموں اور فاضلوں کا ماحول بھی تھا۔ علوم قدیمہ و جدید کا علم ہر شریف زادے کو دیا جاتا تھا۔ غالب نے بھی سرچہ علوم و فنون کی تعلیم حاصل کی۔ ان کے ذہن نے آزاد طریقے پر ان سب علوم اور اپنی تعلیم کو قبول کیا۔ ان کا خاکہ بہت اچھا تھا اور وہ عالموں کے درمیان بیٹھ کر ان کی سطح و معیار کی باتیں کرتے تھے اور اپنی جدت سے دوسروں پر فوقیت لے جاتے تھے۔ ان کے دور کا ایک اہم و علمی رجحان ”تصوف“ تھا۔ وہ اس کے

نکاح و دوسرے اچھی طرح آگاہی رکھتے تھے۔ مذہبی بحثیں بھی اس دور میں عام تھیں۔ ان پر بھی غالب کے خطبات ان کی شاعری اور خصوصاً ان کے خطوط میں ہمیں ملتے ہیں۔ آزادہ روی کے حجاج کی جگہ سے وہ مذہبی رسوم کے بھی پابند نہیں ہوئے

جاتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد یہ طبیعتِ اصر نہیں آتی

کلام غالب (اردو و فارسی) کے متعدد شاعران کی آزادہ روی کا اظہار کرتے ہیں:

ہندگی میں بھی وہ آزادہ و خود ہیں جس کہ ہم

اٹنے پھر آئے در کعبہ اگر دانہ ہوا

ہم موصد ہیں ہمارا کش ہے ترکب رسوم

ہمیں جب مٹ گئیں اجڑائے ایساں ہو گئیں

اُن کی طبعِ آزاد نے مذہبی جگہ فحری سے ہمیں آزادہ بلا رکھا بقول مولانا دہلوی۔

مولاناں پاشد کہ آزادیت کند

مکتوب میں میری فحش کو کھینچے بھر دے میں

مرکبہ خوار رسوم و قعود تھا

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں

شبِ فراق سے روزِ ہزا زیاد نہیں

غالب اس دور میں اس مذہبی آزادی کے علم بردار نظر آتے ہیں جو ان کے زمانے میں یورپ میں عام ہو رہی تھی وہ یورپ کی اس فضا سے یقیناً متاثر نہیں تھے لیکن ان کے حجاج میں یہ لہر موجود تھی اسی لیے ان کی شاعری آنے والے دور کے حجاج و رنگ کی نمائندہ و ترجمان بن جاتی ہے۔ غالب کی یہ آزادہ روی بے راہ روی نہیں تھی بلکہ یہ زندگی کو وسیع و عریض نظر سے دیکھنے کا نتیجہ تھی جس کی بنا پر غالب ہر رنگ و راہ سے آزاد ہو کر کائنات کی ہر شے کا چاہے وہ پست ہو یا بلند، پوری رواداری سے مطالعہ کرتے تھے۔ نتیجتاً (۱۸۳۳ء-۱۹۰۰ء) جب پیدا ہوا غالب (۱۸۶۹ء-۱۹۷۲ء) کی عمر ۳۷ سال تھی۔ اُس نے طوی انسان کا جو فلسفہ پیش کیا اس معیار پر انار سے اس غالب پر اثر پڑا ہے۔ جیسے جیسے، گوئے، شو پینار اور دیگر کی طرح غالب بھی اس عظمت و عظمت (ERHABENE) کے مالک تھے جو زندگی کے ہر پہلو کی سچائی کو تسلیم کرتی ہے اور جس کا کمال نہ صرف اپنی ذات سے بلکہ تمام انسانی قدروں سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ یہ آزادی کا وہ مقام ہے جہاں انسان طوی انسان (UEBERMENSCH) کے عین مقام سے قریب نظر آتا ہے۔ غالب ان لوگوں میں ہیں جنہوں نے زندگی کے ہر عالم کو دیکھا، ہر برائی میں چمکے، ہر تکلیف سے علم زدہ ہوئے مگر کہیں بھی بیرو کی طرح ہار نہ مانی۔ کون سا پست کام تھا جو ان سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔ ڈومینو سے سیل، جوا، جیل، شراب و طیغ، ان کی زندگی میں آئے مگر ان کی طبع کی آزادہ روی ان کو ان سب عوارض سے گزارتی ہوئی فحری زندگی کے اعلیٰ ترین

ہدایت کی طرف لگائی رہی اور ان کا دل آرزو سے کبھی خالی نہیں ہوا:

گو ہاتھ میں خوش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر دینا مرے آگے

معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی سے بے پناہ محبت کرتے اور اس کے تمام لطائف کو حاصل کر لینا چاہتے ہیں۔ اس
نگنہ نے ان کی صبح آواز سے مل کر انھیں بیش پندہ کی درجے سے اٹھا کر ایک طرف عظیم منظر دکھایا اور ساتھ
ہی انھیں واقعیت اور حراج کی گفتگو سے بھی معذور کیا۔ وہ فلسفیانہ کلیت و جامعیت کے اس مقام پر نظر آتے
ہیں جہاں رواقیوں (STOIC) کی طرح وہ شادی و غم سے بے نیاز ہو جاتے ہیں:

شادی و غم ہم سرگشتہ تر از یکدگر اند

روز روشن بہ و دراز شب چار آمد و رفت

ایک بنگار پہ سوارف ہے گھر کی روشنی

نوحہ غم ہی سہی غم شادی نہ سہی

زندگی میں ان کا کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا جسے وہ اپنے خطوط میں ”خالص غصہ کی تاثیر“ کہتے ہیں لیکن تخلیقی و
فکری سطح پر وہ مقصد کی جستجو ہی کسب تک پہنچتے ہیں:

غصہ قیس کہ ہے چشم و چراغ صبرا

گر نہیں صبح یہ خاتہ لیلیٰ نہ سہی

انھیں معلوم ہے کہ ان کی زندگی ایک عظیم مقصد رکھتی ہے اور اس مقصد کی تعمیر وہیں بیان کرتے ہیں:

خدا ہا از اثر گری و کلام موصوفت

منتهی بر قدم دلو رواست مرا

ان کے کردار کے اس پہلو کو دیکھ کر ہم انھیں فلسفیوں کا فلسفی اور مصلیوں کا مصلیٰ کہہ سکتے ہیں۔ کسی فلسفیانہ یا
نفسیاتی نقطہ نظر سے انھیں دیکھیے وہ مطلق انسان نظر آتے ہیں۔ خدا کے بارے میں وہ کہتے ہیں:

ہم محسوس ہو ایزد و عالم مشغول

غالب ہیں زحمرہ آواز خواہ خاموش

اور رسول خدا ﷺ کی تعریف میں ہر صوفی کو چاہیے چھوڑ جاتے ہیں۔ ”محاسن“ ”تذریف“ کا یہ مطلق دیکھیے:

غالب ثنائے طویلہ بہ ہر دواں گدا منتہم

کاس ذات پاک مرتبہ دامن محمد ست

ایک طرف ان کے ایمان و عقیدہ کا یہ وجہ ہے لیکن وہ کسی دینی کڑپن (DOGMATIC) کا ثبوت نہیں دیتے
بلکہ ”حقیقت“ کو جان کر کہتے ہیں:

ہے ہرے سرحد اوراک سے اپنا سکود

قلم کو اہل نظر قلم نہا کہتے ہیں

اس یعنی مقام کے ساتھ وہ واقعیاتی زندگی میں بھی رہتے ہیں اور مولانا روم کے اس شعر کی تفسیر
ہو جاتے ہیں:

ہر کہ بر افاق و قاراش بود

ہرگز میں دلفن چہ دشاوش بود

ساتھ ہی، ان کے مزاج میں گہری سلیپ کی کے ساتھ مزاج و عرفانیت کی وہ تشنگی بھی نظر آتی ہے کہ مولانا جلی انھیں ”حیا ان غریب“ کہہ دیتے ہیں۔

زندگی سے جنگ میں، فتح و نصرت کی، دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ انسان میںیت کی اس منزل پر پہنچ جائے کہ جہاں سے زندگی کے ہر سے معنی سمجھ میں آ جائیں اور اس طرح پوری طرح فتح پانے کا احساس ہو۔ دوسرے یہ کہ اس مقام پر پہنچ کر زندگی کی واقعیت کا بڑا دکھاپن بھی سامنے آ جائے اور اس پر غمی آنے لگے۔ اگر غالب کی طبع آزاد کی طبعیت اور گہرائی ان کی جمید کی میں نظر آتی ہے تو اس کی وسعت ان کی عرفانیت سے ظاہر ہوتی ہے۔ جلی نے ان کے متعدد لطیفے ”پادشاہ غالب“ میں درج کیے ہیں۔ ان کے خطوط بذلہ مخی اور ذکاوت کی تشنگی سے معمور ہیں۔ ان کے اشعار میں بھی مزاج و عرفانیت کی یہ تشنگی موجود ہے۔ وہ سچید و حقانہ کو عرفانیت و تشنگی کے درجے پر لاکر ایک بڑی چائی کا اظہار کرتے ہیں:

ہم کو معظوم ہے جنت کی حقیقت لیکن

دل کے غول رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

وہ خود پر بھی اسی طرح وار کرتے ہیں، جس طرح دوسروں پر۔ یہ غمی لا پر داعی یا بے خیالی کی غمی نہیں ہے۔ اس کے پیچھے تحکرات اور غم و الم کا بڑا دردناک عالم چھپا ہوا ہے۔ یہ انداز نظر میں بتاتا ہے کہ غم مطلق و غم روزگار دونوں پر کس طرح قابو پا کر زندگی کو بڑا لطف بنا یا جا سکتا ہے۔ آزاد اور روی کے مزاج نے انھیں ذمہ داری تک پہنچایا جہاں ساری مشکلات آسان ہو جاتی ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ آزاد اور روی کا لازمی رشتہ ”انانیت“ سے نکلا ہوا ہے۔ غالب کی ”انا“ بھی ہر قسم کی اناؤں سے ہم کنار ہوتی ہوئی انایت کی اس سچ پر نظر آتی ہے جو غلطی کے زاویہ نظر سے ”انسانیت“ کا سب سے اہم وجہ ہے اور جہاں خود مرضی میں جہاں مرضی اور خدا مرضی سمٹ کر آ جاتی ہیں۔ جس ماحول میں غالب چلے بڑھے اس میں آزاد اور روی کے ساتھ خود روی کا آ جانا لازمی تھا۔ اس خودی کے اظہار کے طریقے ان کے رہن کن اور معاشرتی سکیل جوں سے ظاہر ہوتے ہیں، جس کو خود داری کہا جاتا ہے۔ غالب نے کبھی کسی معاملے میں اسے اچھ سے نہیں جانے دیا۔ ”انا“ کا یہ عالم کہ جب اپنا سال وفات و دستوں کو لکھ دیا اور اس سال وہ نہیں مرے جب کہ وہ بھی بھلی ہوئی تھی تو لکھا کہ ”میں نے دبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسر شان تھی“ [۱۹]۔ اسی طرح اپنا حلیہ و صوبی جولاہوں سے الگ رکھنے کے لیے، ان سب کے برخلاف، جس دن ڈاڑھی چھوڑی اسی دن سرمٹا دیا۔ حالات نے ان کی اوقات کو خراب کیا مگر وہ خود داری پر قائم رہے محض خود مرضی پر نہیں اترے۔ وہ ان سب باتوں پر فخر کرتے رہے جن پر ان کے خاندان والے فخر کرتے تھے مثلاً ان کو اپنی نسل پر فخر تھا۔ یہ گری کے اپنے خاندانی پیسے پر فخر تھا مگر جب وہ اس خابری درسی انایت سے آگے بڑھے اور اپنے چاروں طرف بکلی ہوئی دنیا کو دیکھا تو خود کو سب سے بہتر پایا۔ غالب کے نقادوں نے اسے احساس برتری کہا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو احساس کمتری اور احساس برتری میں کبر و احتق

ہے۔ غالب دھک کا فکار بھی ہوتے ہیں، احساس کستری بھی محسوس کرتے ہیں لیکن جب اس سے گزرد کر احساس برتری پر آتے ہیں اور خود کو سب سے بڑا ثابت کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں مثلاً:

گر اونی خنن پہ دہر آنیں بودے
اشعار مرا شہرت پر دینا بودے
غالب اگر ایسی فہمی خنن دینا بودے
آں دینا را بیزوی کتاب ایسا بودے [۲۰]

مگر وہ اس درجہ پر ہی رہ نہیں جاتے بلکہ وہ یہاں سے ”خود آگاہی“ (SELF STUDY) کے درجے پر پہنچتے ہیں اور اپنی خوبیوں اور خامیوں سے آگاہ ہو کر اپنی کمزوریوں کا بھی کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں اور اپنی خوبیوں کا بھی دعویٰ کرتے ہیں۔ اگر یہ دعویٰ ہمیں بے بنیاد و مستحکم غیر نظر آنے لگتے تو وہ صرف و محض احساس برتری بن کر رہ جاتے۔ غالب کے یہ دعویٰ ہمیں غالب ہی کی نہیں بلکہ انسانی انا کی طبیعت پر یقین دلاتے ہیں۔ اُن کی شخصیت کی ”عینیت“ اور ان کا مزاج ”محض انایت“ کے تابع ہیں۔ محض انایت کے حامل خود پسند آدمی کو، اس سطح پر ہمیشہ کے بجائے نصرا آتا ہے لیکن غالب کی خود پسندی ایک مثنوی چیز ہے جو انھیں خود پر اور دوسروں پر جناتی ہے اور فرد کو انسانی عظمت کی بلند یوں تک لے جاتی ہے۔ وہ جو یوں کی طرح غالب بھی یہ سمجھتے ہیں کہ ہر شخص خود آگاہی سے ہی انسانییت کو جان اور سمجھ سکتا ہے۔ ان کی شاعری کی روایت تمام تر داخلی ہے جو خود آگاہی (SELF STUDY) کا نتیجہ ہے۔ ہمیں سے ان کی عظمت نے انھیں اس بلند خودی تک پہنچایا کہ ان کا انھیں بازو پہل اطلاق نظر آئی اور خود ان کی ”انا“ بالاتر مقام پر پہنچ گئی۔ وہ اپنے تئیں ”خود میں“ کہتے ہیں مگر یہ خود بنی اس شخص کی ہے جو قبیلہ کو قبیلہ نما سمجھتا ہے اور در کعب سے چھ سوڑ کر چلا آتا ہے۔ اس سطح پر غالب اس انسانی عظمت کے فائدہ مند ہو جاتے ہیں جس کے لیے جو کچھ آسمان اور زمین پر ہے، سخر کر دیا گیا ہے۔ خطے ”انا“ کو اس قدر اہمیت دیتا ہے کہ ”خدا“ کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ غالب کی انا خدا اور اس کے اعلیٰ ترین دوستوں کی تابع ہے:

غالب عظیم دوست سے آتی ہے بوائے دوست
مشغول حق ہوں بندگی بو تراب میں

غالب کی انایت کا مطالعہ ہمیں ”خود آگاہی“ کی طرف لے جاتا ہے اور اس طرح وہ راہ ہدایت بن جاتی ہے۔ غالب کی شخصیت میں ہمیں متضاد پہلو نظر آتے ہیں۔ ایسے پہلو جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں لیکن یہ متضاد عناصر خود ان کی شخصیت میں ایک جان ہو گئے تھے۔ ان کی شخصیت جامع اخلاقی بنیاد پر مبنی پہلو دار شخصیت کہہ سکتے ہیں جس میں روایت اور جدت ایک مخصوص اور نئے طریقے سے ہم آہنگ ہو گئی تھی۔ ان کا مسلک مسلح کن قیاد اور یہ صفت ان کے متضاد پہلوؤں میں ہم آہنگی پیدا کرتی تھی۔ ان کی آزاد روی میں روایت پسندی نظر آتی ہے اور ان کی روایت پسندی میں آزاد روی نظر آتی ہے۔ زندگی میں وہ پاس وضع پر

عالم تھے۔ جو ان کے پاس آتا اس کے پاس ضرور جاتے۔ دوستوں سے غلوں و دروہاری ہر سچے۔ ایک دوست کو پریشانی میں دیکھ کر وعدہ کیا کہ جو رقم قہیدہ کے عوض لگاں سرکار سے ملے گی آدھی تمہیں دے دوں گا۔ صاف گوئی ان کا شعار تھا "مجھے اچھی جڑو نہ ملے خاوند کے ساتھ مرنا میرا اختیار کر لیتی ہے، میرا تمہارے ساتھ وہ معاملہ ہے" [۲۱]۔ جھوٹ سے نفرت تھی۔ "میں جھوٹ سے بیزار ہوں اور مجھے لے کو کھلونا چاہتا ہوں۔ کبھی جھوٹ نہیں بولتا" [۲۲]۔ آزاد روئی اور جدیت طرہی کے باوجود وہ روایت سے الگ ہونا گوارا نہیں کرتے۔ مذہبی رسوم کے وہ پابند نہیں تھے لیکن اس پر عقیدہ رکھتے تھے۔ اسلافِ لاد کے اصولوں کو اٹل جانتے تھے۔ ربائی کے سلسلے میں عمر ربائی پر اس قدر زور دیتے کہ بغیر اس کے ربائی کو مطلع اور حسن مطلع کہتے۔ شاگردوں کی اصلاحوں میں غلامی کے متعلق پر بہت زور دیتے لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہتے کہ "یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو کچھ لکھ گئے ہیں وہ حق ہے۔ کیا آگے آدھی الحق پیدا نہیں ہوتے تھے" [۲۳]۔ ان کی فطرت اس دنیا اور اس کے تاثرات میں رہتی ہی ہونے کے ساتھ روحانیت و تصوف میں بھی ڈوبی ہوئی ہے۔ سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی (۱۸۰۳ء-۱۸۸۰ء) سے ملنے گئے تو پابندی سے تیسرے دن زینت المساجد میں کھانے کے نوان کے ساتھ ملنے کے لیے جاتے اور ساتھ کھانا نہ کھاتے۔ قلندر صاحب نے اصرار کیا تو کہا: "میں اس قابل نہیں ہوں۔ بخوار و وسیلہ، گنہگار، گھوک آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے۔ البتہ اولیٰ کا مسلمانہ نہیں۔ ہم نے بہت اصرار کیا تو اگلی ششتری میں لے کر کھایا۔ ان کے مزاج میں کمال کسر نفسی اور فروغی تھی" [۲۴]۔ وقت کے نام ایک خط میں، جس سے ان کے مزاج و سیرت پر روشنی پڑتی ہے، انھوں نے لکھا "تم مشقِ حق کر رہے ہو اور میں مشقِ فنا میں مستغرق ہوں۔ بائلی بیٹا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو تھانغ اور سوہم جانتا ہوں۔ زلیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور سحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی لوہار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نیما جاتا کیا۔ دنیا میں یا سور ہوئے تو کیا اور گناہ میں بیٹے تو کیا۔ کچھ وہ معاش ہو اور کچھ صحت جسمانی۔ باقی سب وہم ہے اسے بار چائی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اس پاسے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے اور وہ معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم بے رنگی میں گزر پاؤں۔ جس ستارے میں ہوں وہاں عالم بلکہ دونوں عالم کا پتا نہیں۔ یہ دریا نہیں مراب ہے، ہستی نہیں چدار ہے" [۲۵]۔

اس عظیم شخصیت کا یہ مزاج اور ان کے خیالات و افکار ان کی کلیات و تفصیلات میں نظر آتے ہیں جن کا مطالعہ ہم آئندہ طور پر کریں گے۔

حواشی:

- [۱] خطوط غالب، جلد اول، مرتبہ قاسم رسول مرہٹہ، ۳۰۶، نظام نواب شاہ، الدیر، جامعہ خان، طوائف، پنجاب، محمد نوری، ۱۹۶۹ء۔
- [۲] خطوط غالب، جلد دوم، نکولہ پاٹھ، ۵۱۷ء۔
- [۳] خطوط غالب، جلد اول، ۱۱۱، نکولہ پاٹھ۔
- [۴] ایضاً، ۲۳۶۔
- [۵] خطوط غالب، جلد دوم، ۵۵۷-۵۵۸، نکولہ پاٹھ۔
- [۶] خطوط غالب، جلد اول، ۲۳۶-۲۳۷، نکولہ پاٹھ۔
- [۷] خطوط غالب، جلد اول، نکولہ پاٹھ، ۳۳۔
- [۸] ایضاً، ۶۷۔
- [۹] ایضاً، ۶۷۔
- [۱۰] خطوط غالب، جلد دوم، ۴۷، نکولہ پاٹھ۔
- [۱۱] تدارستہ غالب، ۵۹۔
- [۱۲] خطوط غالب، جلد اول، ۳۹۹، نکولہ پاٹھ۔
- [۱۳] ایضاً، ۲۵۱-۲۵۲۔
- [۱۴] ایضاً، ۳۵۹۔
- [۱۵] ایضاً، ۳۴۹۔
- [۱۶] ایضاً، ۹۷-۹۸۔
- [۱۷] ایضاً، ۱۸۔
- [۱۸] ایضاً، ۸۳-۸۴۔
- [۱۹] خطوط غالب، جلد اول، نظام میر ہندی، نکروج، ۳۸۸، نکولہ پاٹھ۔
- [۲۰] خاتمہ جامعہ فارسی، مرتبہ سید علی حسن عابدی، ۱۱، پنجاب، محمد نوری، ۱۹۶۹ء۔
- [۲۱] خطوط غالب، جلد اول، ۱۲۳، نکولہ پاٹھ۔
- [۲۲] ایضاً، ۱۲۷، نکولہ پاٹھ۔
- [۲۳] ایضاً، ۱۱۳، نکولہ پاٹھ۔
- [۲۴] تذکرہ غوثیہ سید غوث علی شاہ، ۳۸، دانش، دہلی، قومی مکان، لاہور۔
- [۲۵] خطوط غالب، جلد اول، ۹۳-۹۴، نکولہ پاٹھ۔

چوتھا باب

تصانیف و تالیفات غالب:

اردو و فارسی

(الف) اردو

(۱) گل رعنا

فروری ۱۸۴۸ء میں جب غالب اپنی پنشن کے سلسلے میں کلکتہ پہنچے تو وہاں کے دورانِ قیام میں مختلف شخصیات سے ان کی ملاقات ہوئی جن میں نواب علی اکبر خاں اور مولوی عبدالمکریم میر تقی میر بھی شامل تھے اور مولوی سراج الدین احمد بھی۔ آج مولوی سراج الدین احمد کا نام اس لیے نمایاں ہے کہ ان کے نام نہ صرف غالب کے سب سے زیادہ فارسی خط ہیں بلکہ اردو خطوں میں بھی کئی بار ان کا ذکر آیا ہے اور ایک شعر میں ان کا نام بھی آیا ہے۔ غالب ان کی بات کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ یہیں کلکتہ میں انھوں نے غالب سے اردو و فارسی کلام کے ایک انتخاب کی نمائش کی جسے انھوں نے قبول کیا اور ”گل رعنا“ کے نام سے ۳۵۵ اردو اور ۳۵۵ فارسی اشعار اس انتخاب میں شامل کیے اور ایک دیباچہ و خاترہ لکھ کر اسے مکمل و مرتب کر دیا۔ یہ دیباچہ و خاترہ کیا تہ نثر (فارسی) میں شامل ہے۔ اس وقت غالب کی عمر انیس سال تھی۔ یاد رہے کہ گل رعنا اس پھول کو کہتے ہیں جس میں زرد و سرخ دو رنگ ہوتے ہیں۔ یہ انتخاب بھی دو رنگوں پر مشتمل ہے۔ ایک رنگ اردو اور دوسرا رنگ فارسی۔ ”گل رعنا“ کے نام سے یہ انتخاب غالب نے ۱۸۴۸ء میں کیا جس کے اب تک کئی قسمی نسخے دریافت ہو چکے ہیں جن میں ایک سید تقی بگلرانی کانسو ہے جسے مالک رام نے مدون و مرتب کیا۔ ایک حکیم محمد نیا جہاں سید اور ایک خواجہ محمد حسن کانسو ہے جو غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں دیباچہ کے بعد فرقہ ربیع الاول ۱۲۳۳ھ کی تاریخ تحریر درج ہے۔ جسے سید وزیر الحسن عابدی نے نسخہ سویدا اور نسخہ سید تقی بگلرانی مرتب مالک رام سے مقابلہ کر کے مرتب و شائع کیا۔ ایک اور نسخہ سید وحی احمد بگلرانی کا ہے جسے سید قدرت نقوی نے مرتب کیا اور انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی نے ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔ قدرت نقوی کا خیال ہے کہ یہ نسخہ مکمل اور اس کا متن قدیم ترین ہے (۱) لیکن جو دلائل دیے ہیں وہ قلیل غلط نہیں ہیں۔

قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ”گل رعنا“ میں غالب نے جو انتخاب کلام شامل کیا وہ اس بنا پر سے کیا ہوا جو ان کے پاس موجود تھی اور چونکہ یہ انتخاب روایت دار ہے اس لیے یہ بھی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ کسی زمانے میں غالب نے اپنا اردو دیوان بھی مرتب کیا ہوگا جس کے لیے انھوں نے دیباچہ بھی تحریر کیا تھا جس کا ذکر اپنے ایک خط عام حکیم حسن اللہ خاں میں کیا ہے:

”مطرحے چند بدیا بھگی، دج ان ریختہ کسوت حرف و درقلم چشیدہ و دو و دو سوائے کہ بیا را کھل سفینہ موسوم بہ گل رعنا از سید اوجشیدہ است، ارمطان فرستم و از شرم نگ ما گئی آب کی گرم“۔

ان شواہد کی روشنی میں قیاس کیا جاسکتا ہے کہ غالب کا یہ مرتبہ دج ان ریختہ، متداول دج ان غالب اردو کا نقش اول ہے۔ ”گل رعنا“ سید وزیر الحسن عابدی نے مرتبہ و مدآن کر کے عجائب دج انور مثلی لاہور سے شائع کیا۔ (۴)

(۲) دج ان غالب

”دج ان غالب“ اردو پہلی بار شعبان ۱۲۵۵ھ / اکتوبر ۱۸۳۹ء میں مطبع سید الاخبار سے شائع ہوا جس میں غالب کا دیباچہ اور آخر میں نواب ضیاء الدین احمد خاں کی تقریر شامل ہے۔ غالب کا یہ متداول دج ان شاعرت سے نقل کئی اردو نگاری منازل سے گزرا۔ اس کا پہلا نقش تو دہلی ہے جس کے دیباچے کا ذکر غالب نے اپنے مکتوبہ بالا خط میں کیا ہے۔ ”دج ان غالب“ کی ایک اولین شکل ”نور عروسی زادہ“ ہے جس کی داستان اکبر علی خاں عروسی زادہ (۱۳۰۰) ڈاکٹر ثار احمد فاروقی (۱۳۰۱) اور مالک رام (۱۳۰۵) نے اپنے اپنے مضامین میں جان کی ہے۔

خاصہ کلام یہ کہ ۱۹۶۹ء میں جب وفات غالب کی صد سالہ بری منائی جاری تھی تو کتب فروش توفیق احمد قادری ہاشمی احمد دہلی نے دج ان غالب کا ایک نسخہ بھوپال کے کتب فروش جہاں کی شفیق الحسن سے کیا رہ روپے میں خرید لیا تو توفیق احمد نے اسے قلمی دج ان غالب کا اشتہار دے پاپر مل ۱۹۶۹ء کے روزنامہ ”ساجدیت دہلی“ میں شائع کیا۔ سب سے پہلے ثار احمد فاروقی نے اس نسخے کو دیکھ کر تعجب کی کہ یہ نسخہ خود غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ جولائی ۱۹۶۹ء میں مولانا امتیاز علی خاں عروسی نے ”آج کل“ دہلی میں ایک مضمون لکھ کر تعجب کی کہ یہ نسخہ خود غالب کے قلم سے لکھا ہوا ہے۔ عروسی زادہ نے توفیق احمد سے معاملہ کر کے اس کے دائمی حقوق اشاعت حاصل کر لیے جو ”نور عروسی زادہ“ (مطبوعہ ۱۹۶۹ء) کی صورت میں سامنے آئے۔ دوسرے ثار احمد فاروقی نے اس نسخے کی کئی نقلیں ”مظاہر“ ”نور عروسی“ ”لاہور کو پاکستان بھیج دی۔“ دہلی نقوش نے اسے فاروقی صاحب سے ہی مرتبہ کرایا اور اصل اور تیار شدہ متن ایک ساتھ آٹھ سائے ”نقوش“ کے غالب نمبر حصہ دوم (مطبوعہ اکتوبر ۱۹۶۹ء) میں شائع کر دیا۔ غالب کے اپنے قلم سے لکھے ہوئے ”دج ان غالب“ کی اولین صورت کے اس سید سے غالب نے ۱۳۰۱ھ رجب المرجب ۱۲۳۱ھ / ۱۱ جون ۱۸۱۶ء کو فراغت پائی جیسا کہ اس کے ترجمے سے ظاہر ہوتا ہے:

”بتاریخ چہار دہم رجب المرجب یوم سر شنبہ نہ ہجری وقت دو پیر روز باقی ماندہ فقیر بیدل اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ تخلص پاسبان علی اللہ عن از تحریر دج ان حسرت عنوان خود فراغت یافتہ پندرہ کارش مضامین دیکر رجوع

جناب درج میرزا علی المرتضیٰ آرد" [۶۱]۔

اس ترجمے میں سن نہیں ہے لیکن نو کلمہ رکھنوی کی جنری ۱۸۶۵ء کے مطابق ۱۳ اور جب کو شگل کے ذہن سے جنری ۱۳۳۱ھ ۱۸۵۲ء ہے۔ اس وقت غالب کی عمر کم و بیش ۱۹ سال تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ نو غالب نے اپنی "بیاض" سے تیار کیا ہوگا۔ یہ دیوان تیار کرتے وقت نہ صرف انھوں نے بہت سا کلام چھوڑ دیا ہوگا بلکہ اس میں تبدیلیاں بھی کی ہوں گی جیسا کہ ان کے دو صاحبزادے مرویہ و امیرا شاعر از خوب چند کا سے معلوم ہوتا ہے۔ ان دونوں نے کروں میں جو اشعار حالات کے بعد بطور انتخاب دیے تھے ہیں، ان میں دیوان غالب محروم ۱۳۳۱ھ میں پیشتر اشعار شامل نہیں ہیں۔ پھر اسی دیوان میں، جس کا کس نسخہ مرثیٰ زبور اور نقوش لاہور کے غالب فہر صدر دوم میں شامل کیا گیا ہے، بعض غزلیں قلم زد کردی گئی ہیں اور بہت سی غزلوں پر صاف کا نشان دیا ہوا ہے جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اس نسخے سے غالب نے دایا تازہ کلام شامل کر کے، ایک اور "دیوان" تیار کیا تھا جو ۱۳۳۱ھ کے دیوان غالب کی ایک ارتقائی صورت تھی۔ اس کا حریہ ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ ۱۳۳۱ھ کے اس دیوان کی بہت سی غزلیں نسخہ حمید یہ (محروم ۱۳۳۷ھ) میں نہیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ غزلیں ہیں جن کو اس دیوان میں قلم زد کر دیا گیا تھا اس لیے وہ شامل نہیں ہوئیں اور دوسری طرف ایسی غزلیں بھی ہیں جو قلم زد نہ کیے جانے کے باوجود نسخہ حمید یہ میں شامل نہیں ہیں۔ اس طرح ۱۳۳۱ھ والے دیوان غالب میں بعض اشعار میں جو اصلاح کی گئی وہ اصلاح "نسخہ حمید یہ" میں نہیں ہے لیکن اس اصلاح کی تیسری بالکل نئی صورت نسخہ حمید یہ میں شامل ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۳۱ھ والے دیوان کے بعد حریہ تجدید کیا کر کے ایک اور دیوان غالب نے تیار کیا تھا جس کی نقوش "نسخہ حمید یہ" ہے جس کا ترجمہ یہ ہے:

"دیوان من تصنیف مرزا صاحب و قبلہ اشکھس بہ اسد و غالب سلیم اکرم علی بہ العبد المذنب حافظ یحییٰ الدین تاریخ قلم شرمزہ منظر المظہر سن ۱۲۴۳ من الحیرۃ الملوہ صورتہ اتمام یافت۔"

گویا ۵ صفر ۱۲۴۳ھ / یکم نومبر ۱۸۲۸ء کو یہ دیوان غالب نئی صورت سے نقل ہوا۔ اس وقت غالب کی عمر کم و بیش ۲۵ سال تھی۔ اگر دیوان غالب ۱۲۴۱ھ اور دیوان غالب ۱۲۴۳ھ کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے پہلے دیوان کی بہت سی غزلیں رد کردی ہیں۔ نئے اشعار کا اضافہ کیا ہے، تصدیق اشعار کم کی ہے اور انوکھ نقوش کو بدل کر شعر کو ایک نئی صورت دی ہے۔

اسی طرح نسخہ شیرانی جو جناب یونندہ ملی لاہوری لاہور کے ذخیرۂ حافظ محمود شیرانی میں محفوظ ہے، دیوان غالب کی ایک اور ارتقائی شکل ہے۔ یہ نسخہ حمید یہ کے بعد کا روپ ہے۔ نسخہ شیرانی غالب کا اپنا نسخہ ہے جس میں ان کے ہاتھ کی اصلاحیں بھی ہیں اور حاشیے پر یہ پوری غزلیں: ہوں کو ہے نکلا کار کیا کیا / نہ ہو مرزا تو جینے کا حرا کیا خود غالب کے ہاتھ کی لکھی ہوئی ہے۔ دیوان غالب کی ان مختلف ارتقائی شکلوں میں تو ترجمے ساتھ یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ مطلق اور خیالی مضامین والے اشعار دیوان سے خارج کر رہے ہیں۔ اس کا

ذکر انھوں نے محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں بھی کیا ہے کہ ”چند برس کی عمر سے مجھ کی برسی کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بواوچ ان جمع ہو گیا۔ آخر جب تیز آئی تو اس دواچ ان کو دور کیا، اور اسی کے قلم پاک کیے“ [۷۷]۔

غالب کی زندگی میں ”دواچ ان غالب“ پانچ بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا ایڈیشن شعبان ۱۳۵۷ھ / اکتوبر ۱۸۴۶ء میں مطبع سید اللہ شاہ دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۰۹۵ ہے [۷۸]۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۴۷ء میں مطبع دارالاسلام دہلی سے شائع ہوا جس میں اشعار کی تعداد ۱۱۱۱ ہے [۷۹]۔ تیسرا ایڈیشن مطبع احمدی پشاور ۱۳۵۱ھ / شہادہ ۲۰ / محرم ۱۳۷۸ھ / جولائی ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا اس میں اشعار کی تعداد ۱۷۹۶ ہے [۸۰]۔ یہ ایڈیشن غالب کو پسند نہیں آیا۔ میر مریدی بگردہ کو ۸ مارچ ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”دواچ ان اردو چھپ چکا۔ ہائے نکستہ کے چھاپے خانے نے جس کا دواچ ان چھاپا اس کو آسمان پر چڑھا دیا۔ حسن خط سے الفاظ کو چکا دیا۔ دلی پر اور اس کے پانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت۔ صاحب دواچ ان کو اس طرح یاد کرنا جیسے کوئی کتے کو آواز دے۔ نہیں خوش ہوا ہوں، نہ تم خوش ہو گے“ [۸۱]۔ تیسرے ایڈیشن میں متعدد غلطیاں تھیں۔ غالب نے پورے دواچ ان کی اس روشنی کی اور اسے چھاپے کے لیے محمد حسین خاں، مطبع احمدی کو بھیج دیا۔ محمد حسین خاں نے اسے مطبع غلامی کا پتہ دے دیا۔ وہاں سے دواچ ان کا چوتھا ایڈیشن، حسن طباعت و کتابت کے ساتھ ۱۳۷۸ھ / ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہے [۸۲]۔ ”دواچ ان غالب“ پانچواں ایڈیشن ۱۸۶۳ء میں فشی شیونرائٹ کے ذریعہ مطبع مفید غلامی آگرہ سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۷۹۵ ہے [۸۳]۔ یہ نسخہ اس نسخے کے مطابق ہے جس کی نقل غالب نے نواب رام پور کو بھیجی تھی اور جس کی ایک نقل بعد میں، رام پور کے دوران قیام، تیار کر کر نواب ضیاء الدین احمد خاں کو بھجولتی تھی۔ اس کے بعد چنداول دواچ ان غالب، مطبع غلامی کا پتہ رکھے ایڈیشن کے مطابق تاج تک چھپتا چلا آتا ہے۔

(۳) عروج ہندی

غالب کے اردو خطوط تقریباً بیسویں صدی ہجری اور مغربی ۱۹ویں صدی ہجری کا مجموعہ پہلی بار ممتاز دلی خاں میر خاں کے ذریعہ اجرام مطبع تھانی میرٹھ سے ۱۰ / جب ۱۳۸۵ھ / ۲۷ اکتوبر ۱۸۶۸ء کو شائع ہوا۔ ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کو غالب وفات پا گئے۔

(۳) اردوئے معلیٰ

پہلے میرزا غالب اپنے ذاتی خطوط کی اشاعت کو پسند نہیں کرتے تھے جیسا کہ فشی شیونرائٹ کے نام ایک خط مورخہ ۱۸ نومبر ۱۸۵۸ء سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”اردو کے خطوط جو آپ چھاپا جاتے ہیں، یہ بھی مزید

بات ہے۔ کوئی رقعہ ایسا ہوگا جو میں نے قلم سنبھال کر اور دل لگا کر لکھا ہوگا ورنہ صرف قریب سرسری ہے۔ اس کی شہرت میری سخن وری کے شکوہ کے متانی ہے۔ اس سے قطع نظر کیا ضرور ہے کہ ہمارے آج کے معاملات اردوں پر ظاہر ہوں۔ خلاصہ یہ کہ ان رقصات کا چھاپا میرے خلاف طبع ہے“ [۱۳]۔ لیکن ”عزیز ہندی“ کی ترجمہ کے ساتھ ان کے طبعیات میں تبدیلی آئی اور انھوں نے خود بھی اپنے خطوط و دوسروں سے منگوانے اور جمع کرنے شروع کیے۔ جب کافی خطوط جمع ہو گئے تو انھیں مکمل المطالع کو سعادت کے لیے دے دیا جہاں سے ۲۱ مارچ ۱۸۶۵ء / ۶ مارچ ۱۸۶۶ء کو یہ مجموعہ اردوئے معلیٰ حصہ اول کے نام سے، غالب کی وفات کے ۱۹ دن بعد شائع ہو کر سامنے آیا۔ ۱۸۹۹ء میں مولانا حالی نے خطوط کا ایک اور مجموعہ مع حواشی مرتب کیا اور مطبع پنجابی دہلی سے پہلا اور دوسرا حصہ ایک ساتھ ”اردوئے معلیٰ“ ہی کے نام سے شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن، نئے خطوط کے اضافوں کے ساتھ، شائع ہوئے اس کے ساتھ خطوط کو گنج متن کے ساتھ مرتب و شائع کرنے کا ارمان پیدا ہوا۔ فنی کمپنیشن پر شاد نے بڑی محنت و کاوش سے، صحت متن کے ساتھ، پہلی جلد مرتب و دہلی کی جو ۱۹۳۱ء میں شائع ہوئی۔ ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ وفات پا گئے۔ ۱۹۶۹ء میں علامہ رسول مہر نے، نئے خطوط کے اضافوں کے ساتھ، خطوط غالب کا صحیح شدہ، نیا ایڈیشن، تاریخ وار ترجمہ و حواشی اور مکتوب المہم کے تحارف کے ساتھ، دو جلدوں میں، پنجاب یونیورسٹی لاہور سے ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ”اردوئے معلیٰ“ اور ”عزیز ہندی“ کے جتنے بھی ایڈیشن ۱۹۶۸ء تک شائع ہو چکے تھے، ان کے متن کا نقلی مطالعہ کر کے، متن کی تصحیح کی گئی ہے۔ اس مجموعے میں ”مکاسب غالب“ نام نوابان و اصحاب رامپور مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ ۱۹۳۷ء اور نادرات غالب، مرتبہ آفاق حسین دہلوی (جس میں فنی بھی بخش حقیر اکبر آبادی کے نام خطوط شامل ہیں) کے علاوہ کم و بیش سارے اردو خطوط غالب شامل ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے خطوط کا ایک ”تختہ دی ایڈیشن، پانچ جلدوں میں مرتب و دہلی کر کے، جلد اول ۱۹۸۳ء میں، جلد دوم ۱۹۸۵ء، جلد سوم ۱۹۸۷ء میں اور جلد چہارم ۱۹۹۳ء میں، انجمن ترقی اردو دہلی سے شائع کیا۔ پانچویں جلد میں غالب کے اردو خطوط کی تاریخ وار فہرست مرتب کی گئی ہے۔ اس فہرست میں غالب کے اردو خطوط کی تعداد ۸۹۳ بتائی گئی ہے جب کہ جلد چہارم میں ان کی تعداد ۸۸۶ بتائی ہے۔

(۵) نکات غالب و رقصات غالب

۳۶ صفحات پر مشتمل یہ ایک مختصر نصابی کتاب ہے جسے ناظم تعلیمات، پنجاب کے ڈائریکٹر بھنگر کی فرمائش پر اور مسٹر بیارے لال آشوب نے توسط سے، غالب نے تالیف کیا۔ اس کے دو حصے ہیں۔ ایک نکات غالب اور دوسرا رقصات غالب۔ ”نکات غالب“ (۳۰ صفحات) میں قاری زبان کے علم صرف کو اردو

زبان میں بیان کیا ہے اور "رقعت غالب" میں "بیچ آجک" کے آجک جگم سے انتخاب کر کے ۱۵ قاری خطوط شامل کتاب کیے ہیں۔ یہ پہلی بار ۱۸۶۶ء میں دہلی سے شائع ہوئی۔ ایک خط میں اس کتاب کے بارے میں غالب لکھتے ہیں کہ "میں برس پہلے میں نے اپنی نثریں جمع کیں اور اس کا نام بیچ آجک رکھا۔ چالیس برس کی عمر میں دو سال گئے۔ اب انھیں برس بعد پے ارادہ کیا ہے کہ "بیچ آجک" کی چوتھی آجک، جس میں قاری کی صرف کا بیان ہے، اس کا اردو ترجمہ کیا جائے تاکہ وہ اور اسی حضور پر نور غائب بیچ علیہ السلام... جناب میرے آفتاب میکوڑ صاحب بہادر فرماں روا کے وسیع ملک بآفتاب... اور یہ رسالہ ان کی زبان سے نکلتے غالب کا نام پائے۔"

(۶) قادر نامہ

بعض ملکی حلقوں میں اب سے کچھ عرصے پہلے تک یہ خیال تھا کہ "قادر نامہ" غالب کی تصنیف نہیں ہے۔ غلام رسول مہر نے اپنی کتاب "غالب" میں لکھا ہے کہ "پبلشر" کا دعویٰ ہے کہ یہ کتاب غالب کی تصنیف ہے لیکن مجھے اس میں کام ہے" [۱۵]۔ انھوں نے یہ دے ۱۸۷۳ء کے مجھے ہوئے نسخے کے پیش نظر قائم کی تھی لیکن اب جب کہ اس کے دو مطبوعہ نسخے نور در یافت ہو چکے ہیں، جو خود غالب کی زندگی میں شائع ہوئے تھے، تو اس کے بعد شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایک نسخہ ۱۲۷۲ھ کا ہے جس پر یہ عبارت درج ہے کہ "قادر نامہ تصنیف کیا ہوا نجم الدین مرزا سدا اللہ خان بہادر تخلص بہ غالب در مطبع سلطانی واقع قلعہ مبارک ۱۲۷۲ھ میں چھپا"۔ حسین سرودی نے اسی نسخے کو سرچ کیا تھا اور لکھا تھا کہ "مذکورہ اصل نسخے کے علاوہ حال میں مجھے چھپنے عثمانیہ کی تیسری جلد کا شمارہ انزل دہشت جون ۱۹۲۹ء دستیاب ہوا جس میں ڈاکٹر سید سہا حسین مرحوم کی مختصری تصدیق کے ساتھ "قادر نامہ" شائع کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب مرحوم کو بھی مطبع سلطانی دلا نسخہ ملا تھا" [۱۶]۔ حسین سرودی نے سید سہا حسین مرحوم کی تصدیق بھی نقل کر دی ہے جس میں لکھا ہے کہ "اس سبب میں پرانی کتابوں کا دہلی سے جو پائل میر سے نام وصول ہوا اس میں غالب کی ایک مطبوعہ نظم تھی۔ اس کا نام قادر نامہ ہے۔ یہ نظم غدر کے بہت بعد تک دہلی سے گھنٹوں تک مشہور تھی چنانچہ عالی جناب نواب صدر یار جنگ بہادر سے جب اس کا ذکر آیا تو انھوں نے فرمایا کہ اس کو انھوں نے اپنے ایام طفلی میں پڑھا تھا" [۱۷]۔ اس کے علاوہ ایک دوسرے نسخے ہے جو کتاب خاندان میر میں موجود ہے اور جو ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں دہلی کے عیسائیوں نے شائع ہوا تھا اور جس کا ذکر جیتا دہلی خاں عرشی نے "مکالم غالب" کے دیباچے میں کیا ہے۔ یہ دونوں نسخے غالب کی زندگی میں ان کے نام کے ساتھ دہلی ہی سے شائع ہوئے تھے۔

۱۲۷۲ھ میں مطبع سلطانی قلعہ مبارک سے "قادر نامہ" کی اشاعت سے یہ خیال بھی آتا ہے کہ شاید غالب نے یہ کتاب شہزادوں کی تعلیم کے لیے لکھی تھی۔ اگر غالب یہ کتاب اپنی حقیقی زمین اعلیٰ ابن جبارف کے

بٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کی تعلیم کے لیے کھینچے تو اسے پریس میں چھپوانے کی ضرورت نہ پڑتی۔ زیادہ سے زیادہ کاتب ہے اس آٹھ صفحات کے رسالے کی دو تقصیسیاں کر سکتے تھے تاکہ یہ دونوں بچے اسے استعمال اور یاد کر سکیں۔

اس کتاب کا نام "قادر نامہ" اس لیے رکھا کہ اس کتاب کا پہلا شعر لفظ "قادر" سے شروع ہوتا ہے اور اس قسم کی انصافی کتابوں کو پہلے لفظ سے مہم کرنے کی روایت قدیم سے چلی آتی ہے مثلاً مشہور و معروف "خالق باری" کا پہلا مصرع "خالق باری خرمین باز" ہے۔ "رازق باری" کا پہلا مصرع: "رازق باری حق ہے جان" واحد باری کا پہلا مصرع: "واحد باری انکو سائیں" ہے۔

"قادر نامہ" کے قدیم ترین نسخے مسطور ۱۷۷۲ھ میں اشعار کی تعداد ۱۳۲ ہے۔ "قادر نامہ" آٹھ نامہ سے پہلے پڑھائے جانے کے لیے لکھا گیا تھا جیسا کہ اس کے آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے:

جس نے قادر نامہ سارا پڑھ لیا
اس کو آٹھ نامہ کچھ مشکل نہیں
پروفیسر عارف محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "قادر نامہ" گزشتہ صدی میں بے حد مقبول تھا [۱۸]۔

(۷) انشائے غالب

یہ کتاب بھی "قادر نامہ" کی طرح طلبہ کی تعلیم کے لیے تالیف کی گئی ہے۔ ضیاء الدین خاں دلی کا بیٹا جس عربی کے پروفیسر تھے۔ یہ وہی ضیاء الدین خاں ہیں جنہوں نے ازلی حیثیت عربی، کے مقدمہ میں ابن الدین ابن دہلوی مصنف "قانع القاطع" کی حمایت میں، غالب کے دعوے کے خلاف اپنا بیان قلم بند کرایا تھا۔ ۱۸۶۶ء میں ضیاء الدین خاں سے مصلحت حکام نے کہا کہ وہ اردو کا ایسا نصاب مرتب کر دیں جو فوجی افسروں کو اردو پڑھانے کے کام آسکے۔ ضیاء الدین خاں نے غالب سے فرمائش کی کہ وہ اپنی شاعری، اردو مترا اور خطوط کا انتخاب کر دیں اور یہ بھی کہا کہ یہ نصاب بیکوڑ صاحب کی نقل کشنر، غلاب کے سامنے پیش ہوگا۔ غالب نے اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلے حصے میں دو دیباچے، بارہ خط، دو تقصیسیاں اور ایک لطیفہ شامل کیا اور دوسرے حصے میں اپنے ۳۶ شعر انتخاب کیے اور کاتب سے لکھوا کر یہ مسودہ ضیاء الدین خاں کے سپرد کر دیا۔ انھوں نے "انشائے اردو" کے نام سے ایک کتاب مرتب کی اور اس میں غالب کے صرف دس خط، وہ بھی بعض جملے کاٹ کر شامل کیے اور باقی سوا چھوڑ دیا۔ اس کتاب کا یہی ایک نسخہ تھا جو ضیاء الدین خاں کی وفات کے بعد ان کے بیٹے سے برآمد ہوا اور پھر اس روپے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے پاس آ گیا۔ انھوں نے اسے مرتب کیا، حواشی لکھے لیکن شائع نہ کر سکے۔ یہی وہ کتاب ہے جسے مالک رام نے "انتخاب غالب" کہا ہے (۱۹) اور جسے رشید حسن خاں نے "انشائے غالب" کے نام سے ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے تیار کردہ متن و حواشی، مالک رام کے مقدمہ، اپنے "عرض مرتب" اور خطی نسخے کے کٹس کے ساتھ شائع کیا (۲۰)۔ اس انصافی کتاب میں

شامل خطوط میں ۱۸۶۳ء تک خط عام میر میردی بخروج آیا ہے جو کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ بعد میں یہ خط فنی ہمیش پر شاعر کے مرتبہ "خطوط غالب" میں شامل ہوا۔

(۸) جملہ غالب

"قاطع برہان" کے قصبے میں غالب نے ایک خط مرزا رحیم یک میرٹھی کے نام ان کی تصنیف "سالمیہ برہان" کے جواب میں لکھا اور ۱۸۶۵ء میں اس کے قلم سے نسخے چھپوا کر دو روزہ ایک بانٹ دیے۔ میاں دو خان صاحب کے نام ایک خط مورخہ ۱۷ ستمبر ۱۸۶۵ء میں لکھتے ہیں کہ "جملہ غالب" صاحب مطبع نے اپنی بکری کے واسطے نہیں چھاپی جو میں مول نے کر لیجوں اور تم سے اس کی قیمت مانگ لوں۔ میں نے آپ قلم سے چھپوائے۔ دو روزہ ایک بانٹ دیں" [۲۱]۔ یہ خط "مورخہ ہندی" میں بھی شامل ہے اور قلام رسول میر کے مرتبہ خطوط غالب میں بھی [۲۳]۔ ان کے علاوہ قاضی عبدالودود کے مرتبہ مجموعے (قاطع برہان و رسائل مختلفہ) میں بھی شامل ہے [۲۳]۔ جملہ غالب اپنے اسلوب اور اظہار بیان کے اعتبار سے غالب کی مجموعہ دلچسپ تر کا نمونہ ہے۔

(۹) صحیح حیر

"صحیح حیر" بھی "قاطع برہان" کے قصبے میں غالب نے مولوی احمد علی احمد کی کتاب "موسم برہان" کے جواب میں لکھی۔ اس میں سترہ فصلیں ہیں اور آخری فصل میں محمد حسین حیر نے یہ مزید اعتراضات کیے گئے ہیں۔ اس کے بعد اٹھ کبر کے عنوان کے تحت سولہ سوالات اٹھا کر ان کے جواب دیے ہیں جن کی تصدیق و تائید بطور استخارہ نواب مصطفیٰ خاں شیخو، الطاف حسین حالی، محمد سعادت علی، مدرس گورنمنٹ اسکول دہلی اور نواب ضیاء الدین احمد خان نے کی ہے [۲۳]۔ غالب کا یہ رسالہ پہلی بار ۱۸۶۶ء میں مطبع اکمل المطابع دہلی سے شائع ہوا۔ اس کی ملکی سطح پر نہیں ہے جو احمد علی احمد کی "موسم برہان" کی ہے لیکن اظہار بیان کے اعتبار سے اس کی ستر بھی غالب کی شخصیت و حیرانگی کی ترجمان ہے۔

(ب) فارسی

(۱) صحیح آہنگ

"صحیح آہنگ" کی بنیاد ۱۸۶۵ء میں اس وقت پڑی جب انگریزوں کا لشکر بھارت پر حملہ آور تھا۔ نواب احمد بخش خاں بہادر دہلی فیر پور پر بھڑک کر بھی اس لشکر کے ساتھ تھے اور ان کے پیچھے یعنی انہی لشکر خاں

معروف کے بیٹے مرزا علی بخش خاں رنجور اور دانا مرزا اسد اللہ خاں غالب بھی ساتھ اور دونوں ایک ہی جیسے میں مقیم تھے۔ غالب نے بیچ آجک میں لکھا ہے کہ وہاں برادر والا قد مرزا علی بخش رنجور نے خواہ مخواہ آرزو ظاہر کی کہ "القاب و آداب جعفریہ" دس برس کے بعد لکھو و شادی و فہم یا ہم آئینہ برائے نامہ کارین دستور العمل۔" مسافرت آج (۱۲۵۱ھ) غور و فکر تھے "بیچ آجک" کے دینا ہے میں لکھا ہے کہ "صحیح برادر قدسی اثر جناب اسد اللہ خاں متخلص بہ غالب۔ ازراء کثیر غازی سرے بہ آموز گاری من داشت۔ ۱۲۵۱ھ کے حسب الاحتساب من در تے چند از آداب و القاب و شعر سپید خطوط و شکوہ ہمدی مکاتبات قدم فرمود ایمن مطا نمود۔ اس اور اعلیٰ راہوں آئینہ بہار و ہستم و اس لکشت بہار و فنی تحریر دستور العمل خود ساقم" (۱۲۶۱ھ) اس بات پر سے دس سال گزر گئے۔ ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء میں مرزا علی بخش خاں رنجور بچے پر سے دہلی آئے اور غالب کے ہاں ٹھہرے۔ اسی عرصے میں انھوں نے غالب کے دیوان قاری "میکافہ آرزو" کی شریں غالب سے پڑھیں۔ دہرائی تعلیم رنجور کے ذہن میں یہ بات آئی کہ یہ سب شریں دینا ان سے لے کر لکھا کردی جائیں اور دوسری عبارات متفرقہ منتخب کر کے ان اور اعلیٰ کا جو غالب نے ۱۸۳۵ء میں ان کی تعلیم کے لیے لکھ کر دیے تھے، ضمیر بخاریا جائے تو ان کا بیٹا غلام فرید الدین خاں بھی استفادہ کر سکے گا۔ کچھ عرصے میں یہ کام "بیچ آجک" کی صورت میں آراستہ ہو گیا (۱۲۷۱ھ)۔ "بیچ آجک" کے قلمی نسخے مکتوب ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء اور مکتوب ۱۸۳۶ء کی ترتیب دی ہے جو علی بخش خاں رنجور نے دی تھی (۱۲۸۱ھ)۔ لیکن جب "بیچ آجک" کی افادیت کے پیش نظر اس کے چھپنے کی فہم آئی تو غالب نے سارا مسودہ غور و فکر کیا، اجواب کی ترتیب بدلی، مواد میں حسب ضرورت کمی بیشی کی اور ساتھ ہی سے خطوط کا اضافہ کیا۔ وزیر الحسن عابدی نے ان دونوں قلمی نسخوں اور پہلے مطبوعہ نسخے سے جب مقابلہ کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ "دوسری تدوین میں مرزا علی بخش رنجور میں پروردہ جاتے ہیں اور کتاب اب غالب کی طرف سے مرتب ہو کر شائع ہوتی ہے (۱۲۹۱ھ)۔ رنجور کا دینا چاہا اس لیے باقی رہے دیا گیا کہ پہلے مرتب ہی تھے۔

"بیچ آجک" قاری دہلی و قاری نوشکی کے لیے ایک مفید کتاب ہے۔ اس سے قاری مکتوب نوشکی کی تعلیم کا ایک باب کھلا ہے۔ "بیچ آجک" دوسرے غالب کی زندگی میں شائع ہوئی اس کا پہلا ایڈیشن حکیم غلام کھنہ خاں بہادر کے زیر اہتمام مطبع لطیفی دہلی سے صراحت ۱۸۳۹ء/ ۱۲۳۷ھ رمضان المبارک ۱۲۶۵ھ کو شائع ہوا اور دوسرا ایڈیشن مطبع در اسلام دہلی سے اپریل ۱۸۵۳ء میں شائع ہوا۔ ان دونوں ایڈیشنوں میں پہلے تین آجک (اجواب) میں کوئی تبدیلی نہیں ہے البتہ دوسرے ایڈیشن کے چوتھے آجک میں دو شریں اور آجک پنجم میں ۲۵ خطوط زیادہ ہیں۔ بعد میں "کلیات بحر غالب" کے عام سے جو مجموعہ ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا اس میں "بیچ آجک" بھی شامل تھی اس وقت غالب بقیہ حیات تھے اس کلیات میں کا ایک اور ایڈیشن جنوری ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا اور چوتھی بار ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا انیسویں صدی میں قاری کی تعلیم کے لیے یہ کتاب حقیقی تھی۔ مزید یہ کہ کویش و دیگر خطوط جو "بیچ آجک" میں شامل ہیں مطالعہ غالب کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتے

(۲) مہر نیم روز

مرزا غالب ۱۸۵۰ء کو فارسی زبان میں تیجوری خاندان کی تاریخ لکھنے پر مامور ہوئے۔ بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر نے انھیں نجم الدولہ و میر الملک نظام جنگ کا خطاب عطا کیا اور پچاس روپے ماہوار تنخواہ مقرر کی۔ تاریخ کا دائرہ کار یہ مقرر ہوا کہ میر تیجور سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک کے حالات لکھے جائیں گے۔ غالب نے کام شروع کر دیا اور ۱۸۵۱ء تک، جیسا کہ ایک خط عام بی بلیو حقیر سے معلوم ہوتا ہے، ماہر بادشاہ تک حالات لکھے جا چکے تھے [۳۰]۔ حقیر بی کے نام ایک اور خط مورخہ ۱۸ مارچ ۱۸۵۱ء سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تاہیں بادشاہ تک کے حالات بھی لکھے جا چکے تھے [۳۱]۔ لیکن اس کے بعد کسی وجہ سے کام آگے نہ بڑھا اور بادشاہ نے فرمایا کہ اسے دنیا کی تاریخ کے آغاز سے لکھا جائے اور بحکم احسن اللہ خاں کو اس کام میں مدد کے لیے مقرر کر دیا۔ اس حکم کے بعد غالب نے کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”مہر نیم روز“ کے دیا ہے میں میں نے لکھ دیا ہے کہ اس کتاب کا نام پرتوستان ہے اور اس کی دو جلد ہیں۔ پہلے حصے کا نام ”مہر نیم روز“ دوسرے حصے کا اسم ”ماہ نیم ماہ“ ہے۔ بارے پہلا حصہ تمام ہوا۔ چھاپا گیا۔ قصہ قہ جلال الدین اکبر کے حالات لکھنے کا کہ میر تحریر تک کا نام دستان مٹ گیا۔ آن دفتر را گاہ غرور و گداز قصاب نرد قصاب در راہ نرد“ [۳۲]۔ بحکم احسن اللہ خاں نے ابتدائے آفرینش عالم و مہجور آدم سے لے کر چنگیز خاں تک کے حالات اردو میں لکھ کر بھیج دیے۔ غالب نے جون ۱۸۵۲ء تک انھیں فارسی میں کر دیا۔ حقیر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”جب تاہیں کے حال تک پہنچا تو میں نے ازراہ طرہ و خطہ بلکہ پہ سبلی اظہار حقیقت واقعی بحکم صاحب کا فرما سے کہا کہ مجھ سے احتساب حالات ممکن نہیں۔ آپ دعا کتب میر سے نکال کر زبان اردو میں ایک مسودہ اس کا لکھوا کر میرے پاس بھیج دیا کیجئے میں اس کو فارسی کر کر تم کو دے دیا کروں گا۔ انھوں نے اس کو قبول کر کر ابتدائے آفرینش عالم و آدم سے میرے پاس مسودہ اردو بھیجا تو اب کو یا ایک اور کتاب لکھنی پڑی۔ میں نے اس کا ایک چھوٹا سا نوپا چ لکھ کر ایک اور ہی اعزاز کی مہارت میں لکھنا شروع کیا۔ آدم سے لے کر چنگیز خاں تک انھوں نے میرے پاس مسودہ بھیجا۔ میں نے اپنے طور پر لکھا اور مسودہ حوالے کیا۔ رمضان کے مہینے سے کہ آج اس کو دس مہینے ہوئے وہ مسودہ آنا موقوف ہو گیا“ [۳۲]۔

”مہر نیم روز“ ۱۸۵۳ء میں مکمل ہوا۔ جنوری ۱۸۵۳ء میں جرمیہ کے موقع پر اس کا مسودہ بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ ولی عہد میرزا غفر و کے حکم سے ۱۲ مارچ ۱۸۵۳ء میں پہلی بار غفر الطالع دہلی سے شائع ہوا۔ ۱۸۵۷ء میں غفر ہو گیا اور اسی سال خاندان تیجور یہ کا چراغ ہمیشہ کے لیے گل ہو گیا، ماہ نیم

بادشاہ کی روٹی تھی۔ جب مٹی شیورائے آرام نے اس کو وہ پارہ چھاپنے کے لیے کہا تو غالب نے جواب دیا کہ ”سہریم باؤ نہیں، اس کا نام سہریم روز ہے اور وہ مسلمان ہیں تیور یہ کی تواریخ ہے۔ اب وہ بات ہی گئی گزری بلکہ وہ کتاب اب چھپانے کے لائق ہے نہ (کر) (پچھالنے کے قابل)“ [۳۳]۔

(۳) دختیہ

دختیہ بنگالہ ۱۸۵۷ء کا روزنامہ ہے جس میں غالب نے آغازِ حوثش مئی ۱۸۵۷ء سے لے کر ۳۱ جولائی ۱۸۵۸ء تک کے وہ حالات، جو ان پر گزروے یا انھوں نے دوسروں سے سنے، درج کیے ہیں۔ عبدالغفور خاں سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”۱۲ مئی ۱۸۵۷ء کو یہاں فساد شروع ہوا۔ میں نے اسی دن گھر کا دروازہ بند اور آٹا جانا متوقف کر دیا۔ بے فعل درندگی بسر نہیں ہوتی، اپنی سرگزشت لکھنی شروع کی جو خط کیا وہ بھی ضمیر سرگزشت کرتا گیا“ [۳۵]۔ ۳۱ جولائی ۱۸۵۸ء تک دختیہ کو محدود کرنے کی وجہ اس زمانے کے ناگفتہ بہ حالات تھے۔ میر مہدی بخروج کے نام اپنے ایک خط میں اسی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ ”امین الدین خاں کو جاگیر ملنے کا حال اور بادشاہ کی روانگی کا حال کیوں کر لکھتا۔ ان کو جاگیر امت میں ملی۔ بادشاہ اکتوبر میں گئے۔ کیا کرتا اگر تحریر متوقف نہ کرتا“ [۳۶]۔ اس زمانے کے حالات کے پیش نظر غالب نے پوری احتیاط سے کام لیا ہے تاکہ ان پر باتوں سے کسی قسم کے تعلق کا شبہ نہ ہونے پائے۔ غالب بہادر شاہ ظفر کے درباری، استاد، خطاب یافتہ اور ملازم تھے۔ ذرا سے شبہ پر وہ چھائی چڑھائے جاسکتے تھے۔ ہر کوئی پال تختہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”دختیہ“ کی اشاعت میں میری جان ابھی ہوئی ہے اور میں نے اس کو اپنے بہت سے مطالب کے حصول کا ذریعہ سمجھا ہے۔ خدا کے واسطے پہلو تھی نہ کرو اور بدل تو بد فرما“ [۳۷]۔ وہ چاہتے تھے کہ کتاب جلد چھپ جائے تاکہ تذکرہ کام کی جاسکے۔ تختہ کو لکھتے ہیں کہ ”فریج کاغذ اچھا ہے۔ چھ جلدیں جو تذکرہ کام ہیں وہ اس کاغذ پر ہوں اور باقی چار شیورام پوری پر اور چاروں طے کاغذ پر چھاپے“ [۳۸]۔ اس کا پہلا ایڈیشن نومبر ۱۸۵۸ء میں مٹی شیورائے آرام کے مطبع منیفہ علاقہ آگرہ سے شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن انگریزی سوسائٹی راولپنڈی کے مطبع میں بریلی سے ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا اور تیسرا بھی اسی مطبع سے ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا۔

”دختیہ“ میں غالب نے وساتیر کی قدیم فارسی استعمال کی ہے اور عربی الفاظ سے گریز کیا ہے تختہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ”چندہ مینے کا حال نثر میں لکھا ہے اور التزام اس کا کیا ہے کہ وساتیر کی مہارت یعنی پاری قدیم لکھی جائے اور کوئی لفظ عربی نہ آئے۔ جو کلمہ اس نثر میں درج ہے وہ بھی بے آمیزش لفظ عربی ہے“ [۳۹]۔ لیکن اس احتیاط کے باوجود عربی کے کئی الفاظ بھر بھی در آئے ہیں مثلاً قائم، مدح، شہر، صاحب۔ لکھ، نوحہ، بجز، دیر، کسی نے لفظ نصیب کی طرف توجہ دلائی تو یہ جین ہو گئے اور تختہ کو لکھا: ”نصیب لفظ عربی ہے۔ اگر ردہ جائے گا تو لوگ مجھ پر اعتراض کریں گے۔ نیز چاقو کی نوک سے نصیب کا لفظ جھیل جائے اور

ہوئی جگہ نو اے لکھ دیا جائے" [۳۱]۔ جب یہ لفظ جمیل دیا گیا تو اطمینان کا سانس لیا اور لکھا: "نسیب کی جگہ نو اے بن جانے سے خاطر جمع ہوگئی" [۳۲]۔

"دخنیہ" میں انگریزی زبان کے متعدد الفاظ استعمال میں آئے ہیں جن کو دیکھ کر اعجاز ہوتا ہے کہ اب نئے نگار کی زبان رفتہ رفتہ معاشرہ پر غالب آ رہی ہے۔ اسی طرح غلطوٹ غالب پر پڑی ہوئی تاریخوں کو دیکھتے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اب ابھری ماہ و سال تیزی سے اگلنے پاؤں لوٹ رہے ہیں اور انگریزی ماہ و سال ان کی جگہ سہلہ رہے ہیں۔ "دخنیہ" میں جگہ جگہ معترضہ انگلستان کی طرح میں ایک قصیدہ بھی شامل ہے۔

(۴) کلیات نثر غالب

"نثر آجگ" "مہر نیم روڈ" اور "دخنیہ" کو ایک ساتھ نثری مجموعہ کے طور پر "کلیات نثر غالب" کے نام سے جنوری ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔ اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۱ء میں، تیسرا ۱۹۸۳ء میں اور چوتھا ایڈیشن نول کشورگان پور سے اپریل ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا۔ ۱۳۰۵ء میں شائع ہوا۔ "مہر نیم روڈ" اور "دخنیہ" اسی طرح شامل ہیں لیکن "نثر آجگ" کے آجگ تبسم میں بارہ قطع مزید شامل کیے گئے ہیں اور آجگ چہارم میں تین اور نثریں شامل کی گئی ہیں۔

(۵) قاطع برہان

۱۹۵۷ء کی ہجرت کے زمانے میں، جب غالب گھر کا دروازہ بند کر کے بیٹھ گئے تھے، انھوں نے ایک توانپارہ روڑ ٹاپچ لکھا جو بعد میں "دخنیہ" کے نام سے نومبر ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا اور دوسرے چھ مہینے تخریج کی مصروفیت "نثر ہان قاطع" کا مطالعہ کیا اور جہاں جہاں اس میں غلطیاں نظر آئیں، انھیں مٹا دیے۔ درج کرتے کیے اور اس کے بعد اسے مسودے کی صورت میں نقل کرایا۔ بار بار مسودہ پر نظر ثانی کی اور ۱۹۶۰ء میں اسے اشاعت کے لیے تیار کر دیا۔ یہی مسودہ "قاطع برہان" کے نام سے ۱۹۶۲ء میں نول کشور پریس گھنٹو سے شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کی خبر دیتے ہوئے میر مہدی بخرواح کو لکھتے ہیں: "قاطع برہان کا چھاپا ختم ہوا۔ ایک جلد بطریق نمونہ آگئی۔ میں نے پچاس جلدوں کی درخواست پہلے سے دے رکھی ہے۔ اب پچاس روپے سمجھیں تو ان پچاس جلدیں منگوا دیں۔ دیکھیے تو من جیل کب بھر ہو اور داد صاحب ہاتھ" [۳۳]۔ "قاطع برہان" کی اشاعت کے فوراً بعد وہ مصر کر رہا ہوا جس میں مرتے دم تک وہ اٹھ رہے اور جس کا مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کرتے ہیں۔ غالب کے نقطہ نظر سے لغت نویس کو کیا ہونا چاہیے اس کا اظہار انھوں نے میر مہدی بخرواح کے نام ایک خط میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ "کئی باتیں جس شخص میں جمع ہوں گی وہ اس کو مانے گا۔

پہلے تو عالم ہو، دوسرے فنِ لغت کو جانتا ہو۔ تیسرے فارسی کا نظم خوب ہو اور اس زبان سے اسے لگاؤ ہو۔ اساتذہ سلف کا کلام بھی بہت کچھ دیکھا ہو اور کچھ یاد بھی ہو۔ چوتھے منفہ ہو، ہنر و ذہن نہ ہو۔ پانچویں طبع سلیم و ذہن مستقیم رکھتا ہو۔ سوجھ بوجھ میں سویر کچھ فہم نہ ہو۔ نہ پانچ باتیں کسی میں جمع ہوں گی اور نہ کوئی بصری محنت کی داد دے گا" (۳۳)۔

(۶) درفش کاویانی

غالب نے اس شعر پر دہل کے پیش نظر جو "قاطع برہان" کی اشاعت کے بعد ظاہر ہوا، "قاطع برہان" پر مزید نظر دہانی کی، اس میں اضافے کیے اور "برہان قاطع" پر مزید اعتراض کر کے، تین سو کی تعداد میں اس کا نیا ایڈیشن "درفش کاویانی" کے نام سے مکمل المطبع دہلی سے دسمبر ۱۸۶۵ء میں شائع کیا۔ "درفش کاویانی" "قاطع برہان" کے نئے نظر دہانی شدہ ایڈیشن کا نام ہے۔ عبدالمزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: "اے صاحب" قاطع برہان" میں اور مطالب بڑھائے اور ایک دریا چھوڑ دیا اور "درفش کاویانی" اس کا نام رکھا" (۳۵)۔

(۷) کلیات فارسی (نظم)

غالب نے اپنا فارسی کلام "میں کا آرزو" کے نام سے ۱۸۳۵ء میں مرتب کیا تھا جو ۱۸۳۵ء میں نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر درخشاں کے اہتمام سے مطبع دارالسلام دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۶۶۹۳ ہے (۳۶)۔ اس کا دوسرا ایڈیشن، اس کلام کے اضافے کے ساتھ جو پہلی اشاعت کے بعد کیا گیا تھا، انول مشور پرنس سے ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ غالب نے تقریباً ۱۰۳۳۳ اشعار کی تعداد ۱۰۳۳۳ بتائی ہے لیکن مالک رام نے شمار کر کے بتایا ہے کہ اشعار کی تعداد ۱۰۳۳۸ ہے (۳۷)۔ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی کا رواج کم سے کم تر ہوتا گیا اور کلیات فارسی کے چھپنے کی گویا نوبت نہیں آئی، البتہ غالب کی صد سالہ بری کے موقع پر پروفیسر حمید احمد خاں کے تحریک پر جب غالب کی ساری اردو و فارسی تصانیف پنجاب یونیورسٹی سے شائع ہوئیں تو غالب کا فارسی کلیات تین جلدوں میں: "فہرست فارسی" مرتبہ وزیر الحسن عابدی، "قصائد و منظومات فارسی" مرتبہ نظام رسول میرزا اور قطعات و دریا مایات، ترکیب بند، ترشیخ بند، خمس مرتبہ نظام رسول میرزا ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئیں۔ غالب نے صغیر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھا: "فارسی کی کلیات کو بھی کبھی آپ دیکھتے ہیں یا نہیں؟ بقول انشاء اللہ خاں یہ میری عمر بھر کی پہنچ ہے" (۳۸)۔

(۸) سہو جھکن

”سہو جھکن“ غالب کے اس فارسی کلام کا مجموعہ ہے جو کلیات فارسی کی طباعت کے بعد کہا گیا تھا یا وہ کلام تھا جو ان کے احباب کے پاس تھا اور کلیات میں شامل ہونے سے روک گیا تھا [۳۹]۔ ”سہو جھکن“ میں اشعار کی تعداد ۷۵۳ ہے [۵۰]۔ یہ مجموعہ کلام ربیع الثانی ۱۲۸۳ھ / اگست ۱۸۶۷ء میں مطبع محمدی دہلی سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد مالک رام نے اور بہت سا فارسی کلام مختلف تآخذه سے تلاش کر کے اپنی ترتیب کے ساتھ ۱۹۳۸ء میں مکتبہ جامعہ دہلی سے شائع کیا اور پھر ۱۹۶۹ء میں وزیر الحسن عابدی نے ۱۲۸۳ھ / ۱۸۶۷ء کے ان پانچوں کو اصل ترتیب کے مطابق مرتب کر کے شائع کیا۔ ”سہو جھکن“ میں قصائد ترکیب بند، ترنجات، بند، قصائد غزلیات، غزوات و رباعیات شامل ہیں۔

(۹) بارغِ دودر

”بارغِ دودر“ کو باقیات غالب کہا جاسے۔ اس میں وہ فارسی کلام اور نثری شامل ہیں جو کلیات نظم فارسی اور کلیات نثر غالب میں اس لیے شامل نہ ہو سکیں کہ یا تو وہ کلیات کی اشاعت کے بعد وجود میں آئیں یا کسی اور کے پاس تھیں اور غالب کو بعد میں دستیاب ہوئیں۔ ”بارغِ دودر“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے آغاز تالیف کا سال ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ غالب نے ”بارغِ دودر“ کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ ”سہو بارغِ دودر“ یک ہزار و دویسہ و ہشتاد و دو ہزار و دو سو تین اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کا تاریخی نام لکھنے و نگارنے والا ”بارغِ دودر“ کے دو حصے ہیں۔ ایک حصے میں کلام غالب اور دوسرے حصے میں نثر غالب شامل ہیں۔ پہلے حصے میں مطبوعہ ”سہو جھکن“ کے سارے کلام کے ساتھ کچھ نئی چیزیں شامل ہیں اور دوسرے حصے میں اور نثری شامل ہیں جو کلیات نثر میں شامل نہیں ہیں۔ ”بارغِ دودر“ غالب کی زندگی میں مرتب ہو کر کتابت کے مرحلے سے گزر رہی تھی کہ غالب وفات پا گئے اور یہ کتاب بھی نظروں سے باہر ہو گئی۔ اس کا واحد اصل نسخہ ملی مصطفیٰ عابدی سے وزیر الحسن عابدی تک پہنچا۔ عابدی صاحب نے اس کتاب کے بارے میں ایک تھانوی مضمون لکھ کر ماہنامہ ”آج کل“ دہلی کے فروری ۱۹۳۷ء کے شمارے میں شائع کیا اور اس طرح اس کی خبر ملی حلقوں میں پہنچ گئی۔ بعد میں وزیر الحسن عابدی نے اسے مرتب کر کے پہلے بخیر نشانی اور پھر لاہور میں پنجاب یونیورسٹی لاہور میں دو حصوں (حصہ ۱ ۱۹۶۰ء میں اور حصہ ۲ ۱۹۶۱ء میں) شائع کیا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں، تحلیلات کے ساتھ اسے الگ کتابی صورت دے کر، پنجاب یونیورسٹی لاہور سے شائع کیا۔ اس طرح غالب کی یہ تصنیف بھی محفوظ ہو گئی۔ ”بارغِ دودر“، ”مطالعہ غالب“ کے تعلق سے ایک اہم مجموعہ ہے۔

(۱۰) دُعای صبا

”دُعای صبا“ وہ دعا ہے جو حضرت علیؑ سے منسوب ہے۔ غالب نے اس دعا کا، اپنے بھانجے میرزا عباس نیک کی فرمائش پر، ہفتوی کی وصیت میں فارسی نظم میں ترجمہ کیا جو غالب کی زندگی میں سلطنتِ نولِ مشورہ لکھنؤ سے شائع ہوا اس پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے (۵۱)۔

(۱۱) رسالہ فنِ بانک

یہ ایک اردو رسالے کا فارسی زبان میں ترجمہ ہے۔ اس رسالے کی اطلاع سب سے پہلے بانک رام نے بجم بیچائی۔ غالب نے ”ہار دور“ کے ایک خطِ بنام قنصلِ حسین خاں میں لکھا ہے کہ ”اس وقتہ طالع بادِ خاں نے، جن سے میرے ویریدِ مراسم ہیں، مجھ سے ایک بڑے مشکل کام کی فرمائش کی۔ بانک کے دادا بیچ پر ایک مختصر رسالے کا فارسی میں ترجمہ کرنے کو کہا اور یہ مشورہ دیا کہ اس خدمت کی انہما دہی نوابِ معلی القاب (نواب وزیر محمد خاں، نواب صاحبِ نوک) کی فرشتوری حواج کا سبب ہوگی۔ میں چونکہ ان کے خواہن جو درگرم کا زلِ طوار ہوں اور پاسِ محبت مجھ پر فرض ہے، میں نے اس مشکل کام کے لیے قلم اٹھا دیا اور ایک رسالہ دیا ہے اور خاتمے پر مشکل ترتیب دے کر نہیں کو دے دیا اور ایک عرضداشت بھی لکھ کر ساتھ کر دی تاکہ اس وسیلے سے یہ آرزو برآئے کہ نواب صاحب کی توفیق میرے نام صادر ہوگی“ (۵۲)۔ غالب نے ”رسالہ فنِ بانک“ کے تعلق سے یہ بھی لکھا کہ ”وہا ہے کے مضمون کی داد پہلے آپ سے اور پھر خدوی مولوی فقیر اللہ علی علی سے چاہتا ہوں کہ صریح کا ذکر کن الفاظ میں کیا ہے اور فنِ بانک کی تعریف کس انداز سے کی ہے اور اس کے ساتھ دیا ہے اور رسالے کی مہارت میں اسلوبِ بیان کی جدت کو کتنی ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے، بیان کا خاص اسلوب برابہ قائم رہا ہے۔ بایں ہمہ جانتا ہوں کہ اپنی جاودہ جانی پر فخر اس وقت کر سکتا ہوں اور مجھے اپنی کاوش کی داد اس وقت ملے گی کہ بندگانِ نواب صاحب سلطانِ نشان میرے اندازِ بیان کو پسند فرمائیں (۵۳)۔ یہ رسالہ نایاب ہے۔

یہ وہ تصنیفات، تصانیفات اور تراجم و غیرہ تھے جنہیں غالب نے اپنی زندگی میں خود مرتب کیا۔ غالب کی وفات کے بعد بہت سے غیر مطبوعہ خطوط و دستاویز اور شائع ہونے والے ”معارف“ نامیہ ”غالب“ کے وہ خطوط جو غشی بنی خلقِ حقیر کے نام غالب نے لکھے تھے اور جنہیں آفاق حسین نے ۱۹۳۹ء میں کراچی سے شائع کیا تھا۔ اتہا زلیٰ خاں غشی نے غالب کے وہ خطوط مرتب کیے جو نوادہ بان رام پور اور دوسرے دارِ بنگالہ و دارِ ہر کے نام لکھے گئے تھے۔ اس مجموعے میں، جو ”مکسبِ غالب“ کے نام سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا، کل ۱۱ خط ہیں جن میں سے ۳۴ نواب یوسف علی خاں کے نام، ۶۵ خط نواب کلب علی خاں، ۸۰ نواب زمین العابدین عرف کھن میاں کے نام اور ایک ایک خطِ عزیز احمد علی احمد اور محمد حسن خاں کے نام ہے۔ اسی طرح ”تأثر غالب“ کے نام

۳۲ خطوط پر مشتمل ایک اور مجموعہ شائع ہوا جس میں حکیم حبیب الرحمن اخون زادہ (ڈسحا کا) کے پاس جو خط تھے انہیں بعض دوسری اردو فارسی تحریروں کے ساتھ قاضی عہد انور نے مرتب و شائع کیا۔ اسی طرح مسعود حسن رضوی ابو بیب نے ”مختصر قصائد غالب“ کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا جس کے حصے سنہ ۳۹ قمری مکتوبات اور ایک اردو خط شامل ہے اور حصہ منظومات میں ایک مدیہ غزل کے علاوہ تین قطعات اردو شریاں: ”دار الخلافہ“ اور مشقوی غالب مناجاہ بہادر شاہ اور ایک سلام شامل ہے۔ یہ سب خطوط و منظومات قیام کلکتہ کے زمانے کے ہیں اور ایک ”قاضی“ سے لیے گئے ہیں۔ وہ ۲۱ خط جو مولوی سراج الدین احمد کے نام ہیں، ان میں سے گیارہ ”بیچ آجنگ“ میں بھی شامل ہیں مگر ان خطوط میں کچھ عبادتیں حذف کر دی گئی ہیں اور کچھ جگہ لفظ اور جملے بھی بدل دیے گئے ہیں [۵۳]۔ مگر ”بیچ آجنگ“ میں اشاعت کے وقت غالب نے ان پر نظر پڑنے کی تھی۔ ایک اور مجموعہ ”نامہ ہائے فارسی غالب“ [۵۵] کے نام سے سید اکبر علی ترقی نے مرتب کیا جس میں غالب کے ۳۱ خط اور ۵ خطے شامل ہیں۔ یہ وہ خطوط ہیں جو غالب نے ۱۸۲۵ء اور ۱۸۲۹ء کے درمیان وطن سے کلکتہ کے سفر و قیام میں فیروز پور، جھڑک، کانپور، گھنٹو، ہانہ، آلا آباد اور مرشد آباد کے دوستوں کو لکھے۔ یہ سارے خطوط غالب کی مشقین کے مقدمہ اور فنی حالات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مجموعہ ہندوستان کے پینٹل آرکائیوز میں اور نیکل ریکارڈ نمبر ۲۲۰۹ کے تحت محفوظ ہے۔ اس مجموعے میں دو دہائیوں میں بھی شامل ہیں جن میں اس ساجز کے بارے میں تفصیل جان کی گئی ہے جو کلکتہ میں ادبی معرکہ کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ ”نامہ ہائے فارسی غالب“ میں ۸ خط ایسے ہیں جو متن کے ذرا سے اختلاف کے ساتھ ”بیچ آجنگ“ میں بھی شامل ہیں۔

ان کے علاوہ ۱۰۰ مجموعے اور ہیں جو میرزا غالب کی ولادت کے بعد شائع ہوئے اور جن کی تفصیل غالب کی نثر نگاری کے باب میں آئندہ صفحات میں دیکھی جاسکتی ہے۔ یہاں غالب کے فارسی خطوط کے اردو ترجموں کا ذکر بھی کرتا چلوں جو ”کلیاچہ مکتوبات فارسی غالب“ مترجمہ پر تو روایت کے نام سے پینٹل ہک فاؤنڈیشن اسلام آباد نے ۲۰۰۸ء میں شائع کیے ہیں۔ ان اردو ترجموں نے فارسی خطوط کا بند و متصل اردو اردو کھول دیا ہے۔ اب ہم غالب کے تعلق سے اپنی معلومات ذاتی و وطنی نکات سے بھی مستفیض ہو سکیں گے۔

حوالہ

[۱] گلشنِ ہند، سداقت خان غالب، مرجع سید قدرت نقوی، ص ۳۳، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۷ء

[۲] ادوار تحقیق، ص ۱۱۱، دانش کو، کتاب لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] دیوانی غالب، خطوط غالب، مع منتخب دعوائی اکبر علی خاص عرفی زادہ دارالادب و نگار غالب، رام پور۔ اس کتاب کی نسخہ عرفی زادہ مرجع نے اپنے احوال سے جاننا دعوائی لکھ کر لکھے تھوڑا تھا جو میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ ج-۵

[۴] دیوانی غالب، نسخہ اردو، شمول "خلائی" غالب، انوار احمد لادوی، ص ۲۸۱-۲۶۹، انکساریات لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] دیوانی اردو کی کہانی "مشکوٰۃ" مختار غالب، مالک رام، ص ۱۳۳-۱۸۰، بنگلہ جامعہ ملیہ دہلی ۱۹۸۵ء

[۶] نسخہ عرفی زادہ، یکسی، ص ۱۲۵، رام پور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوط غالب، حصہ دوم، علامہ سولہ ص ۷۵۵، پنجاب بھارتی لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] مختار غالب، مالک رام، ص ۲۶۷، بنگلہ جامعہ ملیہ دہلی ۱۹۸۵ء

[۹] ایضاً ص ۱۶۹

[۱۰] دیوانی غالب، کامل تاریخی ترتیب سے مرتبہ کافی داس، گیتا رشا، ص ۷۷، دارالادب و نگار غالب، لاہور ۱۹۸۸ء

[۱۱] خطوط غالب، جلد اول، نظام رسوم، ص ۳۹۰، پنجاب بھارتی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] دیوانی غالب، کامل تاریخی ترتیب سے، ص ۸۰، گول پا

[۱۳] مختار غالب، جلد اول، مالک رام، ص ۷۹، گول پا

[۱۴] خطوط غالب، جلد اول، ص ۷۵، گول پا

[۱۵] غالب نظام رسوم، ص ۳۸۵-۳۸۳، بیچ چہارم شیخ مبارک علی، بنگلہ لاہور

[۱۶] قادیان، غالب، مرزا غالب، مرتبہ حسین سرمدی، ص ۱۲-۱۳، بنگلہ چہارم شیخ مبارک علی، کراچی ۱۹۵۹ء

[۱۷] ایضاً ص ۱۴-۱۳

[۱۸] خلاصہ، حافظ محمود شیرانی، محمود شیرانی، ص ۹۰، جلد ششم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۵ء

[۱۹] ذکر غالب، مالک رام، ص ۱۷۲، بنگلہ جامعہ ملیہ دہلی ۱۹۷۹ء

[۲۰] انکساریات نے غالب مرتبہ رشید حسن خان، بنگلہ جامعہ ملیہ دہلی، اکتوبر ۱۹۶۳ء

[۲۱] خطوط غالب، مرتبہ نظام رسوم، ص ۶۸۰، پنجاب بھارتی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۲] ایضاً ص ۹۹۳

[۲۳] تاریخ، زبان و مسائل مختلف، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۲۳-۲۶۰، ادوار تحقیق، اردو پبلیشرز ۱۹۶۷ء

[۲۴] ایضاً ص ۲۶۳-۲۹۵

[۲۵] آجک، مرتبہ ذریعہ انجمن ماہی، ص ۵۰، پنجاب بھارتی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۶] ایضاً ص ۲۰۹

[۲۷] ایضاً ص ۲۰۹، آجک، اردو پبلیشرز ۱۹۶۷ء

[۲۸] ایضاً (دریا چند برائے حسن عابدی) ص ۱

[۲۹] ایضاً ص ۱۳

[۳۰] خطوط غالب : ایک نام میں ۱۰۵ سال حسن ترقی اردو (بندر) ملی گزشتہ ۱۹۶۵ء

[۳۱] ایضاً ص ۱۰۷

[۳۲] خطوط غالب (جلد دوم) : سلام رسول میر ص ۵۵۹، پنجاب بچہ ندرت لاہور، ۱۸۶۹ء

[۳۳] خطوط غالب : ایک نام میں ۱۲۵ گولہ پاؤ

[۳۴] خطوط غالب گولہ پاؤ ص ۳۲۹

[۳۵] خطوط غالب مرتبہ سلام رسول میر جلد دوم ص ۵۳۹، گولہ پاؤ

[۳۶] خطوط غالب جلد اول : سلام رسول میر ص ۳۳۳، گولہ پاؤ

[۳۷] خطوط غالب جلد اول ص ۶۶، گولہ پاؤ

[۳۸] ایضاً ص ۶۹

[۳۹] ایضاً ص ۵۹

[۴۰] دستبرق میر انیسوار حسن ص ۵۸-۵۷، پنجاب بچہ ندرت لاہور، ۱۹۶۶ء

[۴۱] خطوط غالب جلد اول ص ۶۶، گولہ پاؤ

[۴۲] ایضاً ص ۷۷

[۴۳] خطوط غالب سلام رسول میر جلد اول ص ۳۴۳، گولہ پاؤ

[۴۴] ایضاً ص ۳۶۹

[۴۵] خطوط غالب سلام رسول میر جلد دوم ص ۶۳، گولہ پاؤ

[۴۶] ذکر غالب : ایک نام میں ۱۵۳، مکتبہ جامعہ دہلی (پانچواں ایڈیشن) ۱۹۷۶ء

[۴۷] ایضاً ص ۱۵۴

[۴۸] خطوط غالب مرتبہ سلام رسول میر جلد دوم ص ۹۳، گولہ پاؤ

[۴۹] سید گلشن مرتبہ سید ذرا حسن عابدی ص ۷۷، پنجاب بچہ ندرت لاہور، ۱۹۶۶ء

[۵۰] ایضاً ص ۴

[۵۱] سہا یارائے ادب بھٹی، شمارہ ابریل ۱۹۵۰ء، تقدیر فی مضمون افضل اظہار ادبی بعنوان "غالب کی شہری" دو ماہ صباغ "کا
مطلوبہ لڑا" نیز دیکھیے سیرۃ غالب کی ایک غیر سرحد فارسی شہری از افتخار علی خاں عرفی مطبوعہ لاہور "کاؤنگھٹو سٹی" ۱۹۴۸ء

[۵۲] بانو دور، تحقیق نامہ سید ذرا حسن عابدی، پنجاب بچہ ندرت لاہور، ۱۹۷۷ء

[۵۳] ایضاً ص ۵۱

[۵۴] حشرات غالب : یہ مسودہ حسن رضوی اور حب (طبع دوم) دیکھو ۱۹۶۹ء

[۵۵] "سہا یارائے فارسی غالب" مرتبہ سید اکبر علی ترمذی، غالب اکادمی دہلی، ۱۹۶۹ء

پانچواں باب

اردو شاعری کا مطالعہ

(الف) اردو شاعری

میرزا غالبؔ اردو و فارسی دونوں زبانوں کے بے مثل شاعر ہیں اور اسی لیے اردو و فارسی شاعری کے ایک ساتھ مطالعے ہی سے ان کی تخلیقی انظریت کو سمجھا جاسکتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ اور فارسی زبان کے عدم رواج کے بعد سے آج غالب کی ساری شہرت اردو شاعری پر قائم ہے اور اردو شاعری کے تعلق ہی سے ان کی فارسی شاعری کا بھی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ان دونوں زبانوں پر یکساں قدرت کے ساتھ غالب نے فارسی تہذیب کو اردو تہذیب میں اور اردو تہذیب کو، مگر نظر اور طرزِ ادا کی سطح پر، فارسی تہذیب سے ایسے ملایا کہ اس استخراج نے ان کی اردو و فارسی شاعری کو وہ رنگ و نور عطا کیا جو نہ صرف بالکل اچھوتا اور نیا تھا بلکہ جس نے دوسروں کے لیے بھی تخلیقی امکانات کے نئے دروازے کھلے تھے اور جس کا اعتبار خود غالب نے بھی ”گل رحمت“ کے ”دوبیا ہے“ میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ:

”رسائی فخر تم بنگر کہ ہندی را از دہلی بہ سپاہیان (اصنافیان) آمدہ ام و نیرطی سر نہ بندہ مگر م

میں کہ پاری را از شیراز بہ بندوستان آوردہ“ [۱]

غالبؔ نے اپنی شاعری کا آغاز بھی اردو زبان سے کیا اور بتایا کہ

”چوں درآغاز خار و بیکر کاوی شلم ہم صرف بگارش اشعار اردو زبان بود و سلب ایس

تحریر ہم جان جاوہ گندہ اردو زبان را بہرہ شد“ [۲]

الطاف حسین حالیؔ نے ”یادگار غالب“ میں شفیق بہاریؔ الال مشاق و شاعر کا یہ بیان درج کیا ہے کہ الالؔ کھایا الالؔ نے، جو آگرے کے رہنے والے اور مرزا کے ہم عصر تھے، غالبؔ کو وہ مثنوی یاد کر دی جس کا موضوع ”چنگ“ تھا اور جو انھوں نے اس زمانے میں کہی تھی جب لڑکپن میں وہ چنگ بازی کے شوق میں لگے ہوئے تھے [۳]۔ اپنی چنگ بازی کا ذکر غالبؔ نے ایک خط مورخہ ۱۹ ستمبر ۱۸۵۹ء، بنام شفیق شیونائن آراہم اکبر آبادیؔ میں بھی کیا ہے کہ ”اس کڑے کے ایک کونے پر میں چنگ آڑا تھا اور دلچسپان تھکے سے چنگ لڑا کرتے تھے [۴]۔ راہباہان تھکرا جا ہارس کے بیٹے تھے اور راہباہارس کی معزولی کے بعد اپنی والدہ یعنی ہارس کے ساتھ ۱۸۱۳ء میں آگرہ آ گئے تھے۔ گویا چنگ لڑانے کا یہ اقد ۱۸۱۳ء یا اس کے بعد کا واقعہ ہونا چاہیے۔ ۱۸۱۳ء میں غالبؔ کی عمر ۱۶ سال تھی، یہ مثنوی چنگ بھینٹا اس سے کافی پہلے لکھی گئی ہوگی۔ کالی داس گپتا نے اس کی

تاریخ تصنیف ۱۸۰۷ء میں لکھی گئی ہے [۵] گویا غالب کی اردو شاعری کا آغاز دس گیارہ سال کی عمر میں ہو گیا تھا۔ "خاتمہ دہاج نامی" میں بھی غالب نے اپنی شاعری کے آغاز کو اپنی عمر گیارہ سال ہی بتایا ہے:

"از روزیکہ شہر سنین غم از آفاق را ترک رفت و در دھن حساب و دست باز و دھیں گرہ
پہ خود بر گرفت، اندیشہ در دہادو کام فراغ برداشت و گریح و دوغ خاکہ باد پہ سخن جیوون

آغاز نہاد" [۶]

ایک خط نامہ برنگرای میں لکھا ہے کہ "بارہ برس کی عمر سے نظم نثر میں کاغذ ماندا اپنے نامہ اعمال کے سیاہ کردیا ہوں" [۷]۔

غالب نے فارسی زبان میں کم و بیش گیارہ ہزار اشعار کہے جب کہ تعداد اول اردو دہاج نامی کے اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ء ہے جس میں نسخہ حمید یہ و دہاج نامی غالب کی ساری غزلیں شامل نہیں ہیں۔ نسخہ حمید یہ و دہاج نامی غالب کا بیشتر کلام غالب نے مسطر و کردیا تھا۔ غالب کی اردو شاعری، ان کے نو اردو قصیدوں اور قطعات و رباعیات کو چھوڑ کر، زیادہ تر غزلیات پر مشتمل ہے اور ان کے ہزار اشعار، زندگی کے سفر میں بائیس یا آٹھ سو یا جن کے حوالے دیے جاتے ہیں، وہ بھی عام طور پر اردو غزل ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔

غالب کی اردو غزل کو دیکھا جائے تو انھوں نے غزل گوئی کی روایت کو قائم رکھا ہے۔ غزل، جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں، محسن و عشق کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ غالب نے اسے اسی دائرے میں اپنے مخصوص انداز کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ "دہاج نامی غالب" کا مطالعہ کیجئے تو غزل کے عام موضوعات مثلاً عشق، ہجر، وصال، یاس و ناامیدی، جبر و جفا، مستحق کی بے وفائی، بے تابی، تنہا، وضبط، حلیم و رضا، احتیاج و بے زبانی وغیرہ غالب کے ہاں بھی آپ کو ملیں گے۔ محبوب کے محسن کے بیان میں بھی زلف و رخسار لب، کمر، قد و غیرہ کے حوالے نظر آئیں گے۔ رقیب کی زوہیاتی محبوب تک اس کی رسائی، عاشق کا رشک کی آگ میں جلتا، دہاج نامہ پھر اور اسی قسم کی روایتی باتیں آپ کو غالب کے ہاں بھی ملیں گی اور ہیں معلوم ہو گا کہ نہ صرف غزل کی ظاہری فضا اس میں قائم ہے بلکہ روایتی رسوم و کنایات بھی پوری طرح موجود ہیں:

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
خفی نہیں ہے باز و ساغر کے بھڑ

کبھی وہ عشق میں دھول دھبے کی ساج پر آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی عشق حقیقی، وحدت الوجود اور مسائل تصوف کی بات بھی کرتے ہیں۔ طرز اور آکھارے کے لیے روایتی ضائع جاتے بھی استعمال کرتے ہیں۔ عرض کے تعلق سے چھوٹی جڑی اور مشکل بحر میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ سنگار و زیبوں میں بھی طبع آزمائی کرتے ہیں لیکن روایت و صورت سے اتنے قریب رہنے کے باوجود غالب کی غزل کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں روایت ایک نئے انداز سے اپنا جلوہ دکاتی ہے جس میں نئے رنگ بھی ہیں اور طرز بھی۔

یہ بات بھی یاد رہے کہ جب اردو غزل غالب تک پہنچی تو ان کے پیش رو شعرا غزل کے بیشتر امکانات کو اپنے تصرف میں لائے تھے اور غزل میں کوئی نیا رستہ نکالنا مشکل کام تھا۔ پہلے غالب نے بیدل،

امیر شوکت کی فزول کوئی کاراست اختیار کیا اور بالخصوص مرزا بیگل کا۔ غالب مزاج کے اعتبار سے بیگل سے بہت قریب تھے۔ وہ خود بھی، بیگل کی طرح، خودداری، جھینک، دوکار میں ڈوبے ہوئے تھے۔ بیگل کی مشکل پسندی اور مابعد الطبیعیاتی رجحان بھی غالب کو دل سے پسند تھا۔ غالب کے کام میں بہت سے اشعار ایسے ہیں گئے جن میں طرز بیگل واضح طور پر نمایاں ہے۔ خود بھی کئی جگہ نو حید یہ کے اشعار میں اس کا اعتراف کیا ہے:

طرز بیگل میں رشتہ کہتا

اسد اللہ خاں قیامت ہے

اسد ہر چاقین نے طرح ہارے تازہ زانی ہے

مجھے رنگ بہار ایجادی بیگل پسند آیا

مغرب دل نے مرے تار گیس سے غالب

ساز پر رشتہ چنے نظر بیگل ہاندا

اور خود بھی اپنے ایک خط عام عبدالرزاق شاکر سورتی یکم اگست ۱۸۶۵ء میں لکھا ہے کہ ”موتدائے فکر حق میں بیگل امیر شوکت کے طرز پر رشتہ لکھتا تھا۔ پندرہ برس کی عمر سے مجھوں برس کی عمر تک مضافات میں طویل نکسا کیا۔ آخر جب تیز آئی تو اس دیمان کو دور کیا۔ اور اسی یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے لکھنے کے دیمان حال میں رہنے دیے“ [۸]۔

غالب نے اسی زمانے میں امام بخش ناسخ کے رنگ کو بھی اختیار کیا لیکن جلد ہی اسے بھی ترک کر دیا اور پھر کی طرف آگئے ان کے متعدد اشعار پھر کے رنگ و مزاج سے قریب ہیں مثلاً پھر و غالب کے یہ چار چار شعر دیکھیے۔

غالب

پھر

- | | | | |
|-----|---------------------------------------|-----|-------------------------------------------|
| (۱) | اک روز کا روزا ہو تو رو کر ہی میر آئے | (۱) | جب نام ترا لیجے تب چشم میر آئے |
| | میر روز کے رونے کو کہاں سے جگر آئے | | اسی طرح سے رونے کو کہاں سے جگر آئے |
| (۲) | بے خودی لے گئی کہاں ہم کو | (۲) | ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی |
| | وہ سے انگڑا ہے اپنا | | کہہ ہماری غیر نہیں آتی |
| (۳) | آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے روئے | (۳) | لطافت ہے کثافت جلو پیدا کر نہیں سکتی |
| | آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا | | بچن زنگار ہے آئینہ ہاں بہاری کا |
| (۴) | اب ہمارا اس کا محشر میں ماہر ہے | (۴) | وائے گر میرا ترا انصاف محشر میں نہ ہو |
| | دیکھیں تو اس جگہ کیا انصاف داد کر ہے | | اب ملک تو ہے تو فتح ہے کہ وہاں ہو جائے گا |

غالب فزول کو حسن و عشق کے محدود دروایتی دائرے سے نکال کر گروہ زمین کے وسیع میدان میں لانا

چاہتے تھے۔ اس سلسلے پر انھوں نے اردو فارسی غزل کو، ذہن و فکر کی نئی وسعتوں سے ہم کنار کر کے، نئی زندگی عطا کی اور یہ ان کا اہم و سدا بہار تخلیقی کارنامہ ہے۔

غزل فطرتی طور پر دہائی شاعری ہے۔ غالب نے نظم جاناں کے ساتھ بلکہ اس سے زیادہ نظم و دریاں کا نغمہ بھیرا، مشابہتِ سخن کی گفتگو کے ساتھ روایتی باتیں بھی اس طرح کہیں کہ ان کے پس منظر میں حقائق چمکتے نظر آتے گئے۔ سودا نے بھی اپنی غزل میں یہ کام کیا تھا مگر غالب نے جس طور پر اور جس تخلیقی قوت کے ساتھ کیا یہ ان ہی کا حصہ ہے۔ ان کی غزلوں میں، زندگی کے تعلق سے، ایسے اخلاقی، منطقی اور واقعاتی پہلو سامنے آتے ہیں جو سارے عالم کے لیے صحیح ہیں۔ غالب کے پس اب غزل محض جذباتی صنفِ سخن نہیں رہ جاتی بلکہ انسانی تعلیمات کی تحلیل کا ایسا وسیع میدان بناتی ہے کہ آنے والی نسلوں کے لیے امکانات کے نئے راستے کھل جاتے ہیں اور روایت کی راستہ روکنے والی دیوار اپنی جگہ سے ہٹ جاتی ہے۔ اگر غالب یہ کام نہ کرتے تو اقبال بھی طرز و فکر کی سچ پر وہ کام نہیں کر سکتے تھے جو انھوں نے انجام دیا۔ غالب نے اردو غزل کے سارے زعم و اثرات اور اس کی روح کو اپنے دامن میں اس طرح سمیٹا کہ ان کی غزل ایک ایسا صغرِ مجموعہ بن گئی جس کی روح پرور و خوشبو، جس کا مغز و رنگ اور مزاج سب سے انگ ہے۔ غالب نے ”تنگ ہائے غزل“ کو نئی وسعتوں سے آئنا کر کے اسے ”خیال سے وسیع“ بنا دیا۔ انھوں نے غزل کو پوری طرح اپنے تصرف میں لا کر دوسروں کے لیے راستہ بند نہیں کیا بلکہ نئے امکانات کے سرے ابھار کر راستہ کھول دیا۔

غالب کی غزل میں ایک ایسی لطافت ہے جو دلوں میں اتر جاتی ہے۔ وہ غزلیں جو انھوں نے خاص کیف کے عالم میں کہیں ان میں ایک ایسی موسیقی ہے جو اردو فارسی غزل میں بے نظیر ہے مثلاً ان کی یہ چند غزلیں پڑھیے، جن کے مسئلے ذیل میں درج ہیں اور دیکھیے کس طرح ایک الہامی کیفیت ان میں ایک ایسا رنگ بھیر رہی ہے جو سکھ کر دیتا ہے:

ہاں جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں ہے قحطانے جفا، شکوۂ بیداد نہیں

(بعد از ۱۸۳۶ء) [۹]

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے بھری رقت سے بھاگے ہے جایاں مجھ سے

(۱۸۱۹ء)

آہ کو چاہیے اک مر اڑ ہونے تک کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

(۱۸۴۱ء)

علتِ کدے میں میرے ہب غم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیلِ سحر سو عیوش ہے

(بعد از ۱۸۳۶ء)

یہ غزلیں میں نے ایسی چنی ہیں جو ان کی انصافی اور جوانی میں کی گئی ہیں۔ اس غنم غالب غالب نہیں بنے تھے لیکن قدومت کی وادیت کی اتنی تخلیقی صلاحیت سے انھوں نے اس عمر میں اپنی وہ کردگیاں جو کسی اور سے نہ

ہو سکا۔ یہ چونکہ ایک نئی آواز تھی اس لیے روایتی معاشرہ اسے نورا قبول نہیں کر سکا تھا، اسی لیے اس رنگ کو نمایاں ہونے اور اپنا سنگ بنانے میں وقت لگا۔ یہ غزلیں الہامی کیفیت کی حامل ہیں۔ ان میں شاعری وہ اصل، سادگی اور شادابی، روحانی و دکھائی، دونوں پہلو ایک وقت اثر دیا محیر کا ہوا دیکھا رہے ہیں۔

ملاحظہ کیا ان چاروں غزلوں میں بے بھی خصوصاً آٹری غزل پر مری طرح الہامی کیف و کیفیت کی حامل ہے جس میں غالب اپنی تخلیقی، نگری اور روحانی قوت کے کمال پر نظر آتے ہیں۔ یہاں انھوں نے ذاتی تجربے کو خدا اور کائنات سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اس کی تشریح کے لیے میں نے غالب کی کئی شرحوں کو نکالا اور ہر شرح میں محسوس ہوا کہ شاعر اس کے معنی جان کر کے خود شاعر کو کھنڈ چا رہا ہے۔ یہ غزل ہمیں ایک ایسے کیف میں لے جاتی ہے کہ اس غزل کی فن کاری کا کمال ہماری نظروں سے مخو ہو جاتا ہے۔ اس غزل کا رنگ قدرتی یعنی سادہ نہیں ہے۔ اس میں وہ دامنِ حقیق اور فکر انگیز ترکیب موجود ہیں جو زندگی بھر کی محنت سے بھی حاصل نہیں کی جاسکتیں مگر غالب کی بے پناہ قوتِ تخلیقی سے یہ بالکل قدرتی طور پر آبل کر، الہامی کیفیت کے ساتھ، بھرپور اظہار میں آئی ہیں۔ مرصع سازی اور زو و طبع سے دقیق معنی اور لطیف نازک خیالی ایک نئی روح حاصل کر کے ایک ایسا کرشمہ تخلیق کر گئی ہے جو حقیقت سے زیادہ حقیقی اور قدرت سے زیادہ قدرتی ہے۔ غالب کی روح میں ایک ایسا انفرادی راگ ابل رہا ہے جس کا اثر فردوسِ گوش ہے۔ یہ فرشتے کی صدا ہے جس میں کمال بے ساختگی، کمال زور اور کمال کیف ہے۔ یہ غالب کا وہ راگ ہے جو وہی پیدا کر سکتے تھے اور جس کو پہچاننے والے آگاہ و کان ہی سن سکتے ہیں۔ لہذا شاعری اس کی وجہ سے کمال غنا کا اثر دکھاتی ہے اور دنیا کی عظیم ترین شاعری کے ہم پلہ ہو جاتی ہے۔ غالب نے غزل گوئی کو جو نئے اسرار فن، بختاوار، خصوصیت سے اس غزل میں اپنے کمال پر نظر آتا ہے۔

ملاحظہ غالب کے سلسلے میں فکر و فن کے جتنے نکات اُٹھتے یا سامنے آتے ہیں وہ زیادہ تر ان کی غزل گوئی سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہذا اب آئندہ صفحات میں ہم جن تخلیقی، معنوی، نگری اور اسلوب بیان کے حوالوں سے بات کریں گے وہ صرف بنیادی طور پر اہم ہیں بلکہ غالب کی غزل گوئی کی انفرادی خصوصیات کو بھی واضح اور نمایاں کرتے ہیں۔

حسن و عشق:

دنیا کی ساری مشقیہ شاعری کی طرح اردو غزل کا بنیادی موضوع بھی عشق ہے۔ عشقِ حسن سے وابستہ ہے اور حسنِ عشق سے اسی لیے ساری مشقیہ شاعری حسن و عشق کے تجربوں اور تاثرات کو، اپنے مخصوص اشاروں کے ذریعے، طرح طرح سے بیان کرتی ہے۔ غالب کے زمانے تک اردو کی مشقیہ شاعری روایتی رنگ میں رنگ کر زندگی کے نو بہ تجربوں کے اظہار سے دور ہو گئی تھی۔ غالب نے بھی اس روایتی غزل کے رموز و کنایات کو اپنایا لیکن اپنی پیدائشی جدت طرازی سے بے ہوشی معاصرین کو نئی طرح سے روشن کر دیا مثلاً یہ

چند شعر دیکھیے

وہاں کیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعا تھیں صرف وہاں ہو گئیں
میں نے کہا کہ بزم ناز غیر سے چاہیے تھی
نہن کے ستم فریب نے مجھ کو اٹھا دیا کہ ہیں
گدا مجھ کے وہ پاپ تھامری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاساں کے لیے
دہ پے کو کہا اور کہہ کے کیسا بھر کیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا
پورے تھیں، نہ دیکھیے، ڈشام ہی سہی
آخر وہاں تو رکھتے ہو تم، گرداں نہیں

ان اشعار میں عاشق کے غریبوں کو ایک ایسے اعزاز سے جان کیا گیا ہے، جس میں لطف اور حرات ہے لیکن کوئی ایسا
تجربہ نہیں ہے جو عشق کا رشتہ حیات و کائنات سے جوڑ سکے۔ عشق کی بات افسوس ہے اور وہیں پچھلوی کی طرح
لطف دے کر شتم ہو جاتی ہے۔ ان میں معاملہ بندی تو ہے لیکن وہ خود دہر دی نہیں ہے جو سیر کے ہاں ہوتی ہے۔
دیکھا جائے تو سیر کی طرح کا عشق یا عشقیہ شاعری غالب کی فطرت میں نہیں ہے۔ غالب کی "خود پرستی" انھیں
سیر جیسا عاشق بننے نہیں دیتی اور انھیں عاشق کے بنائے مستحق بنائے رکھتی ہے۔ وہ چاہنے سے زیادہ چاہے
جانے کے دلدادہ ہیں:

عاشق ہوں پہ مستحق فریبی ہے مرا کام
بھٹوں کو زرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

فطرتاً ہی وہ ایک کے ہو کر نہیں رہ سکتے یہاں عاشق بھی ہر جاتی ہے۔ یہی اسی لیے پاؤں کی "بھڑی" ہے۔
جنت میں بھی ان کا دل اس لیے نہیں لگتا کہ وہاں نہ جبر و وصال کا خزا ہے اور نہ عشق کی رنگارنگی کا۔ حاتم ملی سہری
محبوبہ پر مگر کی تو انھیں لکھا: "میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصور
اور ایک خورلی۔ اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک جنت کے ساتھ زندگی گانی ہے۔ اس تصور سے ہی گھبرا تا
ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ غور و تجربہ ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبراے گی۔ وہی ذمہ داری کا رخ
اور وہی طوطی کی ایک شارب۔ چشم بدودہ، وہی ایک خور۔ بھائی ہوش میں آؤ کہیں اور دل لگاؤ" اور مشورہ دیتے
ہیں: "یاد رہے کہ مصری کی کہی ہو، شہد کی کہی نہ ہو" (۱۰۱)۔ سیر کے ہاں عشق دل ہی دل ہے اور وہ اپنے
سارے وجود کو شامل کر کے عشق کرتے ہیں اور محبوب کو جوں کا توں، جیسا وہ ہے، قبول کرتے ہیں لیکن غالب
کے ہاں عشق میں دماغ شامل رہتا ہے اور وہ محبوب کو اس کی اپنی سطر پر نہیں بلکہ اپنی ذہنی سطر پر قبول کرتے ہیں۔
وہ عشق میں نہ محنون بنتے ہیں اور نہ فریاد۔ وحشت سے بھی ان کا واسطہ نہیں پڑتا۔ یہی رویہ ہر حسن شاعر کو ملے گا

ہے لیکن یہ رویہ دانے کا نہیں ہے، یہ رویہ حیر کا نہیں ہے۔ غالب محبوب کی جفا جوئی پر جب رد عمل کا اظہار کرتے ہیں تو انہیں محبوب کے بدلے تصور محبوب عزیز ہو جاتا ہے۔ اس طرح جب محبوب تصور ہی کر ان کے ذہن میں پیدا کیا تو اب وہ اسے اپنی مرضی کے مطابق جس طرح چاہیں دیکھ سکتے ہیں۔ اس سلسلے پر وہ خود کو اپنی ذات سے الگ کر کے اس رشتے کا جائزہ لیتے ہیں:

حقی وہ اک شخص کے تصور سے اب وہ رحمتی خیال کہاں

یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہاں محبوب پورے سراپا کے ساتھ نظر نہیں آتا۔ ان کے ہاں حسن محبوب کا ذکر صرف اشاروں میں آتا ہے اور وہ اشارے بھی جسم کے کسی عضو مثلاً زلف، چشم، نگاہ، قد کے حوالے سے کیے جاتے ہیں۔ انہیں حوالوں سے وہ ذکر حسن بھی کرتے ہیں اور حقی کی عکس کی کیا بات کا اظہار بھی۔ زلف کا اشارہ، حقی کے حقی سے بڑی رنگارنگی کے ساتھ ان کے اشعار میں آتا ہے:

تو اور آرا بخش غم کا کل

میں اور اندیشہ ہائے دور دور

خند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راجس اس کی ہیں

جس کے شانے پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

ماگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوں

ذائب سیاہ زلف پہ پریشاں کیے ہوئے

چلتے ہیں چشم ہائے کشودہ بسوئے دل

ہر تار زلف کو نگہ سرور سا کہیں

اس آخری شعر میں غالب کو نگاہ سے ظاہر تصور کو دور سا اُجاگر کر دیتے ہیں۔ زلف اور چشم و نگاہ ان کے لیے محبوب کا اصل حوالہ ہیں۔ چشم و نگاہ کے حوالے سے یہ شعر دیکھئے۔ یہاں حسن اور حقی بل کر ایک ہو گئے ہیں۔ غالب کے ہاں جہاں انہیں سامنے آتی ہیں وہ بھی جتنی چاہتی اور زندگی سے ہمراہ ہیں:

کوئی میرے دل سے پوچھے میرے حیر غم غم کی

یہ ظن کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

لاکھوں نگاہ ایک جہاں نگاہ کا

لاکھوں ہوا ایک بگڑا خطاب میں

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی

دونوں کو اک ادا میں رخسانہ رنگی

اس چشم فسون گر کا اگر پائے اشارہ

طولی کی طرح آئینہ گلتار میں آوے

بہت دلوں میں تھانفل نے تیرے پیدا کی

وہ ایک جگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہ مسئلہ بات ہے کہ ”عشق“ وہاں ہوگا جہاں ”حسن“ ہوگا۔ عشق حسن کی تاثیر ہے اور غالب

”حسن“ کی تفصیل بیان کرنے کے بجائے اس کی ”تاثیر“ اور اس کے ”اثر“ کو بیان کرتے ہیں۔ یہاں بھی وہ

صرف اشاروں، اشاریوں سے کام لیتے ہیں اور تصویر کشی کا کام چھٹے دانوں کے تحلیل پر چھوڑ دیتے ہیں:

جب وہ جہاں دل فرور صورت سہر نیم روز

آپ ہی ہو نگاہ روزِ وہ سے لمحہ چھپائے کیوں

جلی اک کوئٹہ گئی آنکھوں کے آگے تو کیا

بات کرتے کہ میں لبِ سخنِ تقریر بھی تھا

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم

میں معجبِ فتنہ محشر نہ ہوا تھا

اکثر وہ ”حسن“ کا ذکر بھی نہیں کرتے بلکہ محفلِ بہت دے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اس شعر میں دیکھیے جہاں

”تیرے لیے“ کہہ کر وہ اثر و تاثیر کے بیان پر آ جاتے ہیں۔

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گل

غالب کا محبوب، غزل کی روایت کی وجہ سے ”بظاہر“ ”ذکر“ ہے مگر جن صفات کی طرف غالب اپنے شعروں میں

اشارہ کرتے ہیں وہ خالص انسانی ہیں۔ حسن کے تعلق سے غالب کا عام گفتگوئی رویہ یہ ہے کہ وہ حسن کے پسے

نیکر سے متاثر ہوتے ہیں۔ زلف اور نگاہ کے ساتھ قدِ یار ان کی نظر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ وہ حسن کی

متحرک حالت سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں اور اسی لیے ان کا محبوب ہر جگہ زندہ و متحرک نظر آتا ہے اس عمل سے

پردہ تحلیل پر جو تصویر سامنے آتی ہے وہ نہ صرف ”حقیقی“ ہوتی ہے بلکہ ایک زندہ و جھتی جاگتی شخصیت کا پادری

ہے:

اسد اوصاف قیامت قاحلوں کا وقت آرائش

لہاسِ قلم میں بالبدونِ مضمونِ عالی ہے

نہ شیطے میں یہ کرشمہ نہ برقی میں یہ ادا

کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ سداغ کیا ہے

ہوائے ساقیے دارم کہ تابِ اونی رنار دیش

صراحیِ راہِ خاؤسانِ بھل پر نقاشِ دارو

عاشق کی حیثیت سے بھی غالب، غزل کے روایتی عاشق سے مختلف ہیں اور اپنی ایک انفرادیت

رکھتے ہیں جو ان کی خودداری اور آزادانہ روی کو قائم رکھتی ہے۔ غالب خود کو شاعرِ عشق سمجھتے ہیں

میت گر زحمتِ مدح و ثنا غیر داور

طیلس گلشنِ عشق آہدہ غالب رازِ دل

”عشق“ ہی سے زندگی کی روح قائم ہے:

عشق سے طبیعت نے زہمت کا حرا پایا

دور کی دوا پائی دور کو دوا پایا

روشن ہستی ہے عشقِ خانہ و میراں ساز سے

انجمن ہے شمع ہے، گر برقی غریب میں نہیں

ابتدائی دور کی شاعری میں اس عشق میں احساسِ جسم شامل رہتا ہے۔ یوسا سی کشیش جسم کا اشارہ

ہے۔ عشق میں گاہ گاہ وہ ”درمید جوانی چنانکہ تقدوانی“ کی سطح پر بھی اُتر آتے ہیں:

ہم سے کھل جاؤ بوقت سے پرستی ایک دن

دور ہم بھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

(۱۸۴۱ء)

شکوہ ”جہانِ دیر“ میں بھی جہاں وہ حسینانِ عمارت کا ذکر کرتے ہیں وہاں بیاہر اس رنگ کے مصرع ”بیاہر ہستہ

دور روزِ آفتاب“ بھی سامنے آتے ہیں۔ غالب کے ہاں یوسا سواگی جسم کا اشارہ ہے:

لفظِ تاقلقت کو دور سے مت دکھا کہ ہوں

یوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ ہوں

(بعد از ۱۸۴۱ء)

امیدوار ہوں تاثیرِ طبع کا ہی سے کہ قد یوسے شیریں لہاں نکر ہو

(۱۸۱۶ء)

اس لب سے مل ہی جائے گا یوسہ بھی قرباں شوقِ فصول و جرات۔ رہنما چاہے

(۱۸۱۶ء)

اسدِ جاں نذرِ اٹھائے کہ بچاں ہم آفتابی زبانِ ہر سر مو حالِ دل پندِ سیدنی جانے

(۱۸۱۶ء)

واکر دے ہیں شوق نے بندِ خطاب حسن غیر از نگاہِ اب کوئی حائل نہیں رہا

(۱۸۱۶ء)

لیکن جیسے جیسے طرزِ زندگی میں وہ آگے بڑھتے ہیں جسم سے دور ہوتے جاتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کا عشق

بادی در ہے پر ہی رہتا ہے اور اس میں ہوسِ رانی کے بجائے برائیاتی رنگِ زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے:

بر بوالہوس نے صن پرستی شاعر کی اب آہوئے شیدا اہلِ نظر مکی

(۱۸۳۳ء)

کیوں جل گیا نہ تاب ز رخسار دیکھ کر

جہاں ہوں اپنی غالب دیکھ کر دیکھ کر

(۱۸۴۳ء)

ہنوز محرمی حسن کو ترستا ہوں

کرے ہے ہر بھلا سو کام تھم جتا کا

(۱۸۴۱ء)

غالب کے عشق میں، جیسا کہ میں نے کہا، وہ خود پردہ کی نہیں ہے جو سیر کے ہاں بٹتی ہیں اور اس کی وجہ وہ خود پرستی و خود مگر ہی ہے جو قدم قدم پر انھیں روکتی ہے۔ وہ محبوب کو بھی اپنی دھنی رخ پر قبول کرتے ہیں اور اسی لیے واسوخت کا سالجہ ان کے ہاں در آتا ہے

بجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچے
ان پر ہزاروں سے لیں گے غلہ میں ہم انتقام
قدرت حق سے یہی حوریں اگر وہاں ہو گئیں
وہاں وہ فردرغز و نازیاں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم نہیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں
وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل حیرانی سنگ آستان کیوں ہو

ہماری غزل میں عموماً شاعر خود ہی عاشق ہوتا ہے اور اپنی شاعری میں اپنی ہی داستان اور اپنے ہی تجربے پیش کرتا ہے لیکن اسی کے ساتھ کچھ ایسی جہیمات بھی استعمال کرتا ہے جو عشق کی مثالی نوعیت کو نمایاں کرتی ہیں جیسے بھگوں، فرہاں، یوسف، زلیخا، منصور وغیرہ۔ غالب نے اپنے اندازِ فکر سے ان میں بھی ایک ایسی انفرادیت پیدا کر دی ہے جو ان کے ساتھ مخصوص ہے۔ مثلاً عشقِ فرہاد کے تعلق سے ان کو یہ اعتراض ہے کہ یہ کیا عشق ہوا جو "عشرت کو خسرہ" کی حذر دہی کرتا ہے:

عشق و حذر دہی عشرت کو خسرہ کیا خوب ہم کو حلیم، نکو نامی فرہاد نہیں

(۱۸۴۶ء)

عشق زلیخا کو بھی اس انداز سے دیکھتے ہیں:

سب رقیبوں سے ہوں نا خوش پر زبانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ جو ماہ کھلاں ہو گئیں

(۱۸۵۴ء)

یوسف بھی ایک نئے حال میں نظر آتے ہیں:

نہ پھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آردنی

سفیدی دیدہ، یکتوب کی پھرتی ہے زعمال پر

(۱۸۴۱ء)

حضرت موسیٰؑ کے عشق کا ذکر ایک بالکل نئے انداز سے کرتے ہیں۔ غالب کی خود نگری اس کو ایک نیا رنگ دے دیتی ہے۔

گرتی تھی ہم پہ ہوتی تھی نہ طور پر دیتے ہیں بارہ طرف قدح خوار دیکھ کر

(۱۸۴۳ء)

منصور صلاح کی تلمیذ وہ اس لیے نہیں کرتے کہ ان کی ”نک عری“ انھیں پسند نہیں ہے:

تقرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا یحیٰں ہم کو تلمیذ نک عری منصور نہیں

غالب کا عشق مرضی عشق ہے۔ وہ عشق کے فطرت سے زمین پر ہی رہتے ہیں، اسی لیے ”رشتہ“ بھی

ان کے ہاں نئے انداز سے شعر میں رنگ بھر کر نئے رویوں کو ختم دیتا ہے۔ رشتہ انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے دلم بگر کو چھپائیں:

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو

یہ لوگ کیوں مرے دلم بگر کو دیکھتے ہیں

انھیں خود اپنے رشتہ پر بھی رشتہ آنے لگتا ہے حتیٰ کہ کوئی بے جان چیز بھی محبوب کے حق نازک کو چھوتی ہے تو وہ خواب اٹھتے ہیں:

ہم رشتہ کو اپنے بھی گمراہ نہیں کرتے

مرتے ہیں، ولے ان کی قضا نہیں کرتے

مر جاؤں نہ کیوں رشتہ سے جب وہ جی نازک

آلودہ ختم حلقہ زہار میں آنے

ہا میرے دلم رشتہ کو زہار نہ کیجئے

ہا پردہ تبسم پنہاں اٹھائیے

چھوڑا نہ رشتہ نے کہ ترے گھر کا نام لوں

ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں گھر کو میں

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشتہ آجائے ہے

میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

رشتہ کے یہ رنگ رنگ پہلو غالب کی شاعری میں ایک نیا ذائقہ پیدا کر دیتے ہیں۔

عشق غالب کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں وہ نئے نئے جلائے والی کیفیت دے

اضطراب نہیں ہے جو ہمیں خوبصورت درد یا تھر کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس عشق میں روحانی کیفیت کی بھی کمی ہے

لیکن اس میں انصوی شعرا کی طرح ”پادری“ نہیں ہے۔ یوں معلوم ہے کہ وہ عشق کے طوی اور سلی مزاج کے درمیان ایک کش مکش میں جکڑا ہوا اور عشق سے انہیں طویت یا ترفع (Sublimation) حاصل نہیں ہو سکتی تھی۔

بلبل کے کاروبار پہ ہیں عشقہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشقِ خلل ہے وداغ کا

(۱۸۱۶ء)

عشق نے غالبؔ کھا کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

(۱۸۵۳ء)

معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عشق کو ارتقا کے اعلیٰ مدار تک نہیں لے جاتے اور اسے زندگی کا اس طرح حاصل نہیں بناتے جیسا کہ مولانا رومی نے ”طیب غلہ علیائے“ کہہ کر بتایا ہے۔ غالب کا عشق مختلف عوامل، خیالات اور ایسے جذباتی تجربوں سے معمور ہے جن کو دوا دیا گیا ہو۔ اس صورت میں کبھی وہ ناکام ہو کر استغلا کی طرف چلے جاتے ہیں اور کبھی خودداری و خود پرستی کے غرور میں آکر اسے دہاتا چاہتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں
اگلے بھر آئے وہ کعبہ اگر دانہ ہوا

(۱۸۵۳ء)

ان کے عشق کا حاصل یہ ہے:

عشق سے طبیعت نے زینت کا حرا پایا
درو کی دوا پائی درد لا دوا پایا

(۱۸۴۱ء)

ان کا عشق فی الحقیقت لا دورا ضرورہ ہوتا ہے لیکن وہ عشق میں ڈوبتے نہیں ہیں بلکہ مصری کی کہیں سے رہتے ہیں۔ وہ تصوف کے دائرے میں بھی عشق ہی کے حوالے سے داخل ہوتے ہیں لیکن یہاں بھی مصری کی کہیں سے رہنے کی وجہ سے اس دور سے تک نہیں پہنچتے جس تک مولانا رومی یا خواجہ میر درد پہنچ گئے تھے۔ مرضی عشق تو انہوں نے کئی کئی بار ذکر کیا ہے لیکن ذکر وہ ایک ہی عشق کا کرتے ہیں جو ترجمانی کی عمر میں ہوا اور جسے وہ ساری عمر یاد کرتے رہے۔ اسے ایک خط نامہ مرزا حاتم علی مرہ میں لکھتے ہیں کہ:

”بھئی منتقل ہے بھی غضب ہوتا ہے جس پر مرتے ہیں اس کو مار دیتے ہیں۔ میں بھی منتقل ہوں۔ عریض میں ایک بڑی ستم پیشا دہشتی کو میں نے مار دیا ہے۔ چالیس چالیس برس کا یہ واقعہ ہے نا آنگ ہے کو چھٹ گیا۔ اس فن سے بیگانہ محض ہو گیا لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرزا ندکی بھرت بھولوں گا“ [۱۱]۔

غالب کی وہ غزلیں، جن کے مطلع یہ ہیں، خاص طور پر قابل ذکر ہیں:

(۱) درد سے میرے ہے تھک کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوگی ظالم تری عظمت شکاری ہائے ہائے

(بعد از ۱۸۴۱ء)

(۲۰)

حسن غزلے کی کشائش سے چٹا میرے بعد

بارے آرام سے ہیں اٹھ چٹا میرے بعد

(۱۸۴۱ء)

ان غزلوں میں بالخصوص پہلی غزل میں وہ اپنے عشق کی پوری کہانی سنا دیتے ہیں۔ اس غزل میں غزل کے روایتی معشوق سے بالکل الگ ایک باوقار اور دردمند کردار ابھر کر سامنے آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہی وہ ”محبوب“ ہے جس کا ذکر غالب نے اپنے اردو وقاری خطوط میں کیا ہے۔ ان دونوں غزلوں میں صاحبِ مرگ بہت شند ہے۔

غم عشق اور غم روزگار ہی سے ان کی ساری تخلیقی زندگی مہارت ہے۔ یہی غم ل کر غم ہستی بن جاتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ غم عشق غیر اہم ہو جاتا ہے اور غم ہستی، جس میں غم روزگار شامل ہے، اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ ۱۸۵۹ء کے ایک خط عام خروید الفخرو سرور میں لکھتے ہیں میں اسوات میں ہوں۔ نہ وہ شعر کیا کہے گا۔ غزل کا ادھک بھول گیا۔ معشوق کس کو تر اردوں جو غزل کی روشنی خمیر میں آوے [۱۲]۔ یہ بات واضح رہے کہ غالب کی شاعری ان کے اس عشق کا ترغیب (Sublimation) نہیں ہے۔ اس امر کا کوئی اعتراف ان کی تحریروں یا حالات زندگی سے نہیں ہوتا البتہ اس کی جڑیں ان کے صبر میں ضرور ملتی ہیں:

تیری دعا سے کیا ہو سکتی کہ دہر میں تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے قسم ہوئے

غم و الم: غم عشق، غم روزگار و غم ہستی

غالب جس زمانے میں پیدا ہوئے وہ انتہائی بے آشوب دور تھا۔ ایک پوری تہذیب نہ صرف دم توڑ رہی تھی بلکہ ان کی آنکھوں کے سامنے تہذیب کا یہ تماشائ بھی ہمیشہ کے لیے ختم ہو رہا تھا۔ زوال تہذیب کا یہ سلسلہ گزشتہ نصف سو برس سے چل رہا تھا۔ ان سے پہلے بھی مختلف ہوا زماں نے سیر لے لی دیکھا تھا۔ غالب کا دور میر کے دور کا تسلسل و انہماک تھا۔ عشق اس تہذیب کا بنیادی جزو تھا۔ حالاتِ زمانہ کے باعث غم کی لے اس تہذیب کی روح میں سرایت کیے ہوئے تھی اور اسی لیے عشق کے ساتھ غم کی لے اردو شاعری کا رنگِ سخن بن گئی تھی۔ میر کی مقبولیت کا راز بھی یہی غم، یہی محرومی اور زوال تہذیب کے درد و کرب کا یہی اعتراف تھا۔ غم کی یہی لے، غم عشق، غم روزگار اور غم ہستی کی صورت میں غالب کے ہاں آ جا کر ہوا

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب

دیکھا تو کم ہوئے پہ غم رازگار تھا

غالب کے نظم میں ایک طرف اس تہذیب کا نظم پورے شعور کے ساتھ موجود ہے اور ساتھ ہی ان کی زندگی کے حالات و واقعات بھی شامل ہیں جن میں معاشی بد حالی بھی سیاہ رنگ گھول دی تھی۔ یہ نظم ان کے اندر وہ ناک تجربہ پہنچ ضرور ہیں لیکن یہ انھیں پہچاننے کے لیے نہیں کرتے کہ انھوں نے ان سے بچ نکلنے کی راہیں بھی تلاش کر لی ہیں:

غم اگر چہ جاں نسل ہے پہ کہاں بھی کدول ہے
غمِ عشق گرتہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

اسی تجربے کی مختلف کیفیات کو غالب جب اپنی شاعری میں ادا کرتے ہیں تو غالب کی شاعری ان کی ذات اور پوری تہذیب کی ترجمانی بن جاتی ہے:

خوشی میں نہاں خوش گشتہ لاکھوں آرزو نہیں ہیں
چراغِ خروہ ہوں میں بے زہاں گورِ غریباں کا
جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو
جہاں میں ہو نظم و شادی بچم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

چراغِ خروہ، بے زہاں، گورِ غریباں اور طبرہ ای تہذیب کی سوچ و صورت حال کو بیان کر رہے ہیں۔ ذاتی غم، ذاتی رنج لیکن اس رنگ کو ادا گہرا کرتے جاتے ہیں:

جراحتِ حق، الماسِ ارمغان، داغِ بکھر ہد ہے
مبارک بادِ اسدِ غمِ خواہ جہاں درو مند آیا
قدِ حیات و بندِ غمِ اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نہات پائے کیوں

غالب کے نظم کا ایک دل چسپ پہلو یہ بھی ہے کہ وہ شدتِ غم سے روتے روتے چٹنے لگتے ہیں اور غم کو مقصودِ حیات بنا کر اس میں جتنے ٹھوہرے جاتے ہیں کہ درد ہی ان کے لیے دوا بن جاتا ہے:

ان آلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
یہی طوٹا ہوا ہے راہ کو بے خار دیکھ کر
عشرتِ قفر ہے دریا میں ٹکا ہو جانا
درو کا حد سے گزرتا ہے دوا ہو جانا
رنج سے خورگہ ہوا انسان تو مت جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑی اتنی کہ آسمان ہو گئیں

جرس غسلی شو پنہا رطم کی اخلاقی نوعیت پر زور دیتا ہے۔ غالب کا نظم اپنے طور پر اس دور ہے اور اس تجربے تک پہنچ جاتا ہے جہاں نظم سے انسان اخلاقی سطح پر پہنچ سکتا ہے۔

اہل فتنش کو ہے طوفانِ حوادث کتب

لغز، صوح، کم از سبلی استاد نہیں

رفئے رطم سے مطلب، ہے لذتِ رطم سوزن کی

کجکھ مت کہ پاس درد سے دیکھانے غافل ہے

نظم کا اثر جب حد سے بڑھ جاتا ہے تو اس سے ذکیائی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا

اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ درد تھا

نظم ہستی کا اسد کس سے ہو جزو مرگ علاج

شیخ ہر رنگ میں جلتی ہے مگر ہونے تک

ہوتی ہے مانعِ ذوقِ تماشا خانہ ویرانی

کجب سیلاب ہاتی ہے برنگب پنہ روزن میں

غالب زندگی کے اپنے تجربوں اور مشاہدات سے اس نتیجے پر پہنچے کہ دنیا نظم ہی کا مہدا ہے۔ اس صورت میں،

غالب کا حسروں سے بھر ازل، رطم ہی کو اپنا سکتا تھا۔ وہ اپنے نظم کو نہ صرف دوسروں کو دکھاتے ہیں بلکہ اس کی دوا

بھی دیتے ہیں:

ہستی کے مت لرپ میں آ جانے اسد

عالم تمام حلقہ داس خیال ہے

نظر میں ہے تادری جادۂ راد تھا غالب

کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجڑائے پریشاں کا

ہزاروں خواہشیں انکی کہ ہر خواہش پر دم نکلے

بہت نکلے مرے ارمان لیکن بھر بھی کم نکلے

دل نہیں دور نہ دکھاتا تھہ کو دلوں کی بہار

اس چراغاں کو کروں کیا کار فرما بھل گیا

کبھی تو اس سرِ شریہ کی بھی لے دوا

کہ ایک مہر سے حسرت پرست ہائیں ہے

دکھاؤں کا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے

مرا ہر داریغ دل اک قلم ہے سرو چھاٹاں کا
غالب کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جس میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس کا پہلا مصرع: ”اے تازہ
وہ اردو اپنا بھلا ہوائے دل“ ہے:

عقلمت کدے میں میرے شب قلم کا جوش ہے
اک شمع ہے ولیلی سحر، سو خوش ہے

یہ غزل غالب کی بہترین غزلوں میں سے ایک ہے۔ وہ اپنے ذاتی قلم کو دنیا کے قلم کا حصہ بتا دیتے ہیں اور اس
طرح وہ صرف اپنی ذاتی شکست کا ذاتی احساس ہی پیش نہیں کرتے بلکہ سارے معاشرے کی شکست اور ساری
دنیا کا قلم جا کر اسے ذاتی سطح پر لاتے ہیں۔ اس غزل میں ایک ایسی کیفیت ہے جس سے احساس کی سطح پر
احساس شکست ایک نئے حوصلے کے ساتھ ذاتی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح یہ ذاتی قلم فطرتی بن جاتا
ہے اور قلم عشق قلم روزگار کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس میں قلم مشترک ضرور ہے لیکن ان کی نوعیتیں مختلف
ہیں۔ بھیجی تہذیب کی نئے نے ان کی شاعری میں ایک قلم زدہ لیکن ایسی نہ کشش آواز کو جنم دیا ہے کہ ان کی
شاعری ایک وقت، ذلت اور آفاق دونوں کی ترنما بن گئی ہے اور قلم عشق اور قلم روزگار مل کر ایک ہو گئے ہیں:

بوسے گل، بٹائے دل، دور چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
دل میں پھر کر یہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طرفاں نکلا
دل میں روٹی و جل و یاد یار تک باقی نہیں
آگ اس کمر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرز تپاک اہل دنیا جل گیا

غالب کے قلم میں جو ظہر اکا اور جو خلیہ دھیر، جو صبا پن اور جیشِ عشقی ہی اک صحن ہوتی ہے وہ اہل نقد و کقول
کرنے والے روپے سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن ان کو تکلیف دہ آزمائش کی جگہ نظر آتی ہے اور وہ اسے اسی صورت
میں قبول کرتے ہیں۔ قلم کا نجات کا حصہ ہے اور ”قسمت“ کا ایک عطیہ بھی:

ایک جنگ سے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحہ قلم ہی سہی غم شادی نہ سہی
قد و کیسو میں قیس و کوئین کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و درن کی آزمائش ہے
قلم سے ہے جا ہے مجھے اپنی جانی کا گھر

اس میں کچھ شاعر غولی نظر دے بھی تھا
شادی و غم ہمہ سرکش تر از یک دیگر اند
روز روشن بہ دواغ شب بار آمد و رفت

فرض کہ غالب کا غم ذات سے نکل کر روزگار تک آتا ہے اور پھر کائنات کا ایک حصہ نظر آنے لگتا ہے۔ یہ سلسلہ روز و شب کی طرح ہے جس سے کائنات میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ان کی غزلوں میں تہذیب کی شکست کی ایسی فلم تاک صداستانی دیتی ہے جو نہ صرف ان کی شاعری میں اشعار و تاثیر کا جادو دکھاتی ہے بلکہ تخلیقِ سطح پر ان کے اندازِ نظر کا جزو بن کر ”مشرقی“ کی آفاقی روح کو بھی اپنے اندر سمو لیتی ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعری ”مغرب“ کے کم و بیش ہر فلسفے اور اندازِ فکر کی بھی ترجمان بن جاتی ہے۔ یہی وہ عظمت ہے جو غالب کی پہچان ہے۔

عام طور پر غم کا اعتبار کمزوری کا اظہار سمجھا جاتا ہے۔ یہ بیکار و ذہنیت کی آئینہ داری کرتا ہے اسی لیے غم کے اظہار کے ساتھ امید کا اظہار بھی اسی طرح ہوتا چاہیے جیسے بیماری کی تشخیص کے ساتھ اس کا علاج بھی ضروری ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے مغرب میں غم و افسردگی (Melancholy) ادب کا اہم جزو بن گئے تھے اور شاعروں نے اسے اپنے تخلیقی سفر کا زورواں بنالیا تھا۔ شوپنہار جیسے فلسفیوں نے کہا کہ غم بھی، اگر اسے عقلی سطح پر گہرائی کے ساتھ برتا جائے، اپنی جگہ پر مسلط چیز ہے جس کا انسانیت کی تعمیر میں ایک اہم حصہ ہے۔ غالب ”مغرب“ کے تعلق سے تو اس فلسفے سے یقیناً ناواقف تھے لیکن وہ اپنے تجربات زندگی اور تہذیب کی شکست و ریخت کے مشاہدے سے وہاں تک پہنچ گئے تھے جہاں ”مغرب“ اپنے تجربات زندگی کے ساتھ اپنے طور پر پہنچا تھا۔ اقبال نے اچھی نظم ”شعرا“ میں جہاں براء تنگ اور بازن کو اپنا اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے دکھایا ہے وہاں غالب کو فلسفہ غم کے نام نہاد کے طور پر پیش کیا ہے اور غالب کا یہ شعر درج کیا ہے جو ان کی فکر و نظر اور شاعری کا حاصل ہے۔

تاہم تلخ تر شود سید ریش تر ہمدادم آئینہ و در ساغر اُٹلم

غالب غم کی لے کو، بے اہوائی نوح کے ساتھ، اس طرح تیز کرتے ہیں کہ اس سے نہ صرف لطف محسوس ہوتا ہے بلکہ زندگی کی بھی ایک راہ نکلتی نظر آتی ہے۔ غم کو زندگی کا حصہ بنالینا، اسے تلخ و باری خضرانا اور اس سے بے اہوائی لطف پیدا کرنا وہ مقام ہے جس پر پہنچ کر آج کے معیار سے بھی، غالب عظیم شاعروں کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔

عظمتِ انسانی:

اس حوالہ اور اندازِ نظر نے ان کے ہاں عظمتِ انسان کے شعور کو ختم دیا۔ دوسرے شعرا کے پاس

انسان عقل میں ڈوب کر ہر اس چیز کو بھول جاتا ہے جو اس دائرے سے باہر ہے لیکن غالب کے ہاں عقلیت انسانی کا احساس اس وقت بھی سوچا اور جاتا ہے جب وہ غم و غم و غم میں پوری طرح ڈوبے نظر آتے ہیں۔ عقل میں ناکامی، ذاتی مسائل کی پیمائش اور ان سے بچنے اور نکلنے والے غم و غم و غم سے وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ انسان ان سب سے بالا ہے۔ اس انداز نظر کے باعث وہ غم عقل یا غم روزگار سے مغلوب نہیں ہوتے بلکہ اس کا ساتھ اس کا مقابلہ کرتے ہیں:

نہیں قہیں کہ ہے چٹم و چراغ صبرا گر نہیں طبع، یہ خاتم لیلی نہ کسی

وہ راہوں کا نئے دیکھ کر گھبراتے نہیں خوش ہوتے ہیں۔

ان آجوں سے پاؤں کے گھبرا گیا قنادل جی طوف ہوا ہے رملہ کو پندہ خار دیکھ کر

ان کے خیال میں آزاد و خود ہیں انسان، جس کے ناسمجھ و خود ہیں، ایک عظیم شے ہے:

ہند کی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں کہ ہم اُسے پھر آئے وہ کعبہ اگر دانت ہوا

یا کہ کعبہ آجوں مگر دانغم قضا پر گردشِ دغل گراں مگر دانغم

ہماری مشرقی فکر میں انسان کو مجبور محسوس کیا گیا ہے مگر غالب، ذاتی، و لائق کی طرح، انسان کی عقلیت کے چاکل ہیں۔ انھیں دنیا میں عظیم ترین شے انسان ہی نظر آتا ہے جس کے لیے یہ عالم ایک عظیم راز ضرور ہے لیکن انسان ہی اصل مقصدِ عالم ہے۔ انسان ہی کائنات میں ایک معجز کی طرح ہے اور یہ معجز خود بخود حل نہیں ہو جاتا بلکہ اسے جدوجہد اور قوتِ عمل سے حل کیا جاتا ہے۔ انسان متحرک چیز ہے اور جدوجہد ہی اس کی عقلیت قائم ہوتی ہے۔ زندگی چونکہ صرف امن، سکون اور چین کا نام نہیں ہے، اسی لیے غالب آگ اور طوفان کی تمنا کرتے ہیں۔ چاروں دروازوں پر انسان وہ ہے جو ہجومِ تنہائیں ہلاک ہو جاتا ہے:

خلفے برستی عالم کشیدیم از مژہ بہمن

دخودِ رقیم دہم باخوشنِ ندیم و نیازا

دخودِ غلبِ عالم غرض جز آدم نیست

مگر فقط ما دور ملت پر کارست

ز اگرست این ہنگام بگر شور ہستی را

قیامت ہی وہ از پردہ خاک کے کہ انساں شد

نیست باخود نہا برگ پر کشود نہا

از عدم بروں آمد سخی آدم از من پس

ظہر نہا دم من، اللہ کوڑ از من جوی

کعبہ ماسو اوم من، شوزد حرم از من پس

ہر دلائی کہ دران غطر را عصا نطقست

اسیٰ ہی پر دم رہا ، اگرچہ پا نکشت
 فراغت بدلتا بد بسبب مشکل پسند من
 زود خواری پہ پاں ی اقدام کارے کر آساں شد
 گریو مشکل، مرغی اسے دل کہ کار
 چوں دوو از دست، آساں کی دوو
 مرد آنکہ در انجم قننا شود ہلاک
 از رنگ جھنڈ کہ پہ دریا شود ہلاک
 گردم ہلاک فرخا فرجام درہرے
 کاغذ کلاش منزل خلقتا شود ہلاک

غالب کی شاعری چونکہ زیادہ تر خیالات پر مشتمل ہے اور غزل کا موضوع عاشق و معرود ہوتا ہے اس لیے انھوں نے غلبہ انسانی کو بھی اپنی ذات کے مطابق اور حوالہ سے واضح کیا ہے۔ مغربی شاعری میں مونا غلبت انسانی کو واضح کرنے کا ذریعہ کوئی "بیرہ" ہوتا ہے جو کہ کسی ایک (Epic) یا راجیڈی میں سامنے آتا ہے۔ غالب کے ہاں ایسا کرنے کی گنجائش اگر کہیں تھی تو قصیدے میں تھی مگر ہماری قصیدہ گوئی نے قصیدے کا عام طور پر استعمال نہیں کیا۔ غالب کے قصیدے نفی اور قوت بیان کے اعتبار سے یقیناً اہم ہیں لیکن ان کا قصیدہ مادی ترفع (Material Sublime) تک ہی پہنچتا ہے۔ غلبہ انسانی کا احساس زیادہ تر ان مذہبی قصائد یا مثنوی سے ہوتا ہے جسے شاعر اپنے ایمان کی روشنی سے اجاگر کرتا ہے۔ مثنوی "گہر باز" میں ایک لقمہ کی شان موجود ہے اور یہاں وہ خدا، نبی کریم ﷺ اور حضرت علیؑ کی عظمت کو کائنات سے مل کر ایک کر دیتے ہیں۔ یہ مثنوی ان کی آخر عمر کی مثنوی ہے جسے وہ مکمل نہ کر سکے۔ غالب کی شاعری میں "وجود" (Existence) کی وہ صورت، جو دوسری اشیاء کے ساتھ تعامل سے عبارت ہے، سامنے آتی ہے جو دراصل انسان کی طبیعت کی ضامن ہے۔ غالب کے ہاں حسن، عشق اور فہم اسی غلبہ انسانی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ وہ اکثر ظاہر اور حقیقت کے تضاد کی تحلیل بھی کرتے ہیں:

ہے پرے سرحد اور اک سے اپنا سمجھو قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

غالب کو فلسفی کہا جاتا ہے۔ ان کے کلام کو اہم بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ تمام تاثرات اصل میں عظمت انسانی کا ہی حصہ ہیں۔ وہ خدا کا خیال کرتے ہیں تو خود کو بھی اس میں شامل کر دیتے ہیں:

گفتنی نیست کہ بر غالب ناکام چہ رفت
 ی تو اس طاقت کہ ایم بندہ خداوند داشت

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے آسمان کی تلاش میں ہیں جو زمین سے بھی ہم آہنگ ہو اور اسی لیے ان کو ذرہ میں بھی عظمت نظر آتی ہے:

سافر جلو، سرشار ہے، ہزاروں خاک
شوق دیدار ہا آئینہ سامانِ لگا
ان کی ساری شاعری میں ایک ایسی گہری سنجیدگی ہے جو بہت کم شاعروں کے پاس ملتی ہے۔ وہ بے دھڑک اس
حقیقت کا انکشاف کر دیتے ہیں جہاں دوسرے شعراء ایمان و عقیدہ کی گہری کے باعث ڈک جاتے ہیں۔
متاثر کر بے زہاد اس قدر جس پارہ رسواں کا وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے خالق نسیاں کا
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں شب فراق سے روز جزا زیادہ نہیں
اور اپنے عقیدہ و مذہب کا اعلان اس طرح کرتے ہیں:

ہم نوحہ ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
میتیں جب مٹ گئیں اجڑائے ایمان ہو گئیں
ہاں میاویج اسے چدر فرزند آذر راگر
ہر کس کہ شد صاحبِ نظر و سن بزرگاں خوش کرد

اور یہ سب وہیہ عظیم انسانی ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔

فلسفی شاعر:

غالب اردو کے پہلے شاعر ہیں جن کے فلسفے میں فلسفی ہونے کا سوال بار بار اُٹھتا ہے۔ ایک طرف
وہ لوگ ہیں جو انہیں فلسفی کہتے ہیں اور ایک طرف وہ لوگ ہیں جو انہیں اس لیے فلسفی نہیں مانتے کہ ان کے پاس
کوئی مربوط نظام فلسفہ موجود نہیں ہے۔ شاعر اور فلسفی، الماطلون سے لے کر اب تک، دو متضاد ہستیاں کہے
جاتے رہے ہیں اور چونکہ شاعر اور فلسفی ایک دوسرے کے متضاد تھے اس لیے الماطلون نے شاعر کو اپنی "مثالی
جمہور" میں کوئی مقام نہیں دیا مگر اسطر نے اب یہ کہا کہ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہے کیوں کہ تاریخ
مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے جب کہ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔ "شاعر کا کام یہ
نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقعہوں کا ٹوں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو
سکتی ہیں اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے حامل ہے" [۱۳۴]۔ اسطر
کے کہنے کا مقصد یہ تھا کہ شاعر کا بھی فلسفی کے ہم درجہ کھڑا کیا جاسکتا ہے۔ قرون وسطیٰ کے مغربی ادب میں شاعر
کا کام مذہب کے اصولوں کی تفسیر و اشاعت کرنا تھا اور اس طرح شاعری ثانوی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ یہ بھی
کہا گیا کہ فلسفہ اور شاعری الگ الگ چیزیں ہیں۔ درہی اخلاق شاعری کے منصب میں شامل نہیں ہے۔ شاعر
کا پہلا منصب تو یہ ہے کہ وہ عام خیالات کو بہترین زبان میں ادا کر دے۔

یورپ میں شاعری اور فلسفہ کا ہم آہنگ ہونا انیسویں صدی میں گونے (۱۷۳۹-۱۸۳۲ء) سے
شروع ہوا اور اس کے بعد بڑا شاعر وہی تسلیم کیا گیا جو فلسفی بھی ہو۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ شاعر اور

فلسفی دہنوں والی اور آفاقی صدیقوں تک پہنچتے ہیں مگر دونوں کے راستے الگ الگ ہیں۔ شاعر کا راستہ تخلیق ہے۔ فلسفی کا راستہ بحث اور دلائل ہیں۔ اس طرح شاعر کے فلسفی ہونے کا معیار یہ قائم ہوا کہ وہ کیا جانے کر آیا شاعر ان آفاقی بلند یوں تک بھی پہنچا ہے یا نہیں جن تک فلسفی پہنچتا ہے۔ انیسویں صدی میں وایٹ برادسٹاک کو یونانی سن کے مقابلے میں فلسفی شاعر کہا گیا۔ مستقیم آرٹھڈ نے شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعری "مستقیم حیات" ہے۔ مستقیم حیات سے مراد یہ تھی کہ شاعر اپنی شاعری کے ذریعے جن تصورات کو پیش کرے ان کا ارتقا نہ صرف پوری زندگی پر ہو بلکہ وہ حق بھی معلوم ہوں۔ اس سلسلے میں یہ سوال بھی پیدا ہوا کہ فلسفی شاعر کا حکام خیال بالکل اور بالکل ہے یا نہیں۔ یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ کسی فلسفی کے خیالات و تصورات بالکل چھوٹے نہیں ہوتے۔ ہر عقل اپنے حکام فکر کی تشکیل میں بہت سے دوسرے فلسفوں سے مدد لیتا ہے اور انہیں ایک نئی شکل دیتا ہے۔ رہا یہ سوال کہ وہ حکام خیال جو پیش کیا گیا ہے وہ ایک طرف مربوط حکام ہوا اور ساتھ ہی اس میں کسی قسم کا تضاد بھی نہ ہو۔ یہ بات بھی بذات خود ممکن نہیں ہے۔ کوئی فلسفی ایسا نہیں بتایا جا سکتا جس کی فکر پوری طرح مربوط ہو اور اس میں کسی قسم کا تضاد بھی نہ ہو۔ غالب کو جب انیسویں صدی کے اس معیار سے دیکھا گیا تو بعض نقادوں کو اس میں تضاد بھی نظر آیا اور بے درہلی بھی لیکن یہ چیز تو ہر فلسفی کے ہاں ملے گی۔ کاہلیہ تو ظاہروں کے جسے میں آئی فلسفیوں کے نہیں۔

جب ہم غالب کو فلسفی کہتے ہیں تو اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ غالب کی نظر ایک فلسفی کی نظر ہے اور زندگی کے جن پہلوؤں کو وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں ان کی دائمی حقیقت اور گہرائی تک ہمیں تکمیل اور جذبات کے ذریعے پہنچا دیتے ہیں۔ کم و بیش ہر اس معاملے پر جہاں ہمیں فلسفی کی ضرورت ہوتی ہے، وہاں غالب ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ چنانچہ مذہب، اخلاق، طرز زندگی، انفرادی خیالات، ذہن، عقل، نظم، ہستی، نظم روزگار، ایمان و عقیدہ وغیرہ وغیرہ یہ وہ شاعری کی زبان میں ایسے اعلیٰ خیالات اور اچھوتے پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں جن سے ہمیں تسکین ملتی ہے۔ شاعر کے ہاں سب سے اہم چیز اس کی اپنی ذات ہستی یا کردار ہوتا ہے جو اس کے اپنے دور کی شعری روایت اور حالات زمانہ سے ہم آہنگ ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی اس سے ہلا کر بھی ہوتا ہے۔ ایسے میں بڑے شاعر کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی چیزوں کو اپنی مخصوص نظر سے سوز کر لیا رنگ دے دے اور اس طرح جو حکام فکر خاص و عام کے سامنے ہے وہ سبے انداز سے روشن ہو جائے اور شعر چمکنے والا یہ کہانے کہ رسم نے زندگی کو اس انداز اور پہلو سے ہمیں دیکھا تھا۔ غالب زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ زندگی کے رنگ و رنگ تجربوں سے نئے نئے سبق سیکھتے ہیں۔ وہ شاعری میں صرف جذبات ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ زندگی پر غور و فکر بھی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جذبے میں ملا ہوا فکر شاعری میں ایک نئی روح چمکتا ہے۔ وہ خداوند، حیات و کائنات، خیر و شر، مادہ و روح، انسان اور آدمی، عقائد و توہمات وغیرہ کے تضاد سے جتنے سوالات فلسفی اٹھاتے ہیں غالب نے بھی اپنی شاعری میں اٹھائے ہیں اور اپنی مخصوص نظر سے ان پر اپنی رائے بھی دی ہے۔ جذبے میں ملا ہوا فکر یہی غالب کی انفرادیت ہے۔ ان کی پہچان ہے۔

غالب انیسویں صدی کی دلچیز پر جہاں کھڑے ہیں وہاں ایک طرف اسلامی مابعد الطبیعیات ہے جو تصوف اور دوسرے مذہبی مباحث کی صورت میں ہمارے سامنے ہے اور دوسری طرف وہ نئے اثرات و صورتیں ہیں جو انگریزی اقتدار کے ساتھ بحری سے معاشرے میں گھل رہے ہیں۔ غالب ان دونوں سے متاثر ہیں۔ اسلام کے فلسفے کی بنیاد ”کا الہ اللہ محمد الرسول اللہ“ پر قائم ہے جسے انھوں نے طرح طرح سے اپنی مخصوص نظر کے ساتھ واضح کیا ہے مثلاً اللہ کے سلسلے میں بہت کچھ بحثیں ہوئی ہیں مگر غالب اپنے اور تمام اسلامی عقیدہ کی یہ کہ کشفی مطلق سمجھ کر دیتے ہیں کہ:

ہر محسوس بود ایزدو عالم معقول غالب امی زحرر آواز خداداد خاموش

وہ ظاہری رسوم اور ملاحضوں کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور کہتے ہیں:

ہے پرے سر جو ادراک سے اچھا سمجھو قلب کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

رسول اللہ ﷺ پر وہ کامل عقیدہ رکھتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔ اپنی فارسی نعت کے مطلع میں تو وہ ملک الملک کو چھو لیتے ہیں:

غالب مجھے خولہ پر پڑاں گداز شمیم کان ذات پاک سرحدہاں محرمست

اسلامی مابعد الطبیعیات پر اپنی اردو فارسی شاعری میں انھوں نے اپنے مخصوص اعجاز نظر سے اس خوب صورتی سے روشنی ڈالی ہے کہ چند مسائل فکر کے نئے گوشے روشن ہو گئے ہیں مثلاً ان کے دور میں بہت سے مسائل زیر بحث تھے۔ مثلاً ”اشعبل صہید نے“ ”تقویہ الایمان“ میں لکھا ہے ”خدا جبار مطلق ہے۔ وہ جو چاہے کر سکتا ہے۔ اس طرح خاتم النہیں کا مثل ممکن بالذات اور متعین باہر ہے یعنی ان (مخلوق) کا مثل و نظیر اس لیے پیدا نہیں ہو سکتا کہ اس کا پیدا ہونا آپ کی خاصیت کے منافی ہے، خدا اس کے لیے پیدا کرنے پر قادر نہیں۔ مولوی فضل حق خیر آبادی کا زاویہ نگاہ یہ تھا کہ مضمون مخلوق کا مثل متعین بالذات ہے اور خاتم النہیں کی طرح کسی کا پیدا ہونا بالذات ناممکن ہے۔ غالب نے اس موضوع پر ایک مثنوی ”شان نبوت و الایت“ (۱۳۱) لکھی جس میں اپنے نقطہ نظر کو پیش اعجاز میں پیش کیا اور کہا کہ خدا خاتم النہیں کا مثل پیدا کرنے پر قادر تو ضرور ہے لیکن ایک عالم میں صرف ایک خاتم ہوگا۔ خدا دوسرا عالم پیدا کر کے اس کے لیے دوسرا خاتم پیدا کر دے گا۔ اس نے سورج، چاند اور ستارے پیدا کیے۔ وہ دوسرا سورج بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن اس نے ایک ہی سورج ہماری زمین کے لیے پیدا کیا۔ اسی طرح ایک عالم میں دو ختم المرئین کیسے ممکن گے۔ غالب نے دونوں نقطہ نظر کا چھگنی سلج پر اس طرح احراز کیا ہے جس سے نئے دلائل کے ساتھ نیازاویہ نظر سامنے آ جاتا ہے۔ اس مثنوی میں غالب نے بعض بدعتی عقائد و اعمال کی بھی حمایت کی ہے جس سے ان کی فلسفیانہ ذہن کی آرزوہ ردی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ غالب انسانی معاشرے میں حرکت و تغیر کے قائل تھے۔ اسی طرح ان کے اور صوفیوں کے درمیان وجوب و جود کا مسئلہ تھا جس کو وہ اپنی شاعری اور خطوط میں بار بار دہراتے ہیں۔ یہ مسئلہ تصوف اور صوفیانہ شاعری دونوں کا بنیادی اصول ہے اور اس پر بھی ان کی رائے اور انداز نظر واضح ہے۔

یہی صورت "ہمدوست" اور "ہمدوست" کے مسئلے کی طرف ہے:

از صر تاپ ذوق دل و دل ہے آئینہ طوطی کو کشش جہت سے مقابل ہے آئینہ

غالب دونوں کے کامل ضرور ہیں لیکن یہاں بھی وہ انسان کے مقام کو نہیں بھولتے۔ یہی صورت "ہمدوست" اور "ہمدوست" کے مسئلے میں نظر آتی ہے جسے غالب نے اپنے مخصوص زاویہ نظر سے، لفظی سطح پر لے کر انداز سے پیش کیا ہے۔

یہ سب بحثیں تاریخی انداز نظر کی حامل ہیں۔ پرانے فلسفہ میں فلسفہ زیادہ تر تاریخی چیز ہی سمجھا جاتا

تھا لیکن وجودیت (Existentialism) کے حاسیوں نے جب فلسفہ کو نئے معنی میں اور نئے زاویہ سے دیکھ کر غالب کی

شاعری میں بھی یہ پہلو واضح طور پر نظر آنے لگا۔ کیبرک کارا (Kirkaguard) اور نطشے (Nietzsche) نے

قدیم فلسفہ کو بے جاں اور بے روح بنا کر اس میں داخلی پہلو کو بھی خاص مقام دیا اور ان کے ذریعہ "وجودیت" کا

جدید فلسفہ وجود میں آیا۔ اس فلسفہ کو مابعد الطبیعیاتی نوعیت دینے کی کوشش تو نام کام رہی ہے مگر ایک نئی اور گہری

نظری حثیت سے جدید دور میں اس کا مقام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ غالب اس صورت میں اس فلسفے سے نتیجہ

واقف نہیں تھے لیکن خود آگاہی (Self Study) اور (Self Assertion) جو فلسفہ وجودیت کے خاص جزو

ہیں غالب کے ہاں واضح طور پر موجود ہیں۔ بعد میں اقبال نے "خودی" کے تصور کے ساتھ اس فلسفے کو زیادہ

مربوطہ طرے سے پیش کیا مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کی "خودی" بھی زندہ اور "بے کراں" ہے اور وہ

ہمیں ایک طوطی کے مقام پر کھڑے نظر آتے ہیں۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری فکر نہیں آتی

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو آگاہی گز نہیں غفلت ہی سہی

اِس پال سارتر کا ایک کردار Sartre کہتا ہے: "لیکن تکالیف اس کے اندر سے پیدا ہوتی ہیں اور صرف وہ خود

ہی اُن سے نہایت حاصل کر سکتا ہے" (۱۵)۔ دیکھا راستہ لے گیا تھا: "چوں کہ میں سوچتا ہوں تقداس ہوں"۔ یہی

احساس خود غالب کو ہے اور وہ کہتے ہیں:

ہے آدمی نہانے خود اک بھتر خیال

ہم انجمن سمجھتے ہیں غلط ہی کیوں نہ ہو

عرض کیجئے جو ہر اندیشہ کی گری کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صرا جمل گیا

اور چونکہ انسان کی ذات اس کا عرفان اس کے مسائل "وجودیت" کے تصورات کا مرکز اور محور ہیں اس لیے اس

نظریے پر نفسیات کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ دوستانہ فلسفی کی نظر بھی انسانی نفسیات پر بہت گہری تھی۔ فلسفی مسیحہ

کیبرک کارا، ہیڈ گور اور سارتر سب کے سب نفسیات کا دامن تھا ہے ہوئے ہیں۔ نطشے نے کہا تھا کہ مجھ سے

پہلے کون سا فلسفی تھا جو مابعد نفسیات بھی تھا اور اسی لیے کیبرک کارا نے کہا تھا کہ "واحدیت صداقت ہے"۔ سارتر

کے ڈرامے "ان کیرا" کا ایک کردار یہ کہتا سنائی دیتا ہے کہ "جب میں خود کو نہیں دیکھ سکتا تو مجھے حیرت ہونے

لگتی ہے کہ کیا حقیقتاً اردو ادب میں زندہ بھی ہوں۔ غالب کی فزول بالخصوص، ساری کی ساری انسانی نفسیات، فرد کے داخلی تجربات و واردات پر مبنی ہے۔ اس میں بھی انسانی رشتے، جسمانی درد و معانی، معاملات، داخلی آزادی کی خواہش، ہر ایک مشاہدات اور نفسیاتی مسائل اس طور پر ظاہر ہوئے ہیں کہ یہ انفرادی تجربات و احساسات اور مشاہدات کا نکات، محض کرماری زندگی کے مسائل کو سلجھانے لگتے ہیں۔

غالب فلسفیوں کی نظر رکھنے والے بڑے شاعر ہیں۔ انھیں اپنی فکر کی تلویح کا ہر دم احساس رہتا ہے اور یہی انداز فکر ان کے بر خیال کو فلسفیانہ گہرائی عطا کرتا ہے۔ اگر غالب کو ذاتیت (Subjectivism) کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے ہر رنگ پیلوؤں کے بارے میں ان کے ہاں وہ فلسفیانہ فکر موجود ہے جو ہمیں بڑے بڑے سے بڑے فلسفے کے پاس ملتی ہے۔ ان کے ہاں تصوف کی مثالیت پسندی (Idealism) کے ساتھ ساتھ ذاتی مشاہدہ اور خود آگاہی کی حقیقت پسندی (Realism) بھی موجود ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام کائنات کو بڑے تلوی اور سچے سے دیکھ رہے ہیں۔ ہم یہ بھی تانچے ہیں کہ ان کے عظیم خیالات کس حد تک اس فلسفے کے دائرے میں آ جاتے ہیں جن کا مطلق مادہ طبیعیات اور اخلاقیات سے ہے۔ صن و مطلق کے تصورات و خیالات کے بارے میں بھی ہم لکھ آتے ہیں کہ وہ فلسفہ و خیالات پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ ان کی فزول طبعی اور زندہ دلی سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ زندگی کے حقائق، اس کی واقعیت و نفسیات سے بھی خوب واقف ہیں۔ ان کی فارسی وار اردو شاعری کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ ایک فلسفی، ایک مفکر ہیں اور ان کی شاعری میں وہ صفت موجود ہے جسے مجموعہ آریفلڈ و براؤننگ کے تعلق سے دانشوران گرم جوش اور بھلاؤ (Intellectual Fervance) کہتا ہے۔ جس طرح براؤننگ کے فلسفے کی تفصیل بیان کی جاتی ہے اسی طرح غالب کے فلسفے کا مربوط بیان بھی تیار کیا جاسکتا ہے۔ غالب اگر ”مغرب“ کا شاعر ہوتا تو اب تک اس کے فلسفے کے بارے میں مشہور مقالات اور تصانیف لکھی جاسکتی ہوتیں لیکن ہم نے اب تک چند تحریروں کو چھوڑ کر، چری جنمیدگی سے اس طرف توجہ ہی نہیں دی۔ یہ دانتہ آج بھی پوری طرح نکلا ہوا ہے۔

براؤننگ اور دوسرے ادبی فلسفیوں کی طرح غالب بھی فرد پسند (Individualist) ہیں۔ ان کی نظر بہت وسیع ہے۔ غالب نے مطلق کو موضوع بنایا تو یہاں بھی مطلق کی وسعت اور گہرائی تلوی اور سچے پر قائم رہتی ہے۔ فلسفہ و دین کے مسئلے میں بھی وہ محض روایتی مذہب سے وابستہ رہنے کے بجائے ایک اپنی الگ نظر رکھتے ہیں۔ وہ غم و دہما سے انکار نہیں کرتے اور غم کے گہرے سے گہرے عالم میں ادب کر، محض قوییت کے دائرے میں محض کرشمے رہ جاتے بلکہ امید اور چاہنیت کی کرن ان کے عالم کو روشن کر دیتی ہے اور محض کی ایک راہ دکھاتی ہے:

اگر شراب نہیں، انگار ساغر کھنچ
تنگ خار مرے آچنے سے جو ہر کھنچ

نفس نہ انھیں آرزو سے دہر کھنچ
کمال مری سہی کلاش دید نہ دہر

معلوم ہوتا ہے کہ غالب کا نکات کے راز آشایاں اور ان کے ہاں روشن خیالی، وسیع انظری اور طرزِ افروزی اسی شعور، اسی آگاہی سے پیدا ہوئی ہے۔ مختلف فرقوں اور مذاہب کی تکمیل کا راز غالب یہ بتاتے ہیں:

دیر و حرم آئینہ نگارِ حنا دامنِ گی شوق تراشے ہے بنائیں

قدرت (نخبر) پران کی نظر پڑتی ہے تو اس کے مشاہدات بھی اس طرح نقش کرتے ہیں

ضعف سے گر یہ مہدل بدامِ سرد ہوا باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جاتا

جزوہ و گل کہاں سے آئے ہیں اور کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

غالب کی ”مستحضرِ حیات“ میں ان کی خودی اور خود اعتمادی جلوہ گر ہے۔ یہ خودی بھی وہ خودی ہے جو طوطی انسان کی خودی ہوتی ہے اسی لیے اس کے نقش پر اس انسان کے ذہن پر چھب ہو جاتے ہیں جو ان کا کلام توجہ سے پڑھتا ہے۔ ان کا اندازِ نظر ہر موقع پر اُمید کا درس دیتا ہے۔ غالب کے اس رجائی نقطے میں اخلاقیات کو خاص مقام حاصل ہے۔ اعلیٰ اصول نے ترک دنیا کے تصور سے اخلاقیات کی لگی کی ہے۔ غالب زندگی سے زیادہ قریب ہونے کے باعث انسانی اخلاق کو خاص مقام دیتے ہیں۔ خودی اور خودداری میں غالب کے ہاں عکاسی انسانی قدریں مضمر ہیں۔ زندگی پر وہ چہرہ یقین رکھتے ہیں اور اسی لیے شک و شکایت سے بالاتر رہتے ہیں:

شکوہ یارِ داغ غبارِ دل میں پشیاں کر دیا غالب ایسے گنج کو شایاں مکی ویران تھا

یہ ایک ایسے مخلوق و معرفت کی سطح ہے جو کم لوگوں کو میسر ہے۔ اس سطح پر پہنچ کر وہ بے نیاز ہو کر، خدا سے بھی شکایت کرنے سے گریز کرتے ہیں:

سینہ جب کہ کنارے پہ آگِ غالب خدا سے کیا ستم جو رہا خدا کیسے

ایک اور اخلاقی پیغام جو غالب کے فلسفہ اخلاق کا اہم جزو ہے وہ عزتِ نفس ہے۔ انسان کو مجبوری و اضطراب میں بھی خود اعتمادی کو ہاتھ سے نہیں جانے دینا چاہیے۔ غالب کے ہاں یہ رویہ محبوب کی سرگردانی میں بھی باقی رہتا ہے:

وہ اپنی طوٹ چھوڑی کے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں

سبک سربن کے کیوں پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وہ خود آگاہی اور اس پر حسد نہ ہونے کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ مذاہب کا فرق یکو نہیں۔ کردار کی مضبوطی عقیدہ کی بنیاد ہے:

وہ داری بشرطِ استواری اصل ایمان ہے

مرے بہت خانے میں تو کیسے میں گاؤں ویران کو

اسی لیے، ہمدردانہ اپنی غلطی کا اعتراف کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں:

قامد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ مارے اس کی غلط فہمی ہے یہ میرا قصور ہے

ان عام اخلاقی رویوں کے ساتھ ان کے ہاں ”سب کمال گن کہ عزب جہاں شوی“ ”تلاوہ پہلو بھی نمایاں ہے“

جو "مشرق" میں غرب الملل کا دورِ اختیار کر گیا ہے اور انیسویں صدی کے "مغرب" میں غلطی سے منسوب کیا جاتا ہے کہ انسان کو کسی کام میں صاحبِ کمال ہونا چاہیے۔ غالب کی نظر بھی یہی نظر تھی ہے:

ہم سخنِ تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا کر کسی میں ہو کمال، اچھا ہے
وہ چھائی کی بھی ترقیب دیتے ہیں۔ عام روزمرہ کے اخلاق کی بھی خلی سلح پر یقین کرتے ہیں۔ ان کی وہ ساری
غزل جس کا مطلع یہ ہے:

اپنی سریم ہوا کرے کوئی میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

اسی اخلاقی فلسفے کو اپنا کر کرتی ہے۔ غالب نے اپنی نظر اور اپنے مفروضہ لہجے سے اس سنگِ فلسفہ اخلاق کو جس شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے، وہ انھیں کا حصہ ہے۔

غالب نے اپنی شاعری میں فکر و فلسفہ کو اس درجے پر پہنچایا ہے۔ جس پر گوئیے، یہ روپ کو اپنی شاعری سے پہنچایا تھا۔ غالب کا فلسفہ، یوں محسوس ہوتا ہے کہ تمام تر الہامی ہے اور اس کا اہم ثبوت یہ ہے کہ جو فلسفیانہ باتیں انھوں نے اپنی شاعری میں کہی ہیں ان میں ہر قسم کا فلسفہ دیکھا جاتا رہا ہے اور دیکھا جاتا رہے گا۔ وہ باتیں جو وہ کہہ گئے ہیں اور جس طرزِ ادا سے کہہ گئے ہیں ان میں فلسفہ کی وہ جان و روح ہے جس تک انسان بھلے متعلق سے نہیں پہنچ سکتا اور نہ متعلق سے وہ اثر پیدا کر سکتا ہے جو غالب، اقبال یا گوئیے کی شاعری کرتی ہے۔ یہ اثر صرف الہام ہی سے حاصل ہو سکتا ہے۔ عبدالرحمن بجنوری نے جو غالب کے کلام کو الہامی کہا ہے تو وہ اسی لیے اپنی جگہ گنج ہیں۔ غالب انسان اور کائنات کا مطالعہ کرتے ہیں اور سارا وہ عالم انھیں دل کا آئینہ دکھاتا ہے۔ اس مطالعے میں ان پر حقائق مشکف ہوتے ہیں۔ یہ انکشافات اپنے اندر حقیقت کا پورا جلوہ لیے ہوئے اور پہلو دار ہیں۔ انھیں جس طرف سے اور جس طرح دیکھیے ایک نئی حقیقت سامنے آتی ہے۔ منطقی فلسفہ یک ٹوڑ ہوتا ہے اور اس میں نہ شک کی گنجائش ہوتی ہے اور نہ مختلف معانی اس سے برآمد ہوتے ہیں۔ الہام ہی بقول برگساں تجربے کے اس مقام پر انگلی رکھ دیتا ہے جو پورے تجربے کی روح کا مرکز ہے۔ غالب چونکہ برطانوی خیال کی شد و گہ پر انگلی رکھ دیتے ہیں اس لیے مختلف فلسفے ان کی مختلف النوع آرا کا رابطہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے فلسفے کی صحیح معنی میں وہ ہی داودے سکتا ہے جو منطقی فلسفے کے بھانے الہامی قوت کو پہچانتا ہو۔ جیسے آج کل فلسفہ وجودیت کی اہمیت ہے اور وہ بھی غالب کے پاس الہامی شان کے ساتھ واضح طور پر نظر آتا ہے۔ اسی طرح آئندہ اور آنے والے زمانوں میں بھی مشرق یا مغرب میں جیسے جیسے نئے فلسفے سامنے آئیں گے غالب کے اس دائمی فلسفے کی روح اپنی فکر و شاعری میں نمودی ہے جس کی کوکھ سے نئے فلسفے جنم لیتے ہیں۔ غالب اسی لیے آفاقی شاعر ہیں۔

خوش طبعی، زندقہ دلی و ظرافت:

غالب کے مزاج فکر اور شاعری کی ایک اور بنیادی خصوصیت خوش طبعی، زندقہ دلی اور ظرافت ہے۔ یہ خوش طبعی و گفتگلی وہ الفاظ کے امت پیچھے سے پیدا نہیں کرتے بلکہ پوری جمیدگی سے ایسے معنی پیدا کرتے ہیں کہ شعر پڑھنے یا سننے والے کے دل کی کلی مکمل اُٹھتی ہے۔ ان کے اندازِ ظرافت کو ”چوٹی ظرافت“ کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ گفتگلی معنی کے اندر اس طرح لٹی ہوئی ہے کہ خود معنی اس کے مخصوص بار و پودے سے برآمد ہوتے ہیں:

بکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے گھسے پناہ
آدی کوئی ہمارا دم توڑے بھی تھا
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور
کہاں سے جانے کا دروازہ غالب اور کہاں دامع
پہ اتکا جاتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے
حقیق نے غالب نکلا کر دیا
ورنہ ہم بھی آدی تھے کام کے

زندقہ دلی و ظرافت کا یہ پہلو نہ صرف ان کی شاعری میں بلکہ دوستانہ مراسم میں بھی نظر آتا ہے۔ ان کے وجود میں دو آدی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک قم کی طرف جھکتا ہے اور دوسرا اس قم کو طرافت، گفتگلی اور زندقہ دلی سے روشنی کر دیتا ہے۔ ان کے خطوط اس کی بہترین مثال ہیں، جہاں قم و اہم ہاں کا وہ واقعات، تنقید کا جبر اور زندقہ دلی و گفتگلی جاتی ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں۔

غالب کے ہاں ظرافت کے کئی رنگ ہیں۔ ایک رنگ وہ ہے جسے حسن کہا جاسکتا ہے جسے حسن بھی
گفتگلی لے ہوئے ہے اور اسی لیے یہ بھی زندقہ دلی و خوش طبعی کے دلی میں آتا ہے:

فحشہ نو گفت کو دور سے مت دکھا کہ ہوں
پوس کو پوچھتا ہوں میں متھ سے لکھے تاکہ ہوں
دھول دھپا اس سراپا تاز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب فحش و فحش ایک دن
بی بی کیجیے کا جانا معلوم
آپ سبھ میں گودھا باغ تھے ہیں

ان کی خوش طبعی و ظرافت میں اکثر ذرا لائی اور افسانوی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے:

کہا کچھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
 اٹھا اور اٹھ کے قدم میں لے پاساں کے لیے
 میں نے کہا کہ بزم باز چاہے فیر سے تھی
 سن کے ستم غریب نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
 خوش طبعی کی وجہ سے اکثر خیال کا مجیدہ پہلو پائیم تاکہ بات بھی نہ تاثر ہو جاتی ہے:
 زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
 ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
 قلعی ہائے مضامین مت پوچھ
 لوگ نالے کو رسا ہاندختے ہیں
 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس طلق اے شعر
 نہ تم کہ چور بنے عمر جاواں کے لیے

غالب کے ہاں ہمیں وہ ادراک ملتا ہے جسے فی ایس ایلیٹ محمد حسامیت (Unholy Serenity) کہتا ہے جس میں شاعر اپنے تجربے کی کئی سطحیں ایک ساتھ پیش کرتا ہے اور یہ سب بیک وقت وہاں موجود ہوتی ہیں۔ غالب کی فطرت کا بنیادی عنصر احساسِ طرافت ہے۔ وہ ساری زندگی کو ایسی وسیع انٹھری سے دیکھتے ہیں کہ انھیں ہر چیز سے ہم دردی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی ہمہ گیر فطرت ان کے ہاں خوش طبعی، عقلی، زندہ دلی، خود پر ہٹنے اور اپنا مذاق اُڑانے کا حوصلہ پیدا کر دیتی ہے۔ ساتھ ہی اسلوب بیان کا بائگین ہر جگہ شائستگی کے ساتھ برقرار رہتا ہے۔ ان کی تحفیل میں ذکاوت بھی شامل ہے اور یہ (ذکاوت (WIT) ان کے مزاج اور ان کے تخلیقی عمل کا جزو لا ینفک ہے۔ اس ذکاوت نے ان کی شاعری میں گہری کشش پیدا کر دی ہے اور اسی لیے ان کی شاعری، موقع و محل کے مطابق، اپنے پڑھنے والوں کا تذکیہ (یکتھراسس) بھی کرتی ہے۔ یہ کام اس نے کل بھی کیا تھا، آج بھی کر رہی ہے اور آئے دن لکھنے والے کل میں بھی کرے گی۔ غالب فی الحقیقت ایک عظیم آفاقی شاعر ہے۔

حواشی:

- (۱) گل و ہوا میرزا غالب مرتبہ سید ذریعہ الحسن عابدی، جس میں ادارہ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۲) ایضاً ص ۸
- (۳) یادگار غالب، لطائف حسین خانی، حاشیہ ص ۱۰۱، ڈاکٹر یونس کاچہر، ۱۹۹۷ء۔
- (۴) خطوط غالب، مرتبہ قلام رسول میر، جلد اول، ص ۱۳۹ء، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۵) دبیان غالب (کامل) مرتبہ کالی داس، گیتا رخصتا، ص ۳۶-۳۴، بکتی ۱۹۸۸ء۔
- (۶) غزلیات، قاری، مرتبہ سید ذریعہ الحسن عابدی، خاتونِ عارفین قاری، جس میں دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۷) خطوط غالب، مرتبہ قلام رسول میر، جلد دوم، ص ۶۳ء، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۸) خطوط غالب، مرتبہ قلام رسول میر، جلد دوم، ص ۵۵ء، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۹) حسین دبیان غالب (کامل) مرتبہ کالی داس، گیتا رخصتا، کولہ ۱۱ سے لے کر ۱۵ تک، ص ۱۸۵، ۱۸۴، ۱۸۳، ۱۸۲، ۱۸۱، ۱۸۰، ۱۷۹، ۱۷۸، ۱۷۷، ۱۷۶، ۱۷۵، ۱۷۴، ۱۷۳، ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۷۰، ۱۶۹، ۱۶۸، ۱۶۷، ۱۶۶، ۱۶۵، ۱۶۴، ۱۶۳، ۱۶۲، ۱۶۱، ۱۶۰، ۱۵۹، ۱۵۸، ۱۵۷، ۱۵۶، ۱۵۵، ۱۵۴، ۱۵۳، ۱۵۲، ۱۵۱، ۱۵۰، ۱۴۹، ۱۴۸، ۱۴۷، ۱۴۶، ۱۴۵، ۱۴۴، ۱۴۳، ۱۴۲، ۱۴۱، ۱۴۰، ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۳۷، ۱۳۶، ۱۳۵، ۱۳۴، ۱۳۳، ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۸، ۱۲۷، ۱۲۶، ۱۲۵، ۱۲۴، ۱۲۳، ۱۲۲، ۱۲۱، ۱۲۰، ۱۱۹، ۱۱۸، ۱۱۷، ۱۱۶، ۱۱۵، ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۷، ۱۰۶، ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳، ۱۰۲، ۱۰۱، ۱۰۰، ۹۹، ۹۸، ۹۷، ۹۶، ۹۵، ۹۴، ۹۳، ۹۲، ۹۱، ۹۰، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲، ۸۱، ۸۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۶۱، ۶۰، ۵۹، ۵۸، ۵۷، ۵۶، ۵۵، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۵۱، ۵۰، ۴۹، ۴۸، ۴۷، ۴۶، ۴۵، ۴۴، ۴۳، ۴۲، ۴۱، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۵، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۰، ۱۹۸۸ء۔
- (۱۰) خطوط غالب، مرتبہ قلام رسول میر، جلد اول، ص ۲۱۵-۲۱۶، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۱۱) خطوط غالب، مرتبہ قلام رسول میر، جلد دوم، ص ۵۵ء۔
- (۱۲) بڑیچکا، درسطو تر، ڈاکٹر جمیل چاکھی، ص ۵۵، منتقد و قوی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۸ء۔
- (۱۳) قصائد مشکوٰۃ قاری، غالب، مرتبہ قلام رسول میر، ص ۵-۵۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۱۴) اس بحث کے لیے دیکھیے "منتقد اور ترجمان" ڈاکٹر جمیل چاکھی، جس میں منتقد و مصنفین، ص ۲۶۹-۳۳۸، لاہور ۱۹۸۸ء۔

(پ) غالب کا طرزِ ادب:

جس طرح غالب کا عالم خیال سننے سے فلسفوں کو جذب کرنے کی گنجائش رکھتا ہے، اسی طرح غالب کا طرز بھی طرزِ ادب کے جدید نظریات پر، پورا اُترتا ہے۔ غالب کے سب سے پہلے تصور، جس نے غالب کے طرز پر رائے دی ہے، الطاف حسین حالی ہیں۔ ان کے نزدیک غالب کے طرز کی خصوصیات جدت، مضامین، طرزِ لکھیالات، نئی نئی تخیلیات، استعارات و کنایات کا برہنہ اور شوخی و طعنت کا کام ہے۔ لیکن ایک بات واضح ہے کہ صرف علمِ بیان اور علمِ بدیع کے وسیلے سے غالب کے طرزِ ادب کو نہیں سمجھا جاسکتا اور چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے ان کے طرزِ ادب اور رنگِ سخن کو مشکل، مبہم، مصنوعی اور قاری زدہ کہہ دیا گیا حالانکہ یقیناً تو یہ چاہیے تھا کہ ایک جدت پسند طبیعت، اپنے ”انقلابی“ مزاج کو فن کا جامہ پہنانے کے لیے کن کن مراحل سے گزری ہے، کہاں کہاں ٹکرائی ہے اور پھر کس طرح کامیابی سے ہم کنار ہوئی ہے۔ یاد رہے کہ غالب کا طرزِ ادب کامل طرزِ جنس ہے اور وہ اس لیے کہ وہ ایسے وقت میں تھکائی آفت پر نمودار ہوئے جب ایک روایت فرسودہ ہو کر بے سنی ہو رہی تھی اور غالب کو جدید شعور و فکر کے دائرے میں داخل ہونے کے لیے ایک نئی زبان اچھا کرنے کی ضرورت تھی۔

غالب کے زمانے تک اظہارِ بیان کے دو راستے مقرر تھے۔ ایک راستہ استادِ ادبی کا تھا جس میں اردو زبان کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھنے کی کوشش میں محاوروں اور روزمرہ کو کلمات سے استعمال کیا جاتا تھا۔ شاعری کی یہی راہ پسندیدہ و مقبول تھی۔ دوسرا راستہ قادیتہ کا تھا جس کے ذریعے اعلیٰ خیالات ادا کیے جاسکتے تھے۔ غالب نے اپنے لیے بھی راستہ اختیار کیا اور اس لیے کیا کہ ان کی فکر کا اظہار صرف محاورات و رعایتِ فنی و معنوی یا فصاحت کے سرچشمے سے نہیں ہو سکتا تھا اسی لیے انھوں نے قاری زبان کا سہارا لے کر ”زبانِ غالب“ ایجاد کی۔ ان کے کلام میں صاف و سادہ غزلیں، جو سبیلِ مستح کے ذیل میں آتی ہیں، موجود ہیں لیکن جب وہ بلکہ پروازی پر آتے ہیں اور تخیل کی وسعت و گہرائی میں ڈوبتے ہیں تو ان کی زبان وہ ہو جاتی ہے جو ”اسے تازہ و بارون بساطِ ہوائے دل“ ”دلی غزل میں یا جو“ و ”ہر کوہِ ملو، یکبلی مستحق نہیں“ ”والے قصیدے میں ملتی ہے اور جب وہ عام خیالات و جذبات کی سطح پر رہتے ہیں تو ان کا رنگ۔ ”ہاں سرِ تو نہیں ہم اس کا نام“ ”والے قصیدے اور۔ ”ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہو کیا ہے“ ”دلی غزل کا سا ہو جاتا ہے۔ غالب نے زبان کی ہماری وسعت کو سامنے رکھا اور زبان کی دونوں حدود اور ان حدود کے تمام عناصر سے اپنے موضوع کے مطابق کام لیا۔ اسی لیے غالب کے کلام میں کئی سطحوں اور معیاروں کی زبان نظر آتی ہے۔ اعتبار پر قاری زبان کے گہرے اثرات کو دیکھ کر یہ کہہ چاکر غالب بنیادی طور پر فارسی کے شاعر ہیں یا اس دعوے کے زور میں ان کا صاف اردو کلام پیش کرنا اور اصل ان کی شخصیت کو ایک ہی رخ سے دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ غالب کی

شخصیت کی طرح ان کی زبان کی حدیں اور اس کا دائرہ عمل بھی وسیع ہے۔ ایک طرف وہ اپنی روایت شاعری میں پوری طرز سے پورے ہوئے ہیں اور ساتھ ہی اس سے بے نیازت کرنے والا وہ ذہن بھی رکھتے ہیں جس نے ایک ایسا باغ نکھایا ہے جس کے پھولوں کی خوشبو اور رنگ سب سے اٹک و مختلف ہیں۔

اسانی نگاہ نظر سے دیکھا جائے تو غالب ان لوگوں میں بھی ممتاز ہیں جنہوں نے شعوری و لا شعوری طور پر سب ضرورت ایک "نئی زبان" نکالی جو روایتی شاعری کو پسند کرنے والوں کی سمجھ سے بالاتر تھی۔ اسی سے نئے نئے تخلیقی عمل کی وجہ سے جیسے انگریزی زبان کے شاعر ملٹن نے اپنی تخلیقی زبان کی بنیاد لٹینی پر رکھی تھی، اسی طرح غالب نے اس کی بنیاد فارسی پر رکھی اور یہی وہ اعجاز بیان ہے جسے اقبال نے اختیار کیا اور جس سے اردو زبان کے دوسرے چھ شعرا نے بھی استفادہ کیا۔ غالب نے، جیسے جیسے وہ اپنے تخلیقی عمل سے گزرے، اردو زبان کے حراج اور اس کی بنیادی خصوصیات کو بھی ہاتھ سے چھس جائے دیا ان کی پہلو دار تہہ دار پیچیدہ ہستی نے نہ صرف زبان کی ساخت پر اثر ڈالا بلکہ تراکیب کے وضع کرنے اور تشریحی جملوں کی تعمیر میں بھی جذبہ کی۔ اردو زبان کے اعجاز میں مردانہ پن اور تخلیقی پیدا کی۔ اردو زبان، جو عام طور پر جذبات کے ادا کرنے کا ذریعہ تھی، اس میں لٹری بلندی، تہہ داری، گہرائی اور لطافت پیدا کرنے کی صلاحیت پیدا کی۔ غالب کے زمانے میں ان کی زبان کی قوت و صلاحیت کو بچکانہ واسطے بہت کم سمجھے تھے لیکن آج، جب کہ ہم دنیا کے بہترین، لطیف ترین اور قیمتی خیالات سے واقف ہو گئے ہیں، غالب کا طرز اور ہمیں فطری اور موزوں و مناسب نظر آتا ہے۔ غالب ہی نے اردو زبان کو حقیقت کے رنگ میں رنگ اور ان کے اس تخلیقی عمل کی کوکھ سے اقبال جیسے شاعر کی بیج نکلی لیکن ہوئی۔ ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم زبان کے سارے نکات سے واقف تھے۔ انھوں نے زبان کے بندھے گئے اصولوں سے انحراف کر کے اردو زبان کو ایک نئے اعلیٰ معیار پر لا کھڑا کیا اور آج ان کی زبان و بیان کی غلطیاں خود اصول بن کر رائج و مستند ہو گئی ہیں۔

مختصر یہ ہے کہ نئی زبان کو بنانے میں ان کی شاعرانہ فطرت جو کچھ دیکھ رہی تھی اسے ایک نئے زبان و بیان کی ضرورت تھی۔ غالب نے عام طرز کو اپنی ضرورت کے مطابق بدلا، خیال کے دور یا کو گونزے میں بند کرنے اور کم سے کم تفکروں میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کا طریقہ دیا۔ خود شکائے غزل اور دو مصرعوں میں سب کچھ کہہ دینے کی ضرورت بھی اس بات کی متقاضی تھی۔ غالب کی فطرت میں ارتقا کی طرف چمک رہا تھا۔ موجودہ اسی لیے انھیں طرز بیدل میں حدود و کشش محسوس ہوئی۔ اس عمل میں وہ آگے بڑھ کر باہر اعلیٰ بیانی شاعری کے دائرے میں آ گئے اور اسی طرز نے الہام کا سہارا لے کر ان کے طرز اور ادبی معنی فخری میں اضافہ کر دیا۔ مصرعوں کی ساخت، تراکیب کی ساخت کرنے والی جدت، استعارات میں دور دوری کی مناسبتیں سب ان کے پہلے پیچیدہ مگر حقدار تجربے کی آئینہ دار ہیں۔ ان کے ہاں تفہیم و دلکاشت اور خیالات و جذبات کے احتیاج سے زبان ایک نیا روپ و عمارت لیتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی نہ اسرار قوت ہی انھیں اس راستے پر لاتی ہے

اور کئی جدید زمانے کا راستہ ہے۔ آج زبان و بیان کے نئے معیار سامنے آئے ہیں جن میں سادگی سے زیادہ گہری تنقید کی وجہ داری پر زور ہے۔ غالب کے زبان و بیان کا کبھی معیار ہے۔ وہ مثلاً یہ ہے۔ اس طرزِ ادبی سے ان کے اشعار کی غلطی یہ کہ ہے کہ آپ بختا زیادہ اور بار بار انھیں پڑھیں گے اس سے ہی زیادہ معنی ان میں نظر آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے زمانے اور جدید شعور کے ساتھ وہ روز بروز زرخیز و تازہ ہوتے جا رہے ہیں۔ طرزِ غالب کی سب سے اہم خصوصیت ”تجربہ حساسیت“ ہے یعنی اس میں تخیل و ذکاوت اور روحانی دکھائیں رکھنا بل کر ایک ہو گئے ہیں۔

نقشِ فریادی ہے کس کی شوقیِ خیر کا کاغذی ہے جو کفن ہر حکمِ تصویر کا

(۱۸۱۶ء)

نہ اتنا نیشِ تنگیِ جنا ہے نہ فراد

مرے دریائے بہ تابی میں ہے اک سورجِ خوں وہ بھی

(۱۸۲۱ء)

کمالِ گرمی سہی عکاشِ دید نہ بچو برنگِ خار، مرے آنچنے سے جو ہر کھنچ

(۱۸۲۱ء)

یہ اس وقت کے شعر ہیں جب غالب کی عمر ۳۴ تا ۳۵ سال تھی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کوئی الہامی قوت ہی ان سے یہ کام لے رہی تھی۔ ان اشعار میں جو استعارے ہیں وہ فوراً سمجھ میں نہیں آتے مگر انھیں آوروں پر گز ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ یہاں جب دارِ خیال کو غالب اپنی ”نئی زبان“ ہی میں بیان کر رہے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ خیال شاعر کے ذہن میں آنچنے کی طرح صاف ہے لیکن وہ اتنا بڑا، اتنا بے چیدہ اور پہلو دار ہے کہ اس سے سمیٹ کر خوب صورتی کے ساتھ دو مصرعوں میں بند کرنا غالب جیسا شاعری کر سکتا تھا۔ ان اشعار کو غور سے پڑھیے اور دیکھیے تو یہ پہلے بکلی کا سا ہلکا (Shock) دیتے ہیں اور کبھی ان کی ”آہ“ کی دلیل ہے اور پھر وہ ”غزل“ کی دنیا میں لے جاتے ہیں، جہاں غور و فکر کے ساتھ ان کے تجربے کی جھیں کھلتی ہیں اور اسی کے ساتھ تجزیہ معنی کا ظہور نکلتا جاتا ہے:

آگہیِ دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچائے خدا عکلا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

حالی نے اس خصوصیت کو ”ندرت“ کہہ کر اس کی معنی خیزی کا پورا حق ادا نہیں کیا لیکن وہ لوگ جو جدید مابعد الطبیعیات کے رنگ سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ غالب کہاں پہنچ رہے ہیں۔ خدا بخشنے اقبال نے اس نکتہ کو پایا تھا۔

یہی رکھنا غالب کو نادر تر ایک تراشنے کی طرف لے جاتا ہے جو ان کے طرزِ ادا کا خاص جوہر ہے اور جن کے ذریعے وہ بھلے بھلو الفاظ کا نہائش ذخیرہ تیار نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے مخصوص خیال کو مختصر

خرین الفاظ اور دو مصرعوں میں سمیت کر پیش کر رہے ہیں۔ سیرے کی طرح ترشی ہوئی ان تراکیب سے لگرو خیال کا لٹا نہیں، بار بار مسترد ہمارے سامنے آ جاتا ہے اور تجربہ ان تراکیب کی اکائی میں سمٹ کر اثر و تاثیر کی شدت میں اضافہ کر جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تراکیب مثلاً:

فلک نش فریادی، سرگھڑے غبارِ رسوم و قنود، جوہر اندیش، طرے تپاک بلی، دیا، بھست، دشوار پند، مجموعہ خیال، تالیفِ نسل، ہائے وفا، چارہ سازی، وحشت، قبض ہے دلی، شرمندہ معنی، گزرگاہِ طیال، جلوہ براقِ قن، دلیہء صبرت نگاہ، دمن ایمان و آگہی، ہوس ناخوش، دامنِ باغبان و کف گلِ فردش، جنت نگاہ، فردوسِ کوش، پرتوِ فلکِ خیال، یارہ تجنیز، گوہرِ طیال، صن، جراحِ حق، سوادِ چشمِ نعل، نوا سنجانِ گلشن اور اسی قسم کی متعدد بندشیں اور تراکیب، ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ خود غالب بھی ان تراکیب کو ”تجنیز“ معنی کا طلسم“ کہتے ہیں۔ ہمارے متعدد ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں نے اپنی کتابوں، مضامین، ناول اور ڈراموں کے نام انہیں تراکیب سے مستعار لے کر اپنی فکر و تجربہ کے نقوش اُبھارے ہیں اور اپنی نظم و نثر میں، غالب کی زبان سے، اعتبار کے دیلوں کو آسان بنایا ہے۔ اگر گزشتہ سو ساڑھے سو سال کی نظم و نثر کا جائزہ لیا جائے تو اردو زبان پر طرزِ غالب کے فیضان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ یہ تراکیب کتنے مختلف معنوں اور کتنے مختلف معانی میں کس کس طریقے سے استعمال ہوئی ہیں۔

ان تراکیب اور بندشوں کی اسیمبری (Imagery) میں جو چیز نمایاں ہے وہ آتش، آگ، براق، گرمی اور تعلقات ہیں۔ اس گرمی سے سوز کا عالم پیدا ہوتا ہے۔ نفسِ آتشِ فضاں اور خونِ گرم ہو جاتا ہے۔ بے تابی اور تحقیقی اضطراب جلوہ دکھاتے ہیں۔ یہ آگ اور گرمی سارے ”دیوانِ غالب“ کے اعتبارِ بیان میں موجود ہے اور براہِ راست سخی سے بخوبی ہوئی ہے:

بلکہ ہوں غالبِ اسیری میں بھی آتشِ زیرِ پا
 موائے آتشِ دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا
 عرض کیجئے جوہر اندیش کی گرمی کہاں
 کہہ خیال آہا تھا وحشت کا کہ صرا جمل کیا
 تھو گرم سے اک آگ جھپتی ہے آئندہ
 ہے چراغاںِ خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے
 بھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
 مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے
 دھوڑے ہے اس منحنی آتشِ نفس کو قتی
 جس کی صدا ہو جلوہ براقِ قنِ مجھے

فہم نہیں ہوتا ہے آوازوں کو بیش از یک نفس

براق سے کرتے ہیں روشن شمع قائم خانہ ہم

آگ اور گرمی کی یہ بھری غالب کے تخلیقی حواص کا حصہ تو ضرور ہے لیکن اگر ہم ان سے کوئی ایسا نظام بنانے کی کوشش کریں جیسا کہ مغرب کے جدید اشعاریت پسندوں کے ہاں ملتا ہے تو ہمیں اس میں اس لیے کامیابی نہیں ہوگی کہ فزول کی داخلی دنیا میں کسی مضطرب شاعریت کی گنجائش نہیں ہے۔ غالب کا قصوف دورے میں ضرور ہوا تھا جس کا مسئلہ وحدت الوجود ان کے ہاں نئے نئے نقش ابھارتا ہے اور غالب کے خیادی تصورات ایک چار میں بیست ہو جاتے ہیں لیکن اس سے آگے یہ نظام کوئی صورت اختیار نہیں کرتا۔ ہمارے قصوف کے لیے عام طور پر زندگی ایک فریب ہے اور ذنیاتی ہے جس سے ترک دنیا کا تصور ابھرتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دنیا کو ترک کر کے کوئی مربوط نظام نگر نہیں بنایا جاسکتا۔

ان سارے اثرات کے ساتھ غالب کی ابھری میں ایک خیالی انگیز ثروت اور معنی خیز لطافت کا وسیع گنج بھی سنائی دیتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں:

ہاں دور نہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

عزم نہیں ہے قوی خواہائے راز کا

اور تصورات کے غلبے سے متاثر ہو کر کہتے ہیں:

کر دیا کافر ان اصناف خیالی نے مجھے

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری و ہم

تخصیصی ٹیکر اور اپنی عظمت پسندی کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش ان کے ہاں موجود ہے جو انھیں جدید دور سے ملتا دیتی ہے۔ غالب کی آئینہ لکھا طبیعت نے ایک آگ لگا دی ہے۔ یہ آگ اس منہم تراشی کا پیش خیمہ ہے جس کے ساتھ اردو شاعری جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے۔ غالب نے اتنے حقائق اتنے پہنے ٹکے لکھوں اور واقعہائی انداز میں پیش کیے ہیں کہ زندگی کے مختلف موڑوں پر ان کے اشعار پار پار ہمارا راستہ روک کر ذہن کی نظارہ کو روشن کر دیتے ہیں:

والہام کی شوق تراشے ہے بنا ہیں

دیر و حرم آئینہ مکرر تما

نہ ہو مرثیہ تو بچنے کا حرا کیا

ہوں کو ہے نگاہ کار کیا کیا

دلچہ کر طرز تپاک اہل دنیا بھل گیا

میں ہوں اور افسردگی کی آواز غالب کر دل

بچنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

بے اعتمادیوں سے سبک میں ہم ہوئے

ایسے اشعار جو جدید زندگی کے مختلف تجربات و تصورات کے ساتھ ہمارا راستہ روک لیتے ہیں، وقت کے ساتھ ان کی تعداد مسلسل بڑھ رہی ہے اور یہاں تک کہ مشکل سے مشکل اشعار بھی مغرب ایشل بن کر عام و خاص کی زبانوں پر چڑھ گئے ہیں۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ غالب دور جدید کے شعور کے ترجمان ہیں۔ مگر یہی سبکی وہ آفاقیت اور گیریت اور جامعیت ہے جو طرز غالب کا حصہ ہے۔

طرز غالب کے مزاج کی رنگارنگی میں بھی ایک خطہ، ایک ظہر اک ہے۔ شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ خیال، یہ تجرِبہ، یہ تصور اس سے بہتر طرح سے عیاں نہیں کیا جاسکتا تھا۔ خیال و احساس غالب کے ہاں اسے واضح طور پر اور اتنی قوت کے ساتھ لفظوں کے سانچے میں اُچھلتا ہے کہ طرز غالب، خوب عیدِ ریحی آفتاب کی طرح مصوری کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور پوری پوری تصویر ہماری نگاہوں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً:

نہیں اس کی سہ ماہی اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری دھکیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں
رات کے وقت سے بچے ساتھ رقیب کو لے
آئے وہ ہاں خدا کرے پر نہ خدا کرے کہ یوں
مند گئیں کھولنے ہی کھولنے آنکھیں غالب
یار لائے مرے ہالیں پہ آئے، پر کس وقت
جب تک کہ نہ دیکھا تھا تو یار کا عالم
میں مستحکم تھی محض نہ ہوا تھا
غیر بھرتا ہے لیے یوں ترے خدا کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ ہے

غزل میں مصورانہ مہر کشی کی اس طرح محقق نہیں ہے جس طرح شغوی یا قصیدہ میں ہوتی ہے لیکن غالب کے ہاں کم از کم دو غزلیں ایسی ہیں جن میں یہ مصورانہ مہر کشی موجود ہے:

(الف) بھر ہوا وقت کہ ہو ہال کشا موج شراب

دے دے کو دل دوسب جتا موج شراب

(ب) بھر اس انداز سے بہار آئی

کہ ہوئے سیر و تماشا بانی

غالب کے طرز میں وہی بحر ہے جو ان کے خیال و احساس میں ملتا ہے۔ ان کی انفرادیت ہر رنگ

کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے اور اپنی مخصوص حد میں قائم رکھتی ہے۔ یہ مخصوص طرز ہر چھوٹے بڑے، سلاو و پے چیدہ تجرِبے میں یکساں طور پر اپنی کھلتی سحر برقرار رکھتا ہے۔ ان کے طرز میں روایت بھی ہے اور اس سے انحراف بھی۔ غالب کے طرز میں اردو شاعری کی نسائی آوازیں غالب ہو جاتی ہیں اور مردانہ آوازیں قادی کو اپنے آہنگ اور زور و جوش سے متاثر کرتی ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ دنیاوی طور پر غالب کے لگرو خیال میں موجو ہے جو ان کے طرز میں ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن ان کی انفرادیت ہے جسے ہم، ان کی ٹوپی کی طرح، دور ہی سے پہچان لیتے ہیں۔

غالب نے خیال ہند اور احساس کی بجلی کو انصاف کی دھات میں شکل کر دیا ہے اور اس کی وجہ سے ہر لفظ شاک (Shock) اور ہر شعر بجلی بجلی بن گیا ہے۔ ان کے طرز میں ایک شان، ایک وقار ہے جو ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ غالب کے اشعار پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے ہمارے جسم میں بجلی سی دودھنی ہے اور ہم اسے ہمارا پڑھتے ہیں اور ہر بار بجلی کی لہر چڑھتی جاتی ہے۔ طرز کی اس گرفت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ مومناتوں باتوں میں غالب کا کوئی شعر پڑا آتا ہے اور معطوم ہوتا ہے کہ جو باتیں ہم کر رہے تھے ان کا احاطہ کر کے، ہند ہائی عصر کی قوت کے ساتھ، ایک نقطے پر جمع کر دیا ہے۔ اب یہ نقطہ ہی ہمارے مرکز بن جاتا ہے اور کیف و سرور سے سرشار ہو کر اس کے چاروں طرف وقص کرنے لگتے ہیں۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کے پورے معنی سمجھ میں آنے سے پہلے ہی انھوں کے اندر چھپے ہوئے ”راگ“ سے ہم پر کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پھر شعر کی لطافتیں ہم پر ظاہر ہونا شروع ہوتی ہیں اور اس کی برقیّت ہمارے دل و دواش کے تاروں میں بپنے لگتی ہے اور اس کلیہ کی صداقت بھی ظاہر ہو جاتی ہے کہ عظیم شاعری کی پوری طرح تفہیم نہیں ہو سکتی اور اس گہنے کی بھی کہ طرز و سلی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

الفاظ میں غالب ایسی جان ڈال دیتے ہیں کہ ہر لفظ بہت سے پہلو دکھانے لگتا ہے۔ محال نے غالب کے کچھ پہلوؤں اور اشعار کی تشریح کی ہے لیکن یہ اشعار زیادہ تر سادہ رنگ کے حامل ہیں جب کہ غالب کے طرز کی پہلو داری اور معنی خیزی ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے جو ہم اور مشکل سمجھے جاتے ہیں اور جن سے معنی کی جھیں نکلتی آتی ہیں۔ غالب کا طرز اس مقام پر پہنچ گیا ہے جو لانا جنس کے نقطہ نظر سے ”علویت“ (Sublimity) اور فن کاری کا کمال ہے۔ غالب کی اس افرا دیت کی تحلیل مشکل ہے لیکن اس کا اثر اپنی جگہ مستقل ہے۔

یہ افرا دیت ایک جامد ہے جو دوائی طرز اور دوائی کتابیات و درجیات میں بھی نئی جان ڈال دیتا ہے مثلاً رعایت فنی و معنوی اردو شاعری کا ایک عام اور فرسودہ راستہ ہے مگر جب غالب اپنے طرز و دوا سے اس میں رنگ بھرتے ہیں تو فرسودہ پن غالب ہو جاتا ہے، الفاظ اور محاورے و درجہ کتابیہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور رعایت فنی و معنوی تخلیقی فن کا جزو بن جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ ساری غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

بھر مجھے دیدہ تر یاد آیا دل بھر سکھ فریاد آیا

اس غزل کو پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان تنگ رعایت فنی و معنوی کی طرف نہیں جاتا بلکہ یہ رنگ بھی غالب کی افرا دیت کے رنگ میں رنگ کر غالب جیسا ہو جاتا ہے۔ غالب کی یہ اسرار شاعرانہ قوت خشن و عاشاک کو بھی لے اُڑاتی ہے اور اس میں سے اور تازہ پھول نکلا دیتی ہے۔ غالب نے اسی یہ اسرار شاعرانہ قوت کو ”دورائے شاعری جیجے سے دگر“ کہہ کر اور اسے الہام سے منسوب کر کے ”لوائے سرور“ کہا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضماعیں خیال میں غالب سرور خامہ نوائے سرواں ہے
 کبھی اسے جاوہریائی کہتے ہیں:
 گویم تازہ دارم شیوہ جاوہریاں را دے در خوشنقش قلم کارگر جاوہرے آغاں را
 اور کبھی اسے "دقی" کہتے ہیں:

غالب آلودہ سرواں سے مست کہ از مستی قرب
 ہم بریں دلی کہ آلودہ غزل خواں شدہ است

اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی غزل کا اثر اس راگ میں ہے جو گفتگو کی صوتی کیفیات میں نمٹا ہوا ہے:
 غالب کہ چرخ را پ نوواشت در سماع اسطرب غزل سرور و مرا ہے قرار کرد

طرز کی اس علامت میں، مصنوعی و مصوری دونوں سطح پر، صوتی کیفیات اور موسیقائی جھنکار اہم کام انہما ہوتی ہے۔ کالج نے کہا تھا کہ شاعری روح میں موسیقی اُٹھتی ہے اور بڑا شاعر وہ ہے جو اپنا الگ "راگ" چنگائے۔ غالب کے ہاں یہ موسیقائی اثر اچھا کے درجے پر پہنچ گیا ہے اور ان کی شاعری کے الہامی رنگ کا جزو اعظم ہے۔ غالب کا راگ اردو غزل کا اچھا ہے۔ ان کے شعرواحساس کی طرح ٹھٹھٹے غزل کی اس محدود موسیقی میں بھی ایک عرصہ ہے۔ ہر غزل میں کیفیت (Mood) کے مطابق بحر استعمال کی گئی ہے اور بحرؤں کے رکنوں کو قاعدے کی حد تک آزادی سے برتا گیا ہے۔ اکثر ایسی جدت برتی گئی ہے جو روایتی کانوں کو نا مانوس لگتی ہے لیکن موسیقی سے مانوس کان جانتے ہیں کہ خود غالب کی شاعری اور آواز کے لیے یہ آزادی کتنی ضروری تھی۔ غالب اپنے طرز ادا سے جو راگ چنگاتے ہیں اس میں تین صفات قابل ذکر ہیں یعنی توانائی، آتش نفسی اور خوش طبعی و گفتگو۔ توانائی اور آتش نفسی مراد آواز کو ابھارتی ہیں اور خوش طبعی و گفتگو کا اظہار ہے دل و دماغ دونوں کو بھلا لگتا ہے اور تینوں صفات کی یک جہتی اور وحدت چڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے چھوٹی بڑی دونوں قسم کی بحرؤں حتیٰ کہ نرم لہجہ والی غزلوں میں بھی یہ صفات موجود ہیں مثلاً

دلی نہ طاقت لگتا اور اگر ہو بھی تو کس امید پہ کہے کہ آرزو کیا ہے

عموماً پہلے مصرع کا لٹن اور اس کی نئے دھبی ہوتی ہے مگر دوسرے مصرع کی توانائی اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مصرع میں ایک تیر کمان پر چڑھایا گیا ہے اور سمجھ کر تیار کر لیا گیا ہے اور دوسرے مصرع سے وہ تیزی سے دل و دماغ کو اپنا بھد بھالیتا ہے۔

تو اور آرائش خم کا کل میں اور اندیشہ ہائے دور وراز

وہ جاوہر شہانہ کی سرمستیاں کہاں اُٹھیں بس اب کہ لذت خواب محرکی
 اس لٹن اس راگ سے ایک توان لپیدا ہوتا ہے جس سے گفتگو کا سا اثر پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے شعلے میں گفتگو۔
 بھی طرز غالب ہے۔ راگ کے اثر سے الفاظ و معانی کی جہیں گھسے گھسی ہیں۔

ہے خاصائے جہاں، جھوٹا بیدار نہیں

نارِ جزمینِ غلب، اسے قسم لے لیا نہیں

یہ شعر دیکھیے :

حسین دے مجھے، مائے ناامیدی، کیا قیامت ہے

کہ داناں خیال پار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

یہ راگ میں بے کل و مضطرب کر دیتا ہے لیکن ساتھ ہی ایسا توازن بھی پیدا کرتا ہے جس سے گفتگو کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ یہ اس راگ کا تزکیاتی اثر (Kathartic) ہے جس سے شعر کو پھر سے بار بار پڑھنے اور دہرانے کی خواہش قائم رہتی ہے:

نہ کرتا کاش نال مجھ کو کیا معلوم تھا ہر دم

کہ ہو گا چھوٹا افرائق دورِ دوروں دو بھی

راگ کی بے ساختگی دلوں کو غمی میں لے لیتی ہے۔ یہ راگ کہیں ایسا ہے، کہیں تیز ہے لیکن اثر میں آگ ہے۔ غالب کی یہ بے ساختگی تیزی اور غمی میں ٹپ ٹپ ہوتی ہے اور ان کی شاعری کی روح میں شامل ہے جس کو بس انکارِ چالہام ہی کہا جاسکتا ہے۔

غالب کے دو اشعار جن کو ہم بلکہ مکمل تک کہا گیا ہے اپنی موسیقی، اپنے راگ کے اعتبار سے مکمل ہیں۔ غالب کے ہاں بعض غزلیں ایسی ہیں کہ جن میں راگ کی کیفیت (Mood) ایسی ہے کہ غزل کا ہر شعر اس سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ اکثر ایسی غزلیں طویل بھی ہوتی ہیں۔ یہ یاد رہے کہ غزل کی ہیئت ہی ایسی ہے کہ اس میں خیال کا احاطہ ممکن نہیں ہوتا۔ ہر شعر اپنے الگ الگ معنی رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی ساری غزل کی بحر ایک ہوتی ہے۔ قافیوں کا آہنگ اس میں قوتائی پیدا کرتا ہے، ردیف اس آہنگ کو ترتیب دے کر اس کے جمال میں اضافہ کرتی ہے اور اس طرح موسیقار کا احاطہ پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ یہ موسیقار کا احاطہ غالب کی آواز و قاری غزلوں میں موجود ہے اور اسی وجہ سے ان کی غزلوں کے اکثر اشعار زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں مثلاً یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ظلمت کہ سے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو طوفان ہے

خیالِ دریاگ، جذبہ تینوں کی ہم آہنگی مطلع سے مطلق تک برقرار رہتی ہے اور جب غزل میں یہ مصرع آتا ہے:

”اے تارِ دوا در الہا بساطِ ہوائے دل“ تو یہاں سے غزل قطع بند ہو جاتی ہے۔ ہر شعر راگ کی تیزی اور اثر میں اضافہ کرتا ہے اور جب غالب مطلق تک آتے ہیں:

آتے ہیں نصیب سے یہ مضا میں خیال میں غالب صریح خامہ نوائے سر دیش ہے

تو راگ اپنے کمال کو پہنچ جاتا ہے اور فنی اثر کا چارہ دوسرے چہ کر بولنے لگتا ہے۔ یہی کیفیت ان غزلوں میں ہے جن

میں سے چند کے مطلقے یہ ہیں:

دلت ہوئی ہے پار کو مہماں کیے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
آہ کو چاہے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
نار بزم حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں
ہے تقاضائے جفا، ظکوء، ہیداد نہیں
چاکہ قاصد آساں بگروا نسیم
تھا پہ گردش رطل گراں مگر دا نسیم

اسی طرح ان کی بعض دوسری غزلوں میں ایک پرے آرکھنوا کا سا اثر محسوس ہوتا ہے۔ اس راگ میں بڑا تنوع ہے۔ کہیں یہ حیرت و تجب کے جذبے کو ابھارتا ہے۔ جیسے اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

یا پھر کہیں غم کا جذبہ جو راگ میں درد پیدا کرتا ہے جیسے ع غلظت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے "دلی غزل میں یا اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا آتش خاموش کے ماتھ کو پا جل گیا

راگ کا یہ اثر ایسی غزلوں میں بھی موجود ہے جو قاریت لیے ہوئے نہایت بے چید خیال کا اظہار کر رہی ہیں جیسے دو غزل جس کا مطلع یہ ہے:

شب غار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا تا محبت بادہ صورت خانہ غمنازہ تھا

غالب کے قصیدوں میں بھی یہ تہہ دار راگ سامنے آتا ہے جس کا شاہکار خصوصیت سے وہ قصیدہ ہے جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

دہر جز جلو، یککلی مستغرق نہیں ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود میں

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ ہجرت ہے نہ ذوق

نکسی ہائے فنا کہ نہ دنیا ہے نہ دلی

اس قصیدے میں غالب کے افراطی راگ کی حدود و تیزی قدرے کم ہو گئی ہے اور مفکرانہ ضبط نے آفاقی گہرائی پیدا کر دی ہے جو پڑھنے والے کو ایک خاص کیفیت کے عالم میں لے جاتی ہے۔ شاعری میں موسیقی اور راگ کے تعلق سے غالب اپنے دور سے بالاتر ہیں۔ یہ ان کے اردو فارسی کلام اور طرز کی وہ امتیازی صفت ہے جس سے وہ فاضل شاعری کے لیے وہ ماہرین کمال دیتے ہیں جن پر پچھلے گزشتہ سواچھ سو سال کی اردو شاعری نے

بہت کچھ سیکھا اور حاصل کیا ہے۔ آئندہ دور میں وہ ایک ایسے ہی ”مغنی آتشِ نفس“ کو آئندہ نگہ دہ ہے ہیں:

اچھڑے ہے اک مغنی آتشِ نفس کو جی

جس کی صدا ہو جلوہ برقِ فنا مجھے

انھیں کامل یقین ہے کہ وہ ”گھنٹی نا آفریدہ“ کے وہ عندلیب ہیں جس کی نظر خوانی کی شہرت آنے والے زمانوں میں ہوگی:

کو کسم را در عدم اوجِ قہلے بودہ است

شہرتِ شمعِ بہ کینتی بعدِ منِ خواہد شدن

غالب کی شاعری کا اصل امتحان اسی راگ سے ہو سکتا ہے جسے انھوں نے اپنی شاعری میں چننا ہے۔ وہ اسی روایت پر چلتے ہیں جو انھیں قادری و اردو شاعری سے ورثے میں ملی ہے اور یہی بات ان کے کلام کے الہامی ہونے کا ثبوت ہے۔ وہ ایک طرف روایتی اسلافِ سخن کو کام میں لاتے ہیں، دوسرے کناہات بھی وہی استعمال کرتے ہیں۔ تحمیمات بھی روا دیتی ہیں۔ وہ کوئی نیا نظریہ شاعری بھی پیش نہیں کرتے لیکن جب وہ زندگی کے مشاہدے اور تجربوں سے گزرتے ہوئے اپنی بات کہتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ جس انداز سے چیزوں اور اس کے رشتوں کو نگاہ دیتے ہیں وہ نئے ہیں اور جس طرزِ ادا سے وہ اسے بیان کر رہے ہیں وہ بھی نیا ہے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ وہ الفاظ کو نئی زندگی دیتے ہیں اور تراکیب و بندشوں سے اپنے تہہ دار خیال کو پیش کر کے اسے کلمہ سے کلمہ بنا دیتے ہیں اور ہمیں جدید دور میں لاکھڑا کرتے ہیں۔ یہ سب کچھ اس الہامی قوت کا فیض ہے جس کے زیر اثر غالب شاعری کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ ایک ایسے منفرد و صاحب طرز شاعر ہیں جن کا رشتہ پوری طرح ماضی سے بھی نچلا ہوا ہے اور آئندہ کے زمانوں سے بھی۔ اسی میں ان کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ بقول اسلوب احمد انصاری: ”فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین احتجاج اور تخلیقی دیکھروں میں جتنا کاری اور قوس قزح کی جڑ بہار ہمیں غالب کے یہاں نظر آتی ہے، اس کی مثال اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی“ [۱]

غالب کا طرزِ ادا اس راستے کا رہبر ہے جو حاقی نے نکالا اور جس کو اقبال نے کمال تک پہنچایا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ آج نہ صرف ان کی شاعری میں نئے نئے معانی اُپاگر ہو رہے ہیں بلکہ وہ نئے شاعروں کی راہبری بھی کر رہی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ کسی الہامی قوت نے انھیں وہ طرزِ ادا کس ہم انھیں عظیم کبے بغیر نہیں رہ سکتے جس کا احساس خود غالب کو بھی تھا اور جس کا اظہار انھوں نے محمد عبدالرزاق شاہ کے نام لے کر ایک خط میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ ”عظم و ستر کے غمِ برد کا انتظام ہمیں دو دانا دوتا کی محتاجت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام نشانِ باقی و قائم رہے گا“ [۲]۔

غالب کو اپنی ہستی اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے ایک طرف ”عظم“ کی ضرورت تھی

جس میں مرید اصنافِ سخن کو استعمال کرتے ہوئے انھوں نے غزلیں، مثنویاں، قصائد، قطعات، مہجرات وغیرہ لکھیں اور دوسری طرف انھیں "نثر" کی ضرورت تھی جس میں انھوں نے خطوط اور حقیقی نثر پر لکھیں۔ ان کی شاعری اس دور کی روایتِ سخن کو، پارسی دہشت و کبرائی کے ساتھ، عظمت تک پہنچاتی ہے اور ان کی نثر آنے والے دور کی تمام خوبیوں اور خصوصیات کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ غالب، جیسپیئر اور گوئٹے کی طرح، شاعر اور نثر نگار دونوں حیثیتوں میں برابر کا وہ بدرکتے ہیں۔ وہ شاعر بھی عظیم ہیں اور نثر نگار بھی عظیم ہیں۔ ان کی آنکھ کبھی ایک رنگ میں رہا ہوتی ہے اور کبھی دوسرے رنگ میں اور وہ دونوں پر اپنی انفرادیت و عظمت کا سکھ جھا دیتی ہے۔ یہ دونوں اصنافِ ادب ایک ہی نکتے کے دو رخ ہیں۔

فن کار کی حیثیت سے غالب کا شمار ان لوگوں میں کرنا چاہیے جو چھٹی طور پر متحرک اور فکری اعتبار سے پہلو دار شخصیت کے مالک ہوئے ہیں اور جس رلو پر نگل جاتے ہیں اس پر پھول برسا دیتے ہیں اور اپنے مخصوص و انفرادی نقش ثبت کر دیتے ہیں۔ غالب نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو غیب و الہام اور اسی نوع کی قوتوں سے ہار دیا ہوتا ہے۔ یہی وہ قوت تھی جس نے ان سے کبھی غزل، قصیدہ اور مثنوی لکھوائی اور کبھی نثر میں خطوط وغیرہ لکھوائے۔ ان کے طراز کی "آزاد، رومی" ان کے فن کی بنیاد ہے۔ وہ یوں تو "روایت" سے وابستہ نظر آتے ہیں اور اس روایت کے مخصوص نمائندوں سے اپنی ذاتی مطابقت کا اظہار بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ روایت سے آزاد ہونے اور اسے اپنے طور پر استعمال کرنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ انھیں اپنے جان کے لیے کچھ اور وسعت کی ضرورت تھی۔ جہتِ ادبیات بتاتی ہے کہ نیا کار ہر بڑا شاعر اور ادیب جو بھی نئی روش اختیار کرتا ہے وہ ماضی میں ضرور شروع ہو چکی ہوتی ہے۔ نئی روش پر چلنے والا علم طور پر عظیم شاعر نہیں ہوتا البتہ اس روش کو درجہ کمال تک پہنچانے والا عظیم شاعر ہی ہوتا ہے۔ جیسپیئر کے ڈرامے بالکل نئی اور اچھوتی تخلیق معلوم ہوتے ہیں مگر تجزیہ کیجئے تو ان کی کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جسے اس سے پہلے کے ڈرامہ نگار یہ نہ کہنے ہوں۔ جیسپیئر نے بعض غیر اہم خصوصیات کو اہم بنا کر اور بعض اہم کو غیر اہم بنا کر نئی ترتیب اور نئے آہنگ سے یکجا کر دیا اور وہ صورت دے دی کہ وہ مریدِ روایت سے وابستہ بھی تھی اور اس سے الگ بھی۔ غالب نے بھی یہی کیا۔ غالب کے زمانے تک کوئی ایسی مثال کسی شاعر کے سامنے نہیں تھی جو کسی طرح عربی، فارسی اور اردو روایت سے باہر کی ہوتی لہذا اس صورت میں ہمیں یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ غالب کیا کچھ نہ کر سکے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ ایک روایت کے اندر وہ کتنا انھوں نے کیا کچھ کیا اور اسے کیا سے کیا بنا دیا۔ کون سا فلسفہ ایسا ہے جس کی مثال ان کے کلام سے ملے گی اور کون سا جذبہ بانی اثر ہے جو ان کے ہاں نہیں ملتا۔ ان کی آزاد و رومی ہر رنگ سے بالاتر ہے اور وہ ہر رنگ پر اپنی انفرادیت کی سرِ شہت کر کے اسے درجہ کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے گستاخانِ ادب میں ایسے رنگ نگار رنگ بھول کھلے ہیں جو ہر جگہ سے جگر میں لبوں نھرتے ہیں اور اس طور پر لکھیں اور نظر نہیں آتے۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ غزل کا ہر شعر، مضمون و خیال کے اعتبار سے الگ ہوتا ہے۔ یہی صورت ڈرامے میں ہوتی ہے کہ ہر کردار الگ الگ ہوتا ہے اور الگ الگ بات کرتا ہے جس سے ڈرامے میں ارتقائی حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامہ نگاری طرح غالب کے ہاں بھی ہر کردار کے لیے الگ الگ رنگ بنانے کی پوری صلاحیت ہے۔ مجھے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کا ہر شعر ایک کردار کا مکالمہ ہے جس سے غزل میں ارتقائی عمل نمایاں ہوتا ہے۔ غالب کا فن ڈرامہ نگاری کا فن نہیں ہے بلکہ غزل کا فن ہے جس میں خود شاعر مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کی غزلوں کو اس ڈرامے سے دیکھیے تو ان کے اندر بے شمار کردار موجود ہیں اور ہر کردار اپنا الگ خیال، اپنی الگ زبان، اپنا الگ لہجہ اور رنگ رکھتا ہے۔ اکثر ایک ہی غزل میں مختلف کردار بولتے نظر آتے ہیں مثلاً ایک غم زدہ کردار اپنی ناامیدی کا یوں اظہار کرتا ہے۔

دلی نہ طاقت گفتار اور اگر ہو بھی تو کس امید چ کیسے کہ آرزو کیا ہے

ایک کردار جس کی اتنا بھروسہ ہوئی ہے، یہ کہتا ہے:

ہوا ہے شک کا مصاحب پھرے ہے اترا تا و گرت شہر میں غالب کی آہو کیا ہے

اسی طرح ایک غزل کا کردار دل گرفتہ ہو کر آسو بھاتا ہے اور کہتا ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھرنا آئے کیوں

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

دوسرا اس سے جو ردی دیکھتے ہوئے تسلی دیتا ہے اور کہتا ہے:

قد حیات و بدہنم اصل میں دونوں ایک ہیں

موت سے پہلے آدمی غم سے نہات پائے کیوں

پھر پہلا کردار خاموش ہو کر اندر کی کے ساتھ کہتا ہے:

غالب خست کے بغیر کون سے کام بند ہیں

روئے زار زاد کیا کیجئے ہائے ہائے کیوں

اردو غزل کو اس نئے زاویہ نظر سے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ مجھے تو اس میں سے دروا ہوتے نظر آ رہے ہیں۔ ہر غزل میں ایک الگ موڈ ہوتا ہے اور اسے کسی ڈرامائی کردار کا مکالمہ ہی کہا جاسکتا ہے۔ غالب کی خیال طبعیت ایک رنگ میں قرار نہیں پاتی اور طرح طرح کے رنگ ابھارتی ہے لیکن ہر رنگ میں ان کی افرا ویت موجود ہے اور یہی ان کا کمال ہے۔ اسی افرا ویت کی وجہ سے آپ غالب کے شعر کو کسی کے کلام میں نہیں ملا سکتے۔ وہ ہیں آپ سے مخاطب دے گا کہ میں ان کا نہیں غالب کا ذائقہ وہوں۔

غالب کی شاعری میں عجیب زندگی، جہان اور افرا ویت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نوائے سروش سن کر وہ غم چار ہے ہیں۔ وہ دیکھتے بھی ہیں وہ ان کے قدم لڑکھڑاتے بھی ہیں مگر ان کے سارے جھجکتی عمل میں نوائے

سردش میں ضرور سنائی دیتی ہے۔ غالب کے ہم عصروں کے لیے شاعری ایک قسم کی بڑھتی ہوئی دوست کاری تھی اور وہ اسی لیے ان پر جتنے اور مذاق اڑاتے تھے۔ اسی پر غالب نے کہا تھا:

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل نگہی کے اسد

نکلا کہ قاعدہ عرض غنر میں خاک نہیں

غالب اس "تخیل" میں ایک زائد (ایکسٹرا) نکلاڑی کی طرح شریک ہوئے۔ وہ محض فن کاری نہیں بلکہ اپنی مخصوص نظر اور زندگی کا ایک خاص خدا داد شعور و تجربہ بھی دیکھتے تھے۔ دوسروں سے وہ خود کو غامضی اور ذاتی اعتبار سے مختلف دیکھتے تھے۔ انھیں جو کہ وہ دکھائی دے رہا تھا وہ دوسروں کو نظر نہیں آ رہا تھا۔ اپنے اس مخصوص تجربے کو ادا کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی نیا طریقہ نہیں تھا اسی لیے انھوں نے مرید جنت اور سطر جیوں ہی سے کام لے کر اپنے سننے اور مخصوص تجربوں کو پیش کرنے کو کوشش کی۔ یہ تجربہ تخیلی بھی تھے اور ذاتی بھی۔ اردو شاعری میں اب تک محض تخیلی تجربوں کو ادا کرنے کی صحیح پیش پیدا ہوئی تھی۔ غالب کے سامنے عرفی و بیدل کی مثال ضرور موجود تھی جو تخیلی و ذہن کا استخراج کرتی تھی:

سرب دل نے مرے تار نفس سے غالب سار پر رشتہ ہے غمزدہ بیدل باغدا

مگر یہ راستہ بھی ان کے لیے ناکافی تھا اسی لیے وہ ہمیشہ یہی محسوس کرتے رہے کہ وہ اپنے دل کی بات پوری طرح نہ کہہ سکے۔

نہ بندھے کلنگی شوق کے مضمون غالب

مگر چہ دل کھول کے دریا کو بھی سائل باغدا

میں جو گستاخ ہوں آنکھیں غزل خوانی میں

یہ بھی تیرا ہی گرم ذوق فزا ہوتا ہے

مگر جو مزید ہم انھیں سمجھتا، اُسے وہ خوب خوب اپنے تصرف میں لانے اور انھوں نے "آنکھیں غزل خوانی" کی شان میں گستاخی سے بھی گریز نہیں کیا۔ ان کا تجربہ "مرکزیت" لیے ہوئے تھا، اسی لیے مقلی خیز تھا۔ ان کے اظہار کے لیے صرف موجود اردو زبان کافی نہیں تھی اس لیے انھیں اپنے تجربے کے اظہار کے لیے فارسی زبان کی مدد اور سہارے کی بھی ضرورت تھی۔ مگر اس پر بھی پوری بات اور پورے مطلب کو وہ مصرعوں میں سمودینا مشکل بلکہ بہت مشکل تھا۔ اسی لیے ہم اکثر مقامات پر دیکھتے ہیں کہ کہیں ان کے تجربے کے پیچھے موجود معانی دب گئے ہیں۔ کہیں یہ تجربہ ایسے چھپ جاتا ہے کہ بہت غور کرنے پر سچی تک رسائی ہوتی ہے۔ ان کی اس مشکل کو ان کے ہم عصر نہ سمجھ سکے۔ ان کا مخصوص تجربہ، جس طرز کا مستحاشی تھا، وہ آسان اور روایتی نہیں تھا۔ اُسے آسان بنانا بھی مشکل تھا۔ اس دور میں ان کا یہی تخلیقی مسئلہ تھا کہ وقت گزرنے کے ساتھ ان کے طرز نے خود کو قائم کر لیا اور چھپنے والے، غور و فکر کے بعد، ان کے اشعار کو کچھ کو لطف لینے لگے۔ ان کے کلام کی

جتنی شریں نکسی گئی ہیں اور آج تک نکسی جا رہی ہیں کسی دوسرے شاعر کو یہ مرتبہ حاصل نہیں ہوا۔ آج غالب کے اشعار قدم قدم پر ہمارے دلوں اور ذہنوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ غالب کو خود بھی یہی احساس تھا کہ وہ "مصلوب گلشنِ آفریدہ" ہیں اور ان کے شعر کی شہرت ان کے بعد ہوگی:

ع شہرت شعری بہ گنجِ بعد من خواہ شدن۔

غالب ایک ایسی شاعری کے موجد ہیں جس کو پوری طرح محسوس کرنے سے پہلے سمجھنا بھی ضروری ہے۔ یہی چیز ان کو اردو کے تمام شعرا سے ممتاز کرتی ہے اور انھیں دنیا کے دانش ور (Intellectual) شاعروں کی صف میں لاکڑا کرتی ہے۔ ان کی شاعری اپنا پورا اثر ایک دم نہیں ڈالتی بلکہ جیسے جیسے ہم اس سے مانوس ہوتے جاتے ہیں اس کا اثر بڑھتا جاتا ہے۔ ان کے شعر کا فنانی اثر ہمیں ایک دم سے بکلا ضرور لیتا ہے چاہے ہم اسے پوری طرح سمجھیں یا نہ سمجھیں مگر جیسے جیسے ہم اس پر سرزد جھنٹے جاتے ہیں ویسے ویسے ہم اسے سمجھنے لگتے بھی جاتے ہیں اور ہمارے لطف میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ پھر ہم اس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جہاں معنی و اثر ایک ساتھ ایک شے کی طرح، ہمارے سامنے آ جاتے ہیں۔ یہ عمل خاص طور پر ان غزلوں میں ہوتا ہے جنہیں صاف اور آسان کہا جاتا ہے لیکن یہاں بھی معنی خیزی قیامت کی ہوتی ہے۔ بقول اختر اقبال کمالی: "غزل کی شاعری میں جانی بچانی کیفیات کو چیلنے اور حسن کے ساتھ پیش کرنے کی مثالیں تو بکثرت ملتی ہیں لیکن "شعنائی" میں "اجنبیت" کا یہ احساس، یہ چونکا دینے والی کیفیت غالب ہی کا حصہ ہے جس کی بدولت کلام غالب کثرت مطالعہ کے باوجود بھی مرسورہ معلوم نہیں ہوتا" [۳]۔

غالب ایک ایسے دور کے فرد ہیں جب زندگی کی پرانی اور آنے والے دور کی قدریں ایک دوسرے سے بھر جاکر تھیں۔ وہ ان شاعروں میں سے نہیں ہیں جو ایک معاشرے کے عروج یا کمال کے وقت ظہور کرتے ہیں اور ان کو جو "میدانِ کیم" ملتا ہے وہ ادا نہ کرتا ہوا ہوتا ہے اور وہ اسے کمال ادا نہ کر سکتے ہیں بلکہ ایسے دور میں ظہور کیا جب ایک معاشرہ مٹ رہا تھا اور ان کا کام یہ تھا کہ وہ اسے مٹنے سے بچائیں۔ انھوں نے اس مٹنے ہوئے زمانے کے تمام نقوش کو اپنا یا انھیں طرح طرح سے اپنا اور ابھارا اس عمل میں کبھی کامیاب ہوئے کبھی ناکام مگر ایسا ضرور کر گئے کہ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جاتا ہے وہ انھیں فارسی روایت کی تقلید کے دور کا سب سے بڑا اور سب سے اہم شاعر تسلیم کرتا جاتا ہے۔

اگر یہ مضمیر پاک و ہند کی تہذیبی تاریخ کو غور سے دیکھا جائے تو قویٰ دلگی سے لے کر داغ و دہلی تک شاعری ایک ہی تہذیبی احساس کی ترجمانی کر رہی ہے۔ اردو شاعری کی وہ تمام روایات جن کی ابتدا حسن ثلوثی، قلی نقشب شاہ اور دلی سے ہوتی ہیں اور جس میں سیرہ سودا اور قدوسی جیسے بڑے شاعری روایت کے منظر گرد روشن

کرتے ہیں، واقفیت عام فرد کی، غالب، انہیں دور پر، آتش و ناسخ اور داغ و امیر جیائی تک پہنچتی ہے۔ یہ سب شاعر اسی طرح لہجہ ہی دور کا حاصل ہیں۔ غالب نے اردو شاعری کو لنگر کے ساتھ فن کی عظمت سے معذور کرنے کا کام کیا۔ اردو شاعروں میں دہلی دہلوی مضمرات رکھیں ملتا ہے تو وہ غالب کے ہاں ہے۔ غلط سبب باندھ لیتے ہیں۔ ناسخ نے بھی باندھا ہے۔ تصوف پر سب ہی کا روایتی عقیدہ ہے۔ میر و آتش نے بھی باندھا ہے مگر غالب ان تمام دہلی دہلوی ماحول کی تہوں تک پہنچتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فلسفی شاعری وہ دہارے ہاں پہلی مکمل مثال ہیں، اسی لیے اقبال نے ان کا مقابلہ گوئے سے کیا ہے اور آج جب بڑے شاعر کے لیے منظر ہوتا بھی ضروری سمجھا جاتا ہے، ہمیں اردو ادب میں کوئی دوسرا دکھائی نہیں دیتا۔

یہ بھی مسلم ہے کہ قبولیت کے اعتبار سے بھی کوئی دوسرا غالب تک نہیں پہنچتا۔ ایک طرف وہ بڑے اعلیٰ پایے کے شاعر ہیں اور لوگ ان کے اشعار پر غور و فکر میں مصروف رہتے ہیں۔ دوسری طرف عام انسان بھی ان کے نام اور اشعار سے واقف ہے۔ ان پر اردو میں چھوٹی بڑی کئی فلمیں بھی بن چکی ہیں۔ عادی بھی ان کی غزلیں گاتے ہیں اور خواص بھی ان کی غزلوں سے لطف اٹھاتے ہیں۔ رقص و سرود کی محفلوں میں غالب کی غزلوں کی لمبا نٹن ہوتی ہے۔ عام اردو داں سے بچ چھا جائے کہ اردو زبان کا سب سے بڑا شاعر کون ہے تو وہ غالب ہی کا نام لے گا۔ ان معنی میں انہیں اردو زبان کے قومی شاعر (National Bard) کا درجہ اسی طرح حاصل ہو جاتا ہے جیسے انگریزی میں شکسپیئر کو، روسی زبان میں پٹکن کو، جرمنی میں گوئے کو، فرانس میں وکٹر ہیوگو کو اور امریکہ میں ڈاک ٹیو کو حاصل ہے۔ ہر شخص، چاہے وہ کچھ جانتا ہو یا نہ جانتا ہو، غالب کا نام لے کر مکمل اٹھتا ہے۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ غالب سے زیادہ قابل اعتبار شاعر اور حوالے کے لیے سوزوں (Quotable) کوئی دوسرا شاعر نہیں ہے۔ ان کے اشعار، اقوال کی طرح، ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ سوز و گدگ کی مختلف سوزوں پر غالب کے شعر ذہن کے درپچوں سے بھاگتے ہیں اور ہمارے معمولی تجربے کو عجیب انداز میں روشن کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کی یہ عظمت کہ وہ قوم کے ہر فرد کے لیے مختلف مواقع پر تسکین کا باعث بنتا ہے، اردو کے کسی اور شاعر کو شاید ہی حاصل ہو۔ غالب کا ایک شعر ایک قول کا سادہ دہرنا ہے جو انسان کے دل سے خاص موقع پر اسی طرح برآمد ہوتا ہے جیسے یہ شعر یا مصرع خود اس نے کہا ہو۔ غالب کے ساتھ ہر شخص کا اپنا الگ معاملہ ہے۔ اتنے مختلف انسانوں کے اتنے مختلف تجربات اور غالب کی ہر اسی وہ ایجاد ہے جس سے غالب کی شاعری کے شعور کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ غم کے عالم میں ان کے غم زدہ اشعار غم کا ترکیہ (Katharsis) کر دیتے ہیں اور بے کسی کے عالم میں امید کی وہ روشنی دیتے اور دل میں وہ مزید پیدا کرتے ہیں جس کا مشکل سے کوئی دوسرا مقابلہ کر سکتا ہے۔ غالب کی یہ بڑی بھی قابل توجہ ہے کہ ان کی سحر بھی ان کی شاعری کی طرح زندہ ہے۔ وہ ہمارے مصنف ہیں۔ ایک طرف ایک طرف نظر رکھنے والے نادر جیسے عبد اللطیف مرحوم تھے، ان کے ہاں زبان کی خطایاں نکالتے ہیں اور ان کو انگریزی شاعر گری (Gray) کی

اردو غزل پر غالب کے اثرات:

اگر یہ کہا جائے کہ غالب اردو کے سب سے بڑے غزل گو ہیں تو لوگ اس سے اختلاف کرتے ہوئے شاید یہ کہیں گے کہ غزل کا جو سمیاد حافظ و سعدی نے قائم کیا تھا اس پر پھر زیادہ چرے اترتے ہیں۔ پھر شاعری کا عمر بے کراں ہیں مگر جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غالب کے بعد اردو غزل نے جو رنگ بدلتا تو وہ میر کے ساتھ مگر اس سے زیادہ غالب سے متاثر ہوئی۔ غالب نے غزل کو ایک نیا ناز و نیا اور یہ نڈھ انگاہ ہم تھا کہ اس نے غزل کوئی اور ”ہند یہ نظم“ کے لیے وہ راہ کھول دی جس پر آج تک شاعر اپنا تحقیقی سفر طے کر رہے ہیں۔ اب یہاں یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ وہ نئی راہ کیا تھی؟ مختصار کے ساتھ اس کا تجزیہ یوں کیا جاسکتا ہے کہ:

(۱) غزل کے مخصوص موضوع یعنی عشق کو غالب نے ترک نہیں کیا بلکہ اس تصور عشق میں زندگی کے رنگ رنگ موضوعات شامل کر دیے۔ اس سے وہ صورتیں سامنے آئیں۔ ایک یہ کہ اس میں عاشقانہ شاعری کی رحمت و اشارت تو قائم رہی مگر اس میں ایسی معنی خیزی پیدا ہو گئی کہ غزل کے اشعار زندگی کے اور پہلوؤں کی ترجمانی بھی کرنے لگے۔ اس طرح غزل میں طبع معمولی وسعت پیدا ہو گئی۔ دوسری صورت یہ سامنے آئی کہ عشق و عاشقی کو نگ کر کے حالات و واقعات، زمانہ انسانی نفسیات کی کھربا پر تیں اور زندگی کے اخلاقی و مثبت پہلو غزل میں شامل ہو گئے۔ اس دوسری صورت کو لطائف حسین مآلیٰ اور اقبال نے اٹھایا۔ ایک نے غزل کو اخلاقی لہری اور دوسرے نے اس میں خیر اور صفت سے معمور کر دیا۔

(۲) غالب کی غزل نے ”معتقد حیات“ کو اپنے دامن میں سمیٹ کر نئی نئی وسعتوں سے ہم کنار کیا۔ جیسا کہ ہم لکھتے ہیں کہ ”معتقد حیات“ کا زاویہ نظریہ ہے کہ شاعر اپنی شاعری کے ذریعے جن تصورات کو پیش کرے ان کا اخلاقی ساری زندگی پر ہوتا ہو اور وہ ”حق“ معلوم ہوں۔ غالب کا تحقیقی عمل اس کی دو صورتیں اختیار کرتا ہے۔ ایک یہ کہ غالب اپنی غزل میں اپنی نفسیات کے باطن اور انسان کے باطن کا ایسا عالم پیش کرتے ہیں جو عام عالم سے الگ بھی ہے اور بالکل نظر اوی بھی:

گدگد گرم سے اک آگ تھپی ہے آئند

ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

(۱۸۱۶ء)

دوسری صورت یہ تھی کہ غالب نے خارجی طور پر زندگی کا ایسا نقشہ پیش کیا کہ زندگی کی یہ خارجی تصویر، جس پر باطن کی جوت چڑی ہے، واضح طور پر سامنے آگئی اور شعر میں زمانہ انسان اور تہذیب ایک ساتھ نظروں کے سامنے آئے۔

دہان باغباں و صوب گل فروش ہے

نہ دو سر اور نہ سوار نہ جوش و خروش ہے

یا شب کو دیکھتے تھے کہ گوشہ ہما

یا صبح دم جو دیکھے آکر تو بزم میں

دراغ فراقی صحب شب کی جلی ہوئی
(۳) غالب کی تنقید حیات میں زندگی کے قہر پہلوؤں پر زیادہ زور ہے۔ ان کے اشعار غم سے
احاطے نہیں ہیں بلکہ امید و حوصلہ دیتے ہیں۔ اردو کے دو بڑے شاعروں میں سیر غم زدہ کرتے ہیں اور میر
انہیں دلاتے ہیں۔ غالب کا کامیوں میں بھی امید و حوصلہ کی جھلک دکھاتے ہیں:

دعایاں ہر منت حوروں سے ہے غم
اے خالہاں خراب نہ احساس اٹھائیے

(۴) فزل کے طرز اور اس کے لحاظ سے غالب نے فزل کی روایتی سادگی میں قاری تراکیب، مشکل
پہندی، لطیف معنی اور مہذب لطیفیاتی رحیمیت کا اضافہ کیا اور ان کے بعد قائل و کر فزل کو یوں اور نظم نگاروں
نے، زمانے کے اثرات و رعایات کو دیکھ کر اس طرز سے اپنے اعتبار کو قوت عطا کی۔ اقبال کے رنگ میں
غالب کا تخلیقی رنگ نمایاں ہے جسے خود اقبال کی انفرادیت نے ایک نئی صورت دے دی ہے۔

(۵) غالب نے فزل میں اپنی مخصوص آواز سے گہری موسیقیت کا اضافہ کیا جو میر کے دھمکے لہجے
اور راگ سے مختلف ہے اور جس میں کیف کا وہ عالم ہے کہ شعر الہام مسموم ہوتا ہے۔ اس موسیقیت نے غالب
کے بعد کی فزل کو متاثر کیا۔

(۶) غالب نے بدلتی ہوئی زندگی کی آنے والی ضروریات کا اندازہ لگا کر، شاعری کے معنی اور
بیان میں، جو تبدیلیاں کیں، اس نے اردو شاعری اور خصوصاً فزل کا ترغ موزویا۔ یہ شعر کہہ کر:

بقد شوق نہیں طرف چٹکانے فزل

یکہ اور چاہیے وسعت سرے جاں کے لیے

غالب نے اپنے تخلیقی مسئلے کو بیان کیا ہے۔ اس وسعت کو انھوں نے مسلسل اور قطعہ بند غزلوں میں حاش ضرور
کیا ہے مگر ہر اصل یہ اردو شاعری میں نظم گوئی کی آمد و رواج کا خواب تھا جس کی تعبیر جلد ہی حالی کے ہاں مل
جاتی ہے۔

ان چند باتوں کا اعتبار کر کے جب ہم غالب کے بعد کی فزل پر نظر ڈالتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ
غالب نے فزل گوئی کا ایک ”مقدمہ“ (Thesis) پیش کیا جو ذوق والی روایتی فزل کی ”ضد“ (Anti
Thesis) تھا۔ اس کو تمام اہم فزل گو یوں نے قبول کیا اور ہر ایک نے اپنی انفرادیت اور تخلیقی نکاتوں سے
اپنے فن میں اس کا ”استخراج“ (Synthesis) پیش کیا۔ اس کا سراغ بھی غالب کی فزل سے ملتا ہے۔
غالب کے اثر کو ان کے شاگردوں نے تو قبول کیا ہی تھا لیکن ساتھ ہی جو ان، ہم عمار اور بزرگ معاصرین مثلاً
صدر الدین آزاد، نواب مصطفیٰ خان شیفہ اور نوجوان الطاف حسین حالی اور دوسرے شعرا نے بھی قبول کیا۔
کسی نے ان کے بیان کی عمدت کو اپنایا، کسی نے غرض طبعی و شگفتگی کو قبول کیا، کسی نے اپنی فزل میں محاورہ و درود
مرہ کے ذوق کو ترک کر کے معنی کی دنیا آباد کرنے کی کوشش کی، کسی نے تصوف و مہذب لطیفیاتی زاویوں کو اختیار

کیا لیکن ساتھ ہی غزل کی ذوق والی روایت بھی اپنا رنگ دکھائی رہی۔ یاد رہے کہ تہذیبیں اور ان کی کوکھ سے پیدا ہونے والے فنون ایک دم سے نہیں بلکہ طبعی تان سے دم توڑتے ہیں۔ یہ عمل مطلقہ تہذیب کے ساتھ بھی اسی طرح ہوا۔ غالب کی سنی بخیری کا اثر ہر رنگ کے غزل گو یوں پر ہوا۔ حالی نے غزل کے خارجی روپ کا اثر غالب ہی سے لیا اور غالب کے بعد کے شعرا میں ان کا طرز ادا جادو بن کر سرچہ زد کر لیا۔ تہذیب اور پے پیچہ خیالات و معانی کے اعتبار کے لیے قاریت کا اثر اردو غزل میں غالب ہی کے ذریعے مقبول ہوا۔ اسی طرح غالب کی اسجری کو بھی دوسرے شعرا نے اپنی شاعری میں نقلی رنگ آمیزنے کے لیے اپنایا۔ اقبال، غالب اور حالی سے مل کر بنے ہیں۔ حالی نے انھیں مقصد شاعری کا علیہ دیا تو غالب نے مابعد الطبیعیاتی اعتبار کے لیے اپنے طرز اور کا تختہ چلی کیا۔ اسی لیے غالب اور اقبال کے طرز میں گہری ماحسب و مشابہت پائی جاتی ہے۔ غالب کی غزل کی خصوص آگ اور خصوص راک بھی اقبال کے پاس ایک انفرادی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ غالب کی انفرادیت اردو شاعری کی وہ نئی بنیاد ہے جس پر آگے چل کر ایک بڑی عمارت ایستادہ ہوئی۔

عہد حاضر کے نامور غزل گو یوں مثلاً حسرت موہانی، امین کوثر وی، یگانہ بگینزی، فانی بدایونی، فراق گورکھپوری، جگر مراد آبادی اور فیض احمد فیض کو دیکھیے یا ظلم کو شعرا جیسے جوش ملیح آبادی وغیرہ کو دیکھیے ان سب پر غالب کا اثر واضح اور نمایاں ہے۔ یگانہ غالب جن جن ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن اس نہت فتنی سے جو وہ نہایت بناتے ہیں وہ خود غالب کے رد عمل کی پیداوار ہے۔ حسرت موہانی کی غزل کے گن و راک میں غالب کا گن شامل ہے مثلاً یہ غزل ہی، لیجئے جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

نگام باز شے آشنائے راز کرے وہ اپنی غولہ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

جنوں کا نام خود چڑ گیا خرد کا جنوں جو چاہے آپ کا سن کر شہرہ ساز کرے

امین کوثر وی پر بھی غالب کا اثر نمایاں ہے۔ وہ اپنی غزل میں غالب ہی کا راک چکاتے ہیں اور خصوصاً جب مسائل تصوف اور مابعد الطبیعیاتی امور کو اپناتے ہیں تو وہ غالب کی آواز سے قریب تر ہو جاتے ہیں:

عشوق کی ہے نہ اس کتبہ تختہ زاک کی ہے ساری عطا مرے دلِ خود زک کی ہے

نہ یہ شیشہ نہ یہ ساغر نہ یہ چاند بنے جاننا سے خات تری رنگس مستان بنے

ردِ جہر طرف اٹھالیں وہی ساغر بن جائے جس جگہ بندھ کے لی لیں وہی بیخاند بنے

امین کوثر وی کے پاس تراکیب ترانے کا ریحان بھی غالب ہی کے اثر سے ان کی غزل میں آیا ہے۔ فانی بدایونی کے رنگ جن میں غالب کی آواز کا اثر واضح اور نمایاں ہے۔ فانی ورد و ظلم کے شاعر ہیں لیکن طرز ادا میں ان پر غالب کا اثر گہرا ہے:

شاید میں در خود کتبہ گرم بھی نہیں بجلی توپ دی ہے مرے آشاں سے دور

بہارِ نذرِ محافلِ ہوتی غزلیں ظہری
غزلیں شبیہِ جسمِ ہوتی بہارِ آئی
جگر مراد آبادی نے، جن کی شہرت کی بنیاد مشاعروں پر قائم تھی، ہمیشہ غالب کو اپنا بہرہ تسلیم کیا اور غالب کے
راستے پر چلنے کی کوشش میں اپنے طرزِ تقلید کے گیسو سنوارتے رہے مگر ایسے جیسے جھول رہے ہوں۔

بہارِ لالہ و گلِ شبنمِ برق و شرر ہو کر
دو آئے سانسے لیکن گلاباتِ نظر ہو کر
نقد نے اسے بھی نظر سے بچھا دیا
روئے لپٹ کے گرد و بس کارواں سے ہم
فراقِ گور کچھوری کا مزاج غالب کے مزاج سے لگا نہیں کھاتا۔ اُن کا لحنِ تہرہ و آتش سے زیادہ قریب ہے لیکن طرزِ
اداء میں وہ غالب کو نظر انداز نہیں کرتے۔ یہاں غالب بھی اُن کا ساتھ دیتا ہے۔ اسرارِ الحقِ مجاز اور صمیمِ احسن
جذبات کے ہیں بھی غالب کا پکا سا اثر نظر آتا ہے۔ فیض ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے غزل میں بہت کچھ
شامل کیا ہے۔ اُن کی غزل پر غالب کا اثر خصوصاً نظم و ردِ نگار کے تعلق سے بہت واضح ہے۔ اُن کے طرزِ اداء ان
کے لحن اور انشائیات میں بھی غالب کی سانس ہوا لے دی ہے:

بے خبرِ گرم کہ بھرتا ہے گردِ لعلِ ناصح
مکھنکو آج سر کئے تاراں ظہری ہے
ادائے حسن کی مصوحت کو کم کر دے
گناہِ گارِ نظر کو گلاب آتا ہے
غمِ حلقِ نظم و ردِ نگاری کی آویزش میں غالب کے ہاں تصورِ محبوب بدل جاتا ہے۔ غالب کا یہ شعر بڑا عجیب
تجربیہ دقت سے کیا ہو سکتا تھا کہ وہر میں
تیرے سوا بھی تم پہ بہت سے قسم ہوئے
فیض کے ہاں بھی جو تصورِ محبوب اس نظم میں جس کا ایک مصرع ”تم سے پہلی کی محبت مری محبوب نہ مانگ“ ہے
غمِ حلقِ نظم و ردِ نگار غالب آ جاتا ہے۔ یہ بھی نئے زمانے کی بدلتی ترجیحات کا نتیجہ ہے جسے غالب نے اپنے طور
و انداز سے دیکھ لیا تھا۔

ان سب غزل گوؤں پر غالب کا اثر کی ایک جھلک سے یہ بات یقیناً واضح ہو جاتی ہے کہ غالب
کی غزل گوئی خود ایک روایت بن گئی ہے اور غالب کے بعد کی غزل اسی روایت سے مستفیض ہوئی ہے۔ اس کی
ایک وجہ تو غالب کے خیال اور طرز کی وسعت ہے جو برائے شاعریِ افروختہ سے مناسبت کا پہلو پیش کر دیتی
ہے اور دوسری وجہ بدلتے ہوئے زمانے کے رنگ و رنگ سے غالب کی وہ ہم آہنگی ہے کہ جو شاعر آتا ہے وہ
اُن کی زبان اپناتا ہے اور اپنی طرح پر اُن کا سارا گچھینتا ہے۔ غالب ایک ایسے زمانے میں مظهرِ بلند و
نمایاں ہوئے جب وہ بدل رہا تھا۔ سرِ وجہ دولتِ غزل و محوِ ڈوری تھی اور نئی غزل غالب کی کوکھ سے جنم لے رہی
تھی اسی لیے اُن کے بعد نئے شعرا کے لیے غالب کے نتیجے کے علاوہ کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ غالب نے نئی غزل
کو جنم دیا اور اسے پروان بھی چڑھایا۔ غالب گزر جانے والے زمانے سے زیادہ آنے والے زمانے کے فرد
ہیں اور اسی لیے ان کا اثر وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا جاتا ہے اور بڑھتا رہے گا۔

خوائی:

- (۱) کلامِ غالب کا ایک ذریعہ، اسلوبِ احمد انصاری، مشمولہ ”تختِ غالب کے سو سال“، مروجہ سید فیاض محمود، ص ۳۹۳، پنجاب بچہ ندرت، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۲) مظلومِ غالب، مرتبہ لکھنؤ، ص ۱۵۵، جلد دوم، ص ۱۵۵، پنجاب بچہ ندرت، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۳) کلامِ غالب میں تخیلِ شعری کا مقام، اختر اقبال کمال، مشمولہ مکتبہِ غالب کے سو سال، مروجہ سید فیاض محمود، ص ۳۷۵، پنجاب بچہ ندرت، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۴) مظلومِ غالب، مرتبہ لکھنؤ، ص ۱۵۵، جلد اول، ص ۳۰۳، پنجاب بچہ ندرت، لاہور ۱۹۶۹ء۔

چھٹا باب

غالب کی فارسی شاعری

ہندوستان میں فارسی زبان اور اس کے شعر و ادب کی روایت، دہلی سلطنت کے قیام کے ساتھ ہی، اہمیت اختیار کر چکی تھی اور یہی روایت آگے چل کر شہنشاہ اکبر کے عہد سے ہوتی نہ صرف غالب کے زمانے تک چاری و ساری رہی بلکہ بیسویں صدی عیسوی میں اقبال کی شاعری کی صورت میں بھی ہم تک پہنچی۔ میر و سواد، نسیم و شیفہ، آزاد و حسہائی اور بے شمار چھوٹے بڑے شاعروں نے اردو کے ساتھ ساتھ فارسی میں بھی طبع آزمائی کی۔ انیسویں صدی تک ہماری تاریخ کے بنیادی آئندہ فارسی زبان ہی میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں کم و بیش تمام تعلیم یافتہ افراد فارسی زبان و ادب سے واقف تھے۔ غالب نے بھی، اپنے ہم عصروں کی طرح، اپنی تعلیم کی ابتدا فارسی زبان سے کی۔ اس دور میں فارسی زبان کی وہی حیثیت و اہمیت تھی جو آج انگریزی زبان کی ہے۔ غالب نے بھی، فارسی کی اہمیت و حیثیت کے پیش نظر، فارسی زبان کو شعر گوئی اور نثر نگاری کا ذریعہ بنایا لیکن آج ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی شہرت و عظمت کی بنیاد ان کے فکر و اردو ادب ان اور ان کے اردو خطوط پر قائم ہے۔ ۱۸۰۳ء شعار پر مشتمل ادب ان اردو نے غالب کی شہرت کو چارواگ عالم میں پہنچا دیا ہے، جب کہ دس ہزار چار سو چھپس اشعار [۱] پر مشتمل ان کا تکیا، فارسی شاعری و نثری ادب سے اوجھل ہے۔ غالب نے اپنی فارسی شاعری اور فارسی نثر پر غور کرتے ہوئے خود کو فارسی شاعر کہلائے اور منوانے پر ہی زور دیا ہے:

میں کون اور نہایت کیا اس سے دعا
جز انبساط خاطر حضرت نہیں مجھے
فارسی میں تاج بنی نقشبائے رنگ رنگ
گنذر از مجموعہٴ اردو کہ ہر گلب من است
فارسی میں تاجدانی کا ندر اقیم خیال
بانی و اردو گم و آں نسو از حجب من است

”جادوگار غالب“ میں مولانا حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”مرزا کے کلام میں جو چیز سب سے زیادہ گراں قدر ہے وہ ان کی فارسی نظم و نثر ہے“ [۲]

مرزا غالب ان تمام نامور شعرائے فارسی کے کلام سے گہری واقفیت رکھتے تھے، جنہوں نے فارسی شعر و ادب میں حقیقی سطح پر کارہائے نمایاں انجام دیے تھے۔ ان سب کے اثرات ان کے زبان و بیان پر نظر آتے ہیں اور انہیں شعرا سے وہ حسد لیتے تھے اور ان میں بھی انوری، مہرئی، خاگانی، طالب آملی، دہلوی، ظہیری،

علی گڑس اور بیدل وغیرہ کو وہ مستاد مانتے تھے۔ بیدل کا ان کا شاعری پر گہرا اثر ہے اور وہ اس لیے بھی کہ بیدل اور غالب کے حراج کی بہت سی خصوصیات مشترک ہیں۔ منظرانہ و حکیمانہ نظر اور قصوف سے لگاؤ میں دونوں ایک دوسرے سے قریب تر ہیں۔ دونوں رجائی خیال کے دلدادہ ہیں اور آتش پسندی و شعلہ نوازی میں ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ دونوں کے لیے زندگی ایک جدوجہد اور عزم و استقلال کا نام ہے۔ دونوں مشکل پسند ہیں اور طرزِ ادب میں مابعد الطبیعیاتی رنگ کے حامل ہیں۔ طرزِ بیدل کا تصنیف غالب کے ہاں محض تقلید نہیں ہے بلکہ ان کے حراج و فطرت کا تقاضا ہے۔ قصیدہ گوئی میں وہ عمری سے حدود چھڑا دیں۔ انھوں نے کم و بیش چند وہ قصیدے عمری کی زمین میں کہے ہیں اور عمری ہی کی طرح منظرانہ و حکیمانہ انداز اختیار کیا ہے۔ دونوں میں جدت طبع بھی تھی اور خود پرستی و خود ستائی بھی۔ مضمون آخری بھی دونوں کے حراج میں شامل تھی۔

کیفیت عمری طلب از طبیعت غالب جام و گراں باد شیراز نہ دارو
غزل میں بھی نظیری کا اثر غالب کے ہاں موجود ہے لیکن ان سب اثرات کے باوجود وہ اپنی جدت طبع و ذکاوت سے ان تمام اثرات سے بالاتر ہو کر نکل گئے اور اپنا الگ رنگ بنایا۔

قصیدہ:

غالب نے جن اصنافِ سخن میں اپنا سکہ بٹھایا وہ قصیدہ، غزل اور مثنوی ہیں۔ قصیدہ غالب کے دور تک فارسی دارود دونوں زبانوں میں سب سے اہم صنفِ سخن تھی۔ خواہ میر درد کو اس لیے آدھا شاعر کہا گیا تھا کہ انھوں نے کوئی قصیدہ نہیں لکھا۔ تاریخ کو غالب نے ”یک فن“ اس لیے کہا تھا کہ تاریخ صرف غزل کہتے تھے۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو کوئی تعلق نہ تھا۔ [۳]

غالب کے کلياتِ فارسی مطلوبہ ۱۸۶۳ء میں ۶۳ قصیدے ہیں۔ سات قصیدے ”سبد بھٹی“ اور ”بارغِ دود“ میں شامل ہیں۔ اس طرح ان کے کل فارسی قصائد کی تعداد ۶۳+۷=۷۰ ہو جاتی ہے۔ ان میں بارہ قصیدے محدثات اور منتخب میں ہیں۔ ایک اکبر شاہ جانی اور چند وہ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں۔ تین ملک کوثر، ایک لارڈ آکلینڈ، دو لارڈ الین براؤن، ایک چارلس سٹاکف، جمیز کاسن، پرنسپ، ہیریڈٹ، ڈاکٹر ایڈورڈ اسمتھ، ولیم فریئر، کالون، ہارڈنگ، ایچ منسٹن، کیننگ، منگری، لارڈ آگن اور لارڈ لارنس کی مدح میں ہیں۔ تین دلی عہد بہادر فتح الملک مرزا فتح علی کی مدح میں، ایک ایک شاہانِ اودھ نصیر الدین حیدر، امجد علی شاہ اور دو دہلی شاہ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ ضروریہ ہے جس کے آخر میں مجدد العصر سید محمد اور سلطانِ عالم و امجد علی شاہ کا ذکر آیا ہے۔ تین قصیدے نواب یوسف علی خاں کی مدح میں ہیں جن میں دو قصیدہ بھی شامل ہے جو مسلسل صحت پر کہا گیا تھا۔ ان کے علاوہ دو قصیدے وزیر الدولہ نواب نوک کی مدح میں، ایک ایک راجا اور شیو دھیان سنگھ اور مہاراجا پنڈتال کی مدح میں، ایک نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی مدح میں، ایک مفتی

صدر الدین آزاد اور ایک خیاں اللہ بن احمد نیر و روشن کی مدح میں لکھا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مختار الملک سلاور جنگ ازل کی مدح میں اور ایک قصیدہ حمید ہے۔ تین قصیدے نوب کلب علی خاں کی مدح میں اور ایک نظام مکن افضل اللہ کی مدح میں ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں شاعری کے زمانے میں قصیدہ، امر بن و ہندوستان میں موضوعِ وطن دونوں اعتبار سے، سب سے اہم صنفِ سخن تھا۔ اس میں، ممدوح کی مدح کے ساتھ، مہجد حاضر کے تاریخی واقعات بھی موضوعِ سخن بنتے تھے۔ قدیم اردو شاعری میں نھرکی کے دو قصائد، ”علی نامہ“ کا حصہ ہیں، مدح کے ساتھ معاشرتی، سیاسی و تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالتے تھے۔ اس زمانے میں قصیدہ کو شاعر بھی تھا اور مورخ بھی۔ دانشور بھی تھا اور معلم اخلاق بھی۔ لیکن دورِ زوال میں اس کا دائرہ محدود ہو گیا تھا۔ غالب کی فارسی قصائد بھی موضوع کے اعتبار سے محدود ہیں اور بیشتر قصائد، حمد و نصرت کو چھوڑ کر، عام طور پر مدح ہیں جو ایک طرف دم و دہار کو پروا کرتے ہیں اور دوسری طرف معاشی و مالی مسائل کا حل بن جاتے ہیں۔ قصیدہ ہی ہر شاعر کے اعتبار کمال کا ذریعہ تھا اور اسی سے شاعر کی عظمت، حیثیت اور کمال فن کا تعین ہوتا تھا۔ ”قصیدے کے شاعری ہی ایک ایسی پائیدار شاعری تھی جس میں دیو زادوں جیسا تخیل اور سلاطین جیسی جینا کاری اپنے بہترین احراج کے ساتھ ملی تھی۔ مرزا غلامی اور باب خن میں اس فن کو مکمل شاعر نہیں مانتے تھے جو قصیدہ نہیں کہہ سکتا تھا“ (۳)

قصیدہ کی، جیسا کہ ہم جانتے ہیں، حیثیت مقرر ہے۔ یہ ہاں کہ طبع خواص اور عظیم ہستیوں کے لیے لکھا جاتا ہے، اس لیے اس میں علم، فن، ہمت، طبع، مضمون و آفرین کا جم کر اظہار کیا جاتا ہے۔ مطلع، تنصیب، گریز، مدح، دعا اور دعا قصیدے کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ مرزا غالب نے اپنے تخیلی جوہر، کمال فن اور شاعری کا اپنے قصائد میں پوری طرح اظہار کیا ہے۔ ان کے ہاں ”مطلع“ ایسی بے ساختگی سے سامنے آتا ہے کہ سننے والا متوجہ ہو جاتا ہے۔ پھر ”تنصیب“ سے وہ سننے والے کو اپنی دیکھی گفتار سے متاثر کرتے ہیں۔ اس میں مومج و گل کے مطابق بھی تصوف و حکمت اور فلسفہ و علم نجوم کے نکات پیش کرتے ہیں۔ کبھی دلچسپ جوائے میں موسم کا حال بیان کرتے ہیں، منور و سج کی دلکش منظر کشی کرتے ہیں، کبھی ناقدری زمانہ سازنے اثر انداز میں پھینکتے ہیں، جس میں خود کوستانی کا بیان اثر انداز پیدا کرتا ہے۔ ”گریز“ بھی غالب کے قصیدوں میں اہم اعتبار سے خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ وہ تنصیب سے اس خوب صورتی سے گریز کی طرف آتے ہیں کہ سننے والے کے دل کی کلی کھل اٹھتی ہے۔ اسی طرح گریز سے مدح کی طرف آتے ہیں تو یہاں بھی کبھی منطقی انداز پر قرار دیتا ہے لیکن طور سے دیکھیے تو یہاں مدح کے دور تک سامنے آتے ہیں۔ ایک وہ مدح جو دل سے نکلی ہے اور جو حمد، نصرت و منقبت والے قصیدوں میں خاص طور پر نمایاں ہے اور ایک وہ مدح جو حالات کے تقاضوں کے باعث ان کی ضرورت تھی۔ قصیدے کا اصل مقصد بھی مدح اور دعا ہوتا ہے باقی اجزائے ترکیبی کمال فن و شاعری سے متاثر کرنے کے کام آتے ہیں۔ غالب کی انہیں مدح سے روکی ہے لیکن قصیدہ و بطور مدح کے بے معنی ہے

اس لیے وہ مدح میں بھی مدوح کی اصل حیثیت کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ نعت کے نام ایک خط میں خود لکھتے ہیں: ”وہ روش ہندوستانی فارسی لکھنے والوں کی مجھ کو نہیں آتی کہ بالکل بھانوں کی طرح بکھا شروع کریں۔ میرے قصیدے دیکھو، تعصب کے شعر بہت پائے گئے اور مدح کے شعر کمتر۔ نثر میں بھی بحال ہے۔ غائب مصطفیٰ کے نثر کرے کی تقریر کا لحاظ کرو کہ ان کی مدح سختی ہے۔ مرزا رحیم الدین بہادر حیا لکھنے کے دیوان کے دیباچے کو دیکھو وہ جو تقریریں دیوان حاکم کی، سو حسبِ نراکش جان جا کو ب بہادر لکھی ہے، اس کو دیکھو کہ لفظ ایک بیت میں ان کا نام اور ان کی مدح آتی ہے اور باقی ساری نثر میں کچھا اور علی اور مطالب ہیں“ [۵]

غالب نے اپنے قصیدوں کی تعصب میں بہت زور کمال دکھایا ہے اور مدح میں مدوح کے واقعی رچے کو عام طور پر پیش نظر رکھا ہے مثلاً جب وہ نعت میں حضور اکرم ﷺ کی مدح کرتے ہیں تو ان کے دل کی آواز چڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اسی طرح جب منقبت میں وہ حضرت علیؑ کی مدح کرتے ہیں تو جوئی عقیدت میں مدح کا رنگ ظلمی دل کا اظہار کرتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ان کا دل اور دماغ دونوں پوری طرح شامل ہیں۔ جب وہ شاہوں کی مدح کرتے ہیں تو یہاں بھی مدوح کی تبارخی حیثیت اور حقیقی اہمیت سامنے رہتی ہے اور مدح مدح میں فرق نمایاں رہتا ہے مثلاً جب وہ بہادر شاہ ظفر کی مدح کرتے ہیں تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

آں بہادر شہ داریت مرغِ شاہ
آنکہ از ہیبت دے لرزہ نقد و درمکاں
ی جہد بسکہ جدا گز تیرش چکاں
چرخ گرداں چہ کند گرد نہ چہ دفرماں
خود قضا باخودش اہواز کند در جہاں
نیک ماناست بہ لطفیدن گوئے از چہاں

مگر جب وہ ملکہ کنوریا کی مدح کرتے ہیں، جن کا اقبال ترقی ہے تو یہاں شعر سامنے آتے ہیں:

یاد از زمانِ سلطہ نوشیر داس دہد
کافاق را مثالے ازو درمیاں دہد
کش فرطی بہ زعمی جادواں دہد
تو قبیح خسروی بہ جہاں خسرواں دہد
اطلاک راز دور بہ پستی نکساں دہد
آرد مثال درابطہ درمیاں دہد
زاں لہ لہ بعد کہ دور زماں دہد
ایں غشت زبہ پایے آں فرداں دہد

اسے بہادر شہ طور جلوہ گیواں پایہ
آنکہ از سلطت دے رعشہ زور بر اجرام
آں عدو کش کہ یک چو بدو ہاریش کند
حکم شہ راست بر آفاق روانی و رواست
نواں گفت کہ رمضان علی الرحمہ قضاست
گردش چرخ یہ پیش دَم زخشش دم سیر

مگر جب وہ ملکہ کنوریا کی مدح کرتے ہیں، جن کا اقبال ترقی ہے تو یہاں شعر سامنے آتے ہیں:
آں دادگر کہ عہد دے از بس مجسلی
روشن دے کہ روشن آزاں گفت آفتاب
فرخ دیکہ بھی ازاں زہیت جادواں
کنوریا کہ کاتب قسمت از دغش
اندیشہ کہ یہ قرض بدو رہ چہ مضرش
ظہرت کہ از برائے نمودار ہر کمال
جامہ کاغذ چاہ دے آورد فرداں
زد نقشِ سلخ خاک کہ گر کو جی کند

یہاں بھی مدح کے انداز میں مبالغہ شامل ہے مگر یہ مبالغہ قرین قیاس ہے۔ وہ قصائد جو دوست احباب کی مدح میں لکھے گئے ہیں ان میں غالب کا رنگ مدح الگ ہے اور ان کی مدح بہت کچھ حقیقی ہونے کی وجہ سے دل سے نکلے ہوئے ہے مثلاً غالب مصطفیٰ خاں شیلہ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے وہ اس لیے بھی تپہ کے قائل ہے کہ ایک تو اس کی بجز چھوٹی ہے اور دوسرے یہ مگر غالب نے پیشگی و گفتگی سے اس طرح استعمال کی ہے کہ ان کے طعوس کی آواز آج بھی نہ سننے والے ایک بھی پہچانتی ہے اور مدح کی انفرادیت روشن ہو جاتی ہے:

آں بنائے تجز پر وازم کہ ہال	دروہائے مصطفیٰ خاں ی دزم
آن سہی غریب کا بحر طرائجی	از عطائش موج عباس ی دزم
عرفی و خاتونش فرماں پذیر	سکہ در شیراز و شرواں ی دزم
لو غلام مست و من چاکش وار	بانگ ہر اجرام و ارکان ی دزم
غول غولش ہر آموں من است	وم زیاری میز خم ہاں ی دزم
بارغ بد مثل بھڑ خلق من است	قطرہ چوں ابر بہارداں ی دزم

غالب کے فارسی قصیدوں میں جدت طبع موجود ہے۔ مضمون آفرینی کو جدتِ اداسے ظاہر کر دیا ہے قصائد میں ایک نیا رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ قدرت خیال ان کے قصائد کی نمایاں خصوصیت ہے۔ وہ شعرائے فارسی کے ارث کو، جن میں عمری سب سے زیادہ نمایاں ہے، اپنی جدت طبع، قدرت خیال، قدرت بیان اور ذہانت و طباطبائی سے ایک ایسا نیا رنگ دے دیتے ہیں جو ان کا اپنا منفرد داگ رنگ ہے۔ ڈاکٹر نے برہم نے لکھا ہے کہ "اردو میں کوئی شاعر یا شاعر کا سبب ان کے مقابل کا موجود نہیں۔ فارسی میں ان کے معاصرین میں نہ ہندوستان میں اور ذرا برہم دور ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ان کی ذہانت و طباطبائی قدم قدم پر اپنا رنگ دکھاتی ہے۔ ان کے قصائد مضمون آفرینی، نازک خیالی، جذبہ اداس کے لمحوں سے بھرے نہ ہیں۔ اس لحاظ پر قصیدے کا کثر غزل کے حدود میں داخل ہو گئے ہیں چنانچہ انھوں نے بعض اوقات غزل کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں۔ خلاصہ یہ کہ غالب غزل کو شاعری حیثیت سے اپنا جواب نہیں رکھتے لیکن قصیدہ گوئی میں وہ اس بلند مقام تک نہیں پہنچ سکے جہاں قدیم فارسی شاعر پہنچ چکے تھے" (۷) محدود موضوعات کے باوجود قصیدہ گوئی میں ہندوستان کے شعرا میں ان کے پائے کا کوئی دوسرا نہیں ہے۔

غالب کا اصل کمال آج دراصل ان کی فارسی غزل میں نظر آتا ہے۔ جہاں وہ ہر اثر سے بلند اٹھ کر، دارق کی کے عالم میں اپنی انفرادیت کا سکھاتے ہیں۔ یہ شعرا ان کی تمام فارسی شاعری کی تفسیر ہو سکتا ہے:

خلفے برہمنی عالم کشیدیم از مژدہ بھشن
ز خود دقتیم و ہم ہا خود بھشن بر دینا ما

فارسی غزل:

آج کی طرح انیسویں صدی میں بھی "غزل" فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں سب سے زیادہ مقبول صنفِ سخن تھی۔ جب غالب نے غزل سرائی شروع کی تو اس وقت ہندوستان کے شعر پر لٹرائی کا اثر چھایا ہوا تھا اور اسی لیے یہ دل اور اسطری کا ربک سخن بھی مقبول عام رہ گیا تھا جس میں باہرہ الطبیعیاتی فکر اور تصوف کی لے شامل تھی۔ یہ سب شاعر مضمون آفرینی، خیال بندی، وقت پسندی، سوجھ بوجھ، معانی اور نازک کاری کے پرستار تھے۔ ان کی شاعری ہند ہے سے جاری تھی اور اس طرح حافظ شیرازی کی لے سے بالکل الگ تھی۔ اسی روایت نے داغ کو متاثر کیا تھا اور اسی کی بنیاد پر انھوں نے اپنے ربک سخن یعنی "مطرزہ جدید" کی بنیاد رکھی تھی۔ جیسے اس دور کے شعرا نے، حافظ کی ہند ہے والی شاعری کو ترک کر دیا تھا، اسی طرح اردو شاعروں نے اس دور میں، خصوصاً وہ جو لکھنؤ میں مقیم تھے، سہر کی ہند ہے والی شاعری کو ترک کر دیا تھا۔ بدلے ہوئے تہذیبی حالات اور خدائی سخن میں یہ رنگ داغ کا مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان کے شعرا پر ایک گہرا اثر پڑا کہ چھاپ گیا۔ غالب نے اپنی فارسی غزل میں خیال بندی، سوجھ بوجھ، معانی، مضمون آفرینی کے اسی راستے کو اختیار کیا اور اپنے داخلی و فکری تجربوں کو فنی ہنگامی کے ساتھ مل کر ایک ایسا رنگ بنایا جس میں حسب ضرورت بلا سنا ہند ہے بھی شامل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی فارسی غزل، اپنے والدانہ لہجے کے ساتھ ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اپنے اس الگ رنگ کو نمایاں کرنے کے لیے انھوں نے مختلف ایرانی نثری فارسی شعرا کے اثرات بھی قبول کیے لیکن ان اثرات کو جو شعور طور پر اپنا الگ رنگ بنانے میں استعمال کیا۔ یہ الگ رنگ ان کی نگاہ و پارخ کی طرح سب سے الگ ہے۔ یہ الگ پن غالب کا مزاج ہے جو ان کی زندگی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے اور خطوط میں بھی گہل کر سامنے آیا ہے۔ ان کی فارسی غزل حافظ یا میر کی طرح ہند ہے کا احساس کی شاعری نہیں ہے لیکن انھوں نے نظیری، حافظ اور میر سے ہند ہے کو لے کر مضمون آفرینی اور فکر کے اندر اس طرح شامل کیا ہے کہ ان کا رنگ سخن، اثر و تاثیر کے ساتھ منفرد ہو گیا ہے۔ "غالب کی دل کی شاعری بھی ان کے دماغ کی تخلیق ہے، اسی وجہ سے ان کے یہاں وہ گہرا ہند پائی رنگ نہیں ملتا جو شگنائی، دوشی بزدی، شرف قزوینی وغیرہ کا خاصہ ہے" [۸]

غالب اپنی فارسی غزل میں بہت سے فارسی شعرا کو طرائقِ تمثیل پیش کرتے ہیں۔ خاصہ دیوان فارسی میں غالب نے جو عبارت لکھی ہے اس میں شیخ علی حواری، غالب آملی، عرفی شیرازی، ملا غلوری اور نظیری کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ دیوان غزلیات میں بھی بہت سے فارسی شعرا کے نام آئے ہیں لیکن سوائے یہاں کے وہ کسی ہندوستانی نثری فارسی شاعر کا نام نہیں لیتے۔ اس گہل سے غالب سب ہندوستانی فارسی گو شعرا کو مسترد کر دیتے ہیں اور خود کو فارسی گو یا ایرانی نثری شاعر کی صف میں شامل کر لیتے ہیں جن میں وہ سب بڑے شعرا شامل ہیں جن کا ذکر انھوں نے اپنے کلام اور اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ یہی ان کا شعور کی عمل تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال ہے کہ "میرزا منظر و دہانت اور غیر معمولی قابلیت کے مالک تھے اور ان کی قابلیتوں کو کسی

دوسرے کے حوالے کے بغیر بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ تسلیم ہے کہ غالب اور ان شعرا کے مابین کچھ ذاتی مسائل بھی ہوں گی اور یہ مسلمہ میرزا نے ان کے بعض اسالیب کی پیروی بھی کی ہے مگر غالب کی شاعری کی حیثیت مستقل ہے۔ انھوں نے نقالی کسی کی نہیں کی۔ شاعر صرف اسالیب سے نہیں بننا، تجربات سے بنتا ہے۔ غالب پر شاعر تھا۔ اس کے فارسی کلام میں بھرپور تجربات ملتے ہیں اور ان کو کچھ کیجئے تو علیحدگی تو کیا وہ کسی کے بھی فیض یا فائدہ معلوم نہیں ہوتے۔ [۹]۔ غالب نظری کی مشہور غزل کی زمین: چڑ کروں، گدا کروں میں غزل کہتے ہیں تو یہاں بھی وہ نظیری کے رنگ و حراج کی پیروی نہیں کرتے بلکہ اپنے رنگ میں اپنے حراج کی غزل کہتے ہیں جو نظیری سے زیادہ عرفی کے رنگ و حراج سے قریب ہے لیکن اسے اگر عرفی کے کلام میں ملا دیں تو وہ اس سے بھی مختلف نظر آئے گی۔

غالب کی فارسی غزل میں استعارہ خاص کردار ہوا کرتا ہے جو پیدل کے پاس موجود ہے لیکن نظیری کی "مسئلہ بندی" میں نہیں ہے۔ غالب کے پاس تخیل اور تہوار گزل کر اس انسانی تجربے کا اظہار کرتے ہیں جس سے وہ خود و چار ہوئے ہیں اور جس میں جذبے کی ہلکی سی چاشنی بھی شامل ہے۔ اپنے اظہار میں اثر دینا شعر پیدا کرنے کے لیے وہ مصعب مہاند کو بھی بڑے سلیقے سے استعمال کرتے ہیں۔ "غالب جب حسن کی خارجی جزئیات کی مصوری کرتے ہیں تب بھی ان کی لافنی پرواز حقیقت سے تخیل کی طرف ہوتی ہے۔ استعارہ ان کا رفیق اور مہاند ان کا معاون ہوتا ہے" [۱۰]۔ ان کی غزل مردانہ لہجہ و حراج کی حامل ہے۔ غالب حالات زمانہ کے سامنے ہتھیار نہیں ڈالتے بلکہ مردانہ وار ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ ان کا حراج ہے اور یہی حراج ان کی غزل میں موجود ہے۔

غزل کے ان اشعار میں بھی، جہاں وہ نکات صوفیہ بیان کرتے ہیں، وہ دنیا اور متحرک زندگی کو فروغ نہیں کرتے اور اسی کے ساتھ عظیم آدمی کی فکر میں شامل رہتی ہے۔

زافرخش عالم فرض یو آدم نیست مگر نطق با ذہانت پر کار است

نیست بافتود نہا، رنگ پر مشہود نہا از عدم بدون آہ، سہی آدم ازمن بدس

آدم پر اس اعتقاد کی وجہ سے ان کی فارسی شاعری میں وہ درجائیت ہے جو اس دور میں، جب ہر فرد مذہب و مذہبی اور سادہ نظام جہاں بدل رہا تھا، مستقبل پر انسان کے یقین و اعتماد کو بحال و مضبوط کرتی ہے۔ اپنی شاعری میں غالب ہر جگہ، ہر جگہ اعتماد میں، بڑے عزیمت نظر آتے ہیں۔ اپنی شاعری "رنگ و با" میں بھی غالب نے "دہم" کو چھوڑ کر صحت حالی اختیار کرنے پر زور دیا ہے:

دیوانی دہم ملکن زہار مرز گر بیان حقیقت برآر

آنگہ دہی پروہ سکالی بود از اثر صحت عالی بود

یہاں ہر طرح طرح سے اپنی غزل میں بھی کہتے ہیں:

چراغی کہ در اس خضر و صافقت است مسعدی بہر دم وہ اگر چہ پا نعلیت

گر بود مشکل مرغ اسے دل کہ کار
بہان سوچ نی پالم پہ طوقان
چہ دلتی رہدوئی آنرا کہ خار خارے نیست
مرد پہ کعبہ اگر راہ ایمنی داد

غالب اپنے اس دوتی چہد جہد میں ہانگل مست ہو جاتے ہیں اور ان کی غزل میں ان کی منفرد نظر سے وہ مجھوتا راگ پیدا ہو جاتا ہے کہ ان کا کام نہ صرف ہندوستان کی تاریخ میں بلکہ خود فارسی ادب کی تاریخ میں منفرد مقام حاصل کر لیتا ہے۔ چہرہ اشعار کی وہ غزل اس مجھوتا راگ کی ایک مثال ہے جس کا مطلع یہ ہے:

بیا کہ کاہدہ آسماں نگر دانم
قصا پہ گردشِ رطل گراں نگر دانم

اسی طرح کی بہت سی غزلیں فارسی دیوان غالب کی زینت ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے دیوان میں متعدد اشعار ایسے ہیں جو بڑے فارسی شعرا کی طرح زبانِ زوہد و عام ہیں مثلاً:

بیاورید گر انجا بود زبا نمانے
خاربا از اجڑ گری رفتارم سوسنت
ماہویم بدیں مرتبہ راضی غالب
دور و وصل ہوا گانہ لذتے داد
گر چہ معنی ذہنی جلوہ صورت چہ کمست
غالب ثنائے خواہد پہ یزدان گذاشتم
بہر محسوس بود ایزد و عالم معقول
مقصود باز دید و حرم کو حسیب نیست
ہاں مہا دین اسے چہ فرزند آزاد را گر
اگر بہ دل نہ غلہ ہر چہ از فکر گذرد
ہفت آسماں پہ گردش واد مہمان ایم
تا پادہ تلخ تر شد و سینہ ریش تر
تھشتہ ایم بر سر خارے پہ خون دل
کو کم را در عدم لایق قہلے بودہ است
بکی صورت ان کی شہوات میں بھی نظر آتی ہے۔

فارسی مشنویات:

غالب کے کلیات نظم فارسی میں کیا وہ مشنویاں شامل ہیں۔ اگر وہ مشنویاں بھی شمار کرنی جائیں جو کلیات کی

اشاعت کے بعد کبھی گئیں اور وہ بھی جزیرہ فارسی میں ملتی ہیں تو ان کی چھوٹی بڑی مشقوں کی تعداد ۱۳۷۱-۱۳۷۳ ہو جاتی ہے۔ غلام رسول میر نے یہ چوبیس مشقوں اپنے مرتبہ مجموعے:

”قصائد و مشقہائے فارسی“ میں شامل کر دی ہیں۔ ان مشقوں میں ”چراغ ویر“، ”باد و خلب“، ”تقریر آئینہ اکبری“، ”کود“، ”میر میر باد“ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

”چراغ ویر“ غالب نے دہلی سے نکلتے جاتے ہوئے، ہندس میں قیام کے دوران (۱۸۴۶-۴۷ء) قلم بند کی۔ اس وقت ان کی عمر کم و بیش تیس سال تھی۔ یہ مشقوی اپنے شاعرانہ خیال کی وجہ سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں ہندس کے قدرتی مناظر اور وہاں کے حسن انسانی کو بحالیاتی انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ ۱۸۰۹ء شمر کی یہ مشقوی اپنے پُر اثر و دل گداز بیان سے ہندس کو ایک نئے رنگ میں سامنے لاتا ہے۔ اس مشقوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس وقت حد درجہ دل برداشتہ تھے اور ان کے اندر ایک طوفان برپا تھا۔ وہ اہل وطن کی بے حلقی، بے مہری، بدسلوکی، کم اتفاق اور اپنے حالات و ظرویل سزاور مالی الجھنوں کے باعث پریشان تھے

کتابی خوشی کی خوشی چ مہتاب

شکایت گوئی دارم از احباب

چ طوفان تھکائی داد و دشتم

ز دہلی جاہلوں آورد و دشتم

مرا در دہر پنداری وطن نیست

کس از اہل وطن نخواہد از من نیست

ہندس آ کر انھیں قدرے سکون پھرا تا تو ہندس ان کے دل میں اتر گیا اور انھوں نے دل کول کر اس کی تعریف کی:

بہشت ظرم و فردوس معصوم

تھائی اللہ ہندس چشم بد دور

ہنوز از کنگ جانش بر جبین است

ہندس را کہے گفت کہ جبین است

کہ تھا جاں شود اندر فضا لیل

تھلکتے نیست از آب و ہوا لیل

مرا پائش زیارت کاہ مستان

سوادش پائے تخت نیست پرستان

تھا کہہ جلد وستان است

عبادت خانہ تا قویاں است

اس کے بعد و سر زمین ہندس کے حسن و جمال سے پُر مناظر کا ذکر کرتے ہیں جو سحر آخر میں ہیں۔ پھر کہتے ہیں کہ ایک رات ایک روشن بیان سے انھوں نے پوچھا کہ ہر طرف قیامت کے آثار ہو چکے ہیں۔ نیکی و نفا سے اُٹھ گئی ہے۔ وہاں دھرم ختم ہو گئے ہیں۔ ایمان بھی نام کارہ گیا ہے۔ باپ بیٹے سے اور بیٹا باپ کے خون کا چھاسا ہے۔ بھائی بھائی کا دشمن ہے تو پھر قیامت کیوں نہیں آتی۔ یہ سن کر مرد روشن بیان ہٹتا ہے اور کاشی کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے کہ قیامت اس لیے نہیں آتی کہ خدا انھیں چاہتا کہ یہ رنگین شہر برباد ہو۔ ”غالب کی تمام مشقوں میں یہی ایک مشقوی ایسی ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان پر بھی ایک زمانہ عادیہ شباب کا آیا تھا“ [۱۱] جان کی رنگین شاعرانہ دل کشی اور تو بے شعر گوئی کے لحاظ سے یہ ایک خوب صورت و پُر اثر مشقوی ہے۔

”داؤد کلف“ وہ مشہوری ہے جو نکلنے کے قیام کے دوران نکلی اور مشاعرے میں پڑھی گئی۔ اس میں غالب نے نکلنے کے غازی کو یوں سے خود وارانہ انداز میں اور ان پر کیے گئے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے معذرت چاہی ہے۔ اس مشہوری سے غالب نے تعین کام لیے۔ ایک یہ کہ ہلی نکلنے کو معلوم ہو جائے کہ وہ یہاں مقدمہ کی جیروی کے لیے آئے ہیں کسی ہنگامہ آزمائی کے لیے نہیں۔ دوسرے یہ بھی واضح ہو جائے کہ وہ اپنی شاعری میں کن اصولوں پر چلتے ہیں اور ان کے اصولی استناد کیا ہیں۔ تیسرے یہ بھی کہ ان سب اعتراضات کا اسناد کے ساتھ جواب بھی دے دیا جائے جو ان پر ہلی نکلنے نے غلطی میں کیے تھے اور جو کچھ نہیں تھے تاکہ یہ ہنگامہ ختم ہو جائے۔ یہ مشہوری غالب کے تعلق سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس شعر کے کا تفصیل ذکر ہم پہلے صفحات میں کرتے ہیں اس لیے ان کو یہاں ذکر کرنا غیر ضروری ہے۔ یہ مشہوری اپنے زور بیان کی وجہ سے غالب کی ایک اہم دشا ہنگامہ مشہوری ہے۔ پہلے وہ ہلی نکلنے سے مخاطب ہوتے ہیں:

اے قشائیاں بزم سخن	وے سیمیا دہان ہادر فن
اے گراں بایگان عالم حرف	خوش نصیبان اس ہساط شرف
اے سخن پروران نکلنے	وے زبان آوران نکلنے
اے شکران عالم انصاف	یہ سفارت رسیدہ از اطراف
بجو من آرمیدہ ایم شہر	بہر کارے رسیدہ ایم شہر
گرچہ ناخواندہ بیہمان شامت	بہ سخن درخشان خوان شامت
کار احباب ساتھی رسم است	یہاں را تو احسن رسم است
درد مندے بگر گداختہ	از غم دیر زہرہ ہاتختہ
ہاں اس خشم و کین درخ درخ	من چناں تاں چناں درخ درخ

اس کے بعد ایک ایک کر کے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہیں جو نکلنے مشاعرہ میں ان پر کیے گئے تھے اور پھر کہا کہ جو کچھ میں عرض کر رہا ہوں وہ صرف اس لیے کہ میرے جانے کے بعد کوئی یہ نہ کہے کہ ایک ”شوغ ختم و زشت خو“ دلی سے یہاں آیا تھا۔ ردائوں پر زخم لگا کر چلا گیا۔ میں نہیں چاہتا کہ دلی بدنام ہو اور۔۔۔

”خون دلی بود بہ کردن من ہر قہقہل کا ذکر کرتے ہیں:

فیض از صحبت قہقہل نیست	دشک بہ شہرت قہقہل نیست
باشانہ کہ بدلی گویم	داخیم از جیش خود نمی گویم
مگر آہاں کہ پاری دانہ	ہم بریں عہد در اے و جانہ
کہ زہل زبان بود قہقہل	ہرگز از اصغہاں بود قہقہل

اس کے بعد قہقہل کی مدح میں چند اشعار لکھ کر کہتے ہیں کہ میں قہقہل کو ایرانی نہیں کہوں گا اور نہ قہقہل کو سعودی ثانی کہوں گا لیکن وہ مجھ سے بڑا بار بہتر ہے:

لیک از من ہزار بار بہ است از من و نگہ من ہزار بہ است
من کتب خاک و لاپہر بلند خاک را کے رسد بہ چرخ کند

اس کے بعد کہتے ہیں کہ یہ مثنوی میرا مسدود نامہ ہے بلکہ آشتی نامہ ہے:

از من نامہ سائے سچ ہاں مسدود نامہ ایست ذی ہاں
نہ کہ آید نہ عذر خواہی ما دم بر ما و بے گناہی ما
آشتی نامہ و داد و پیام ختم شد و السلام والا کرام

اس مثنوی کا ہر شعر اگلے شعر سے مربوط اور گہرے شعلیل کا حامل ہے۔ مصرعے بھی ایک دوسرے سے جڑت میں ہیں۔ مظلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اور پختہ کار وکیل اپنے مقدمہ بزمِ سخن کی عدالت کے حضور میں پیش کر رہا ہے۔ روانی و برہنہ نگاری نے اس کے اثر و تاثیر کو دو چند کر دیا ہے۔ "تقریظ آئین اکبری" بھی مثنوی کی حیثیت میں ہے۔ سرسید احمد خاں جس زمانے میں مراد آباد کے صدر الصدور تھے، انھوں نے بڑی محنت اور جدوجہد اصولِ تدوین کے مطابق "آئین اکبری" مرثیہ کی اور غالب سے تقریظ کے لیے کہا۔ غالب نے مظلوم تقریظ کو لکھ دی مگر اس میں یہ بتایا کہ تم اس ذمہ میں اکبر بادشاہ کے آئین کی بات کر رہے ہو، اب تو اسے لانے ہیں جو اس سے پہلے دیکھنے میں نہیں آیا۔ انھوں نے عدل و انصاف کو ہم کر دیا ہے اور ہندوستان کو جدید آئین سے متحد کر دیا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے جہر سے آگ بیدار کی ہے۔ بھاپ سے چلنے والی کشتی ایجاد کی ہے اور پتھر چراغ کے شہر کو روشن کر دیا ہے:

چل ایں آئین کہ دارد روزگار گشت آئینہ و گر تقویم پار

اور کہا:

نرد ہر دون مبارک کار نیست خود گمہاں کاں نیز ہر گفتار نیست
غالب آئینہ طوفی و گلش است گرچہ خوش گفتی نہ گفتن ہم خوش است
ہر جہاں سید پرستی و منیٰ تست از شا جگر و دما آئینہ تست

اس مثنوی کی اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں غالب نے مہجور کی آمد کا استقبال کیا ہے اور نرد ہر دون پروری اور آئینہ قدیم کو مسترد کر دیا ہے۔ یہی وہ نیا شعور ہے جو غالب کی قاری و اردو شاعری کو دوام بخشا ہے۔ اس کا ہر شعر ایک دوسرے سے مربوط ہے اور ان کا نقطہ نظر ہر شعر سے واضح ہوتا اور نکلتا ہے۔ تقریباً غالب کے مطالعہ میں یہ مثنوی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ سرسید احمد خاں نے اس تقریظ کو اشاعت کے وقت "آئینہ اکبری" میں شامل نہیں کیا۔ حالی نے "یادگار غالب" میں لکھا ہے کہ غالب "جو آئین اس کتاب میں لکھے ہیں ان کو اس زمانے کے آئینوں کے مقابلے میں سچے و سچے کہتے تھے" (۱۲)۔

مثنوی "از گہر بار" غالب کی سب سے طویل مثنوی ہے جو ۱۹۲۸ء ایات پر مشتمل ہے (۱۳)۔ مولانا

حالی نے لکھا ہے کہ مرزا غالب کا "ارادہ آنحضرت ﷺ کے فرائض بیان کرنے کا تھا مگر چونکہ یہ ان کی آخری تصنیف تھی اور اخیر میں طرح طرح کے عوائق اور سوانح پیش آئے اس وجہ سے فرائض کے شروع کرنے کی نوبت نہ پہنچی۔ صرف وہاں کے چند فوائدات لکھنے پائے گئے کہ فرائض روزگار نے گھریا مگر یہ شاعری ان کی تمام شغویوں میں ممتاز ہے" [۱۳]۔

یہ شغوی کلیات نظم فارسی میں شامل ہے اور اس کا عنوان "شغوی" یا تمام مہموم بہار گھریا یا اسد اللہ غالب" ہے۔ یہ مرزا غالب کی آخری شغوی ہے اور ایک مرتبہ ۱۲۸۹ھ/۱۸۶۰ء میں مکمل المطالع سے ایک کتابی صورت میں شائع بھی ہو چکی ہے۔ یہ شغوی تنبیہ و مباحثات، حکایت (جو مناجات حق کا حصہ ہے)، بغض، بیان معراج، منقبت، عقل، دماغ اور ساقی نامہ پر مشتمل ہے۔ اس شغوی کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ جس شغوی کے یہ حصے بطور مقدمہ لکھے گئے ہوں، وہ یقیناً بہت طویل ہوتی۔ دوسری بات یہ کہ اس میں غالب کا زور بیان اور جدت طرز لکھی پر اثر ہے کہ معلوم ہوتا ہے غالب اپنے پورے وجود کے ساتھ اسے لکھ رہے ہیں۔ اس کے اعتبار سے ایک والہاتہ پن ہے۔ اس وقت نفسیاتی طور پر انھیں وہ سارے سوانح و مسائل پریشان کر رہے تھے جن سے آدمی کو اپنے آخری وقت میں، مرگ کے احساس کے ساتھ واسطہ چاہئے اور دل گداز اور وقت کی کیفیت اس کے دامن میں ہر دم موجود رہتی ہے۔ اس کیفیت نے شغوی اور گہرہ کے ہر شعر میں اثر و تاثیر کا مادہ چمکایا ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اگر یہ شغوی مکمل ہو جاتی تو یا یہ شاعری کا ایک شاہکار ہوتی۔ نیاز فتح پوری نے لکھا ہے کہ "بھڑا کے لب و لہجہ، بھڑا کے انداز فکر اور اس کے جوش بیان کا جو نقش استخراج شغوی اور گہرہ میں نکلا ہے اس کی دوسری مثال ادب فارسی میں مشکل ہی مل سکتی ہے۔ یہ شغوی نہ صرف غالب کی شاعری بلکہ اس کی علمی و طبیبانی فکر کی بھی بہترین نمائندہ ہے" [۱۵]۔ اس شغوی میں جوش و جذبہ بھی پوری طرح موجود ہے اور عقائد و فکر کے ساتھ تصور قیامت اور اعمال کے حساب کتاب اور روز محشر کا بیان بھی، اثر و تاثیر کے ساتھ آیا ہے۔ اس شغوی میں لکھی کہی دوزی اسی احساس مرگ کا نتیجہ ہے۔ اپنی حالتِ ذرا کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

زخمت سر اندر گریباں فرد
 دُغمائے ایام گنجینہ
 دو شادی زینتِ مردہ
 دل ازلم پہ پیلو داغِ اندروں
 تھی دست و در اندامِ دوائے سن
 نعلینہ گوار گوار سن
 گر اندازی دردِ مرمِ سنج

زخمت پہ دل بردہ دغاں فرد
 دو آں حلقہ کی باشم و سینہ
 ز آب و در آتش بسرِ مردہ
 تن از سایہ خود پہ ہم اندروں
 بہ بختائے بر ناکسی ہائے سن
 بہ دوشِ ترازو سب پار سن
 بہ کردارِ نئی مروتی رنج

اگر دیگران را بود گفت و کرد
چہ بکسی چہ آں رخ و دردا و تو بود
مرا با یہ عمر رخ است و درد
خے تازہ در ہر نمود از تو بود
درد وے کہ بر خیزد از سو ز من
شد پیش تاریکی روز من

میدانِ حشر میں غالب کی قاری آتی ہے تو وہ کہتے ہیں کہ اسے اللہ مجھے کچھ کہنے کی اجازت دیجئے:

مرا نیز یادائے گفتار وہ
دریں صغلی پوش از من گوے
چہ گویم برآں گفت ز ہمار وہ
بود بندہ خستہ مستخ کو
دل از غصہ خوں بخد نصیحتن چہ سود
ہانا تو دانی کہ کافر نیم
پرستار خورشید و آذر نیم

پھر کہتے ہیں کہ یہی وہ باتیں ہیں جو دل کہتا چاہتا تھا۔ آج بھی یہ حسرت دل میں ہے کہ اگر تو میرے گناہوں کا حساب لے گا تو میں ہر غم، ہر گناہ کے برابر اپنی ایک حسرت دکھا دوں گا اور اگر میری حسرتیں میرے گناہوں سے زیادہ ہوئیں تو اسے اللہ پھر حساب کی کیا صورت ہوگی؟ نصت میں بھی غالب نے اپنے دل کو نکال کر دکھ دیا ہے۔ اسی طرح سمرج کا بیان بھی یہ اثر اعجاز میں آیا ہے اور یہی صورت منقبت اور ساقی نامہ کی ہے۔ جیسے نظیری کی زمین میں غالب نے غزل لکھی تو وہ رنگ نظیری کے بھانے حراج غریبی سے قریب تر تھی، اسی طرح مشنوی "ابر گہر باد" فردوسی کی بحر اور اعجاز میں لکھی تو وہ رومی و بیدل سے قریب آگئے۔ مشنوی "ابر گہر باد" سے اس بات کا بھی اعزاز ہوتا ہے کہ غالب کو طویل نظم لکھنے پر بھی، جب کہ افسانوی اور بیانیہ شاعری ان کا میدان نہیں تھا، کس قدر کمال و قدر حاصل تھی اور یہ قدر اس مطلق کا نتیجہ تھی جو ساری عمر قصیدہ پر انھوں نے کی اور اپنے تخلیقی کمال سے خود کو عظیم قاری گوہوں کی صف میں لاکھڑا کیا۔ آج جب کہ قاری کا رواج بہت ہی کم ہو گیا ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کے سارے کلام کو کوئی اہل قاری و درد و دواں، چھری تخلیقی قوت کے ساتھ، اردو میں ترجمہ کرے تاکہ غالب کی عظمت کا یہ پہلو بھی سامنے آ جائے۔ مولانا حالی نے "باد گہر غالب" کی آخری سطروں میں لکھا ہے کہ "نظیری قابلیت کے لحاظ سے میرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیض کے بعد آج تک ہندوستان کی خاک سے نہیں اٹھا اور چونکہ زمانے کا رخ بدلا ہوا ہے اس لیے آئندہ بھی یہ امید نہیں ہے کہ وہ ہم طرز کی شاعری و انشادِ پاداشی میں ایسے با کمال لوگ اس مرتبہ میں پیدا ہوں گے" [۱۶]۔

ہم سخن غالب و روشن خرم از روز
بیہودہ چہا جلوہ دہم اسم و علم را

خواستی:

- (۱) "آپجہری اوراق از قصود شغوی و قصیدہ و غزل و رباعی فراہم آمد و ہنگام و ہزار و چہار صد و ست و چہارم بیت است" غاترہ
دعوت نامی قالب مرحبہ سید ذراکسن عابدی، مطبعہ "ج"، پنجاب بھٹنور علی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۲) یادگار قالب، لطاف حسین حالی، دہلی پریس کانپور ۱۹۹۷ء۔
- (۳) غلوٹ قالب، جلد اول، مرحبہ نظام رسول میر، ۲۱۳، پنجاب بھٹنور علی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۴) تجلیات مرتبہ پروفسر ذراکسن شمولی ڈاکٹر محمد امجد علی، بعنوان "قالب کے قاری تھانہ" ص ۱۲۸، قالب شمشلی بھٹنور،
نئی دہلی ۱۹۹۷ء۔
- (۵) غلوٹ قالب، جلد اول، مرتبہ نظام رسول میر، ۴-۵، پنجاب بھٹنور علی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۶) قالب کی قاری قصیدہ گوئی، ذراکسن شمولی، "ذراکسن شمولی" مرتبہ اسلوب احمد انصاری، علی گڑھ ۱۹۹۰ء۔
- (۷) ایضاً ص ۶۰
- (۸) بازگشت، کبیر احمد چاکسی، ص ۷۷، مکتبہ جامعہ ملی، دہلی، ۱۹۷۵ء۔
- (۹) قالب کی قاری شاعری، سید محمد انور، ص ۵۵۹-۵۶۹، شمولی بھٹنور، قالب کے سو سال، پنجاب بھٹنور علی لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۱۰) ایضاً ص ۵۳۹
- (۱۱) قالب کی شغوی نگاری، نیاز فتح پوری، شمولی بھٹنور، قالب کے سو سال، "مرحبہ سید فیاض محمد، ص ۱۳۵، پنجاب بھٹنور علی لاہور
۱۹۶۹ء۔
- (۱۲) یادگار قالب، لطاف حسین حالی، دہلی پریس کانپور ۱۹۹۷ء۔
- (۱۳) ایضاً ص ۳۳۶
- (۱۴) ایضاً ص ۳۳۶-۳۳۷
- (۱۵) قالب کی شغوی نگاری، نیاز فتح پوری، ص ۳۳۵، شمولی بھٹنور، قالب کے سو سال، "مرحبہ سید فیاض محمد، پنجاب بھٹنور علی
لاہور ۱۹۶۹ء۔
- (۱۶) یادگار قالب، لطاف حسین حالی، ص ۳۳۸، دہلی پریس کانپور، ۱۹۹۷ء۔

ساتواں باب

غالب کی اردو شاعری

مرزا غالب نے اردو نثر میں جو کچھ لکھا اس میں بیشتر ان کے خطوط ہیں۔ ان کے علاوہ چند دیباچے اور تقریریں، ایک خودنوشت سوانح، ہندو سے متعلق ایک تحریر اور کچھ متفرق تحریریں شامل ہیں۔ ”کاشع نر بان“ کے تنازع میں میرزا رحیم بیگ میرٹھی نے غالب کے خلاف ”سالمع نر بان“ کے نام سے جو کتاب لکھی تھی، غالب نے ”بندۂ غالب“ میں اس کا جواب دیا ہے۔ یہ بھی خط کی صورت میں ہے۔ مولانا حالی نے ”یادگار غالب“ میں لکھا ہے کہ ”مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر ان کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے ویسی نظم اردو اور نظم فارسی سے نہیں ہوئی“ [۱]۔ اردو خطوط نویسی کا یہ سلسلہ ۱۸۳۸ء سے شروع ہو گیا تھا [۲]۔ لیکن ۱۸۵۰ء سے جب وہ بہادر شاہ ظفر کی فرمائش پر ”سمر نیم روز“ لکھنے میں مصروف ہوئے تو پھر زیادہ تر خطوط اردو زبان میں ہی لکھنے لگے۔ اگر کسی نے فارسی میں خط لکھنے کی فرمائش کی بھی تو جواب دیا: ”فارسی کیا لکھوں۔ یہاں ترکی تمام ہے۔ اخوان و اصحاب یا مقتول یا مقتودا لکھو۔ ہزار آدمی کا ماتم دار ہوں“ [۳]۔ خاتمہ ”شیخ آجک“ میں غالب نے لکھا ہے کہ ”اکتوں آں روش فرو گذاشتہ ام۔ سچش مانی الضمیر ماکہ بر یارہن نزد یک و دور عرش پایدار، در زبان اردوئی و آں ہم سرسری و از خلف بری رقم خواہد کرد تا زندگی آسان کرد“ [۴]۔

غالب نے اردو میں خطوط اپنی آسانی کے لیے لکھنے شروع کیے تھے۔ وہ اب اتنی محنت نہیں کر سکتے تھے جتنی ان کے اپنے دھک کے فارسی خطوط لکھنے کے لیے درکار تھی۔ حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”وہ فارسی نثر میں اور اکثر خطوط، جن میں قوت تخلیق کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے، نہایت کاوش سے لکھتے تھے۔ اور وہ بھی اپنی طرز خاص میں“ [۵]۔ لیکن جب کوئی اردو میں کچھ لکھنے کی فرمائش کرتا تو کہتے: ”میں اردو میں اپنا کمال کیا ظاہر کر سکتا ہوں؟ اس میں تمنا نہیں مہارت آرائی کی کہاں ہے؟ بہت ہوگا تو میرا اردو بہ نسبت اردو کے آدموں کے، فصیح ہوگا“ [۶]۔ ایک اور خط میں پھر لکھتے ہیں کہ ”مہاں اردو کیا لکھوں۔ میرا یہ منصب ہے کہ مجھ پر اردو کی فرمائش ہو“ [۷]۔ غالب ہمیشہ فارسی شاعری اور فارسی نثر ہی کو بوجھ بھارتے رہے لیکن جب غالب نے سرسری طور پر خلف سے بری اردو میں خطوط لکھنے شروع کیے تو ان میں ایک رنگا رنگ، ہمہ گیر اور زندگی سے ہرچہ و شخصیت کا اس طرح اظہار ہوا کہ ہر طرف سے داد و تحسین کے ڈھنگ سے برسنے لگے اور ان خطوط سے اردو نثر نویسی میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ آج جو اردو نثر کا دور بے گچیل کر مستند بن گیا ہے اس کا ایک بڑا مخرج و منبع یہی اردو خطوط غالب ہیں۔

”خطوط غالب“ کی مقبولیت کے پیش نظر ان کے دوستوں اور شاگردوں نے ان کی اشاعت کے

لیے کہا تو انھوں نے لکھا: "اردو کے خطوط جو آپ چھاپا چاہتے ہیں، یہ بھی زاہد بات ہے۔ کوئی رقم ایسا ہوگا کہ میں نے قلم سنبھال کر مل لگا کر لکھا ہوگا ورنہ صرف تحریر سرسری ہے۔ اس کی شہرت میری حق دہی کے شلوہ کے معانی ہے۔ اس سے قطع نظر کیا ضرور ہے کہ ہمارے آئین کے معاملات اوروں پر ظاہر ہوں۔ غلام یہ کہ ان واقعات کا چھاپا میرے خلاف طبع ہے" [۸]۔ جب یہی بات ہر گز پال فکرت نے اپنے خط میں لکھی تو غالب نے جواب دیا: "واقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی خند نہ کرو اور اگر تم تمہاری خوشی اسی میں ہے تو صاحب مجھ سے نہ پوچھو، تم کا اختیار ہے۔ یہ امر میرے خلاف رائے ہے" [۹]۔ لیکن جب فرمائشیں بدھیں اور چاروں طرف سے نکالنے آنے لگے تو انھوں نے ان خطوط کی اشاعت کی اجازت دے دی۔ ملائی کے نام ۱۸۶۳ء کے ایک خط میں لکھا: "میرے چند اصحاب میرے مسودات اردو کے جمع کرنے پر اور اس کے چھپانے پر آمادہ ہوئے ہیں۔ مجھ سے مسودات مانگتے ہیں اور اطراف و جواب سے فراہم کیے ہیں۔ میں مسودے نہیں رکھتا۔ جو لکھا وہ جہاں بھیجا ہوا وہاں بھیج دیا۔ یقین ہے کہ خط میرے تمہارے پاس بہت ہوں گے۔ اگر ان کا ایک پارسل بنا کر اسماعیل ذاک بھیج دو گے تو موجب میری خوشی کا ہوگا اور میں ایسا چاہتا ہوں کہ اس کے چھاپے جانے سے تم بھی خوش ہو گے" [۱۰]۔ خوب تمام نوٹ خاں نے خبر کے نام ایک خط میں اشاعت کے واسطے اپنے خطوط فراہم کرنے کے لیے لکھا: "جتنے میرے خطوط آپ کو پہنچے ہیں وہ سب یا ان سب کی نقل بطریق پارسل آپ مجھ کو بھیج دیں۔ مئی یوں چاہتا ہے کہ اس خط کا جواب وہی پارسل ہو" [۱۱]۔ جب ملائی نے اپنے نام خطوط بھجوانے میں تاہل کیا تو مرزا نے جواب میں لکھا ہے "میرے خطوط اردو کے ارسال کے باب میں جو کچھ تم نے لکھا تمہارے حسن طبع پر تم سے بعید تھا۔ میں سخت بے حرم ہوا۔ سو بھائی! ان خطوط کا تم کو اخفا مسکور ہے اور شہرت تمہارے معانی طبع ہے تو ہرگز نہ سمجھو۔ قصہ تمام ۱۸۶۸ء اگر ان کے تکف ہونے کا اندیشہ ہے تو میرے دشمنی خط اپنے پاس رہنے دو اور کسی مصدقہ سے نقل اترا دو کہ... بیسیل پارسل ارسال کرو" [۱۲]۔ غالب نے ۳۰ مئی ۱۸۶۳ء کے خط میں ان خطوط ملنے کی رسید دی ہے [۱۳]۔

غالب کا ایک خط پہلی بار ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا جو مرزا رحیم بیگ رحیم میرٹھی کے نام تھا۔ رحیم میرٹھی نے غالب کے رسائلے "قانع نہ بان" کے جواب میں ایک رسالہ "سالمع نہ بان" کے نام سے لکھا تھا۔ یہ خط "سالمع نہ بان" کے جواب میں غالب نے لکھ کر خود شائع کیا۔ یہ خط "بمیر غالب" کے نام سے معروف ہے۔ دوسرا مجموعہ "میر غالب" (۱۸۷۸ء) کے تاریخی نام سے مرتب ہوا۔ اس میں وہ خطوط شامل تھے جو غالب نے چودھری عبدالغفور سردار کے نام لکھے تھے۔ سردار نے یہ مجموعہ مرتب کر کے خوب غلام نوٹ خاں نے خبر کو دے دیا اور کچھ عرصے بعد یہ مجموعہ خطوط اور دوسرے خطوط کے ساتھ بے خبر نے نئی ممتاز زلی خاں ریکس و مالک مطبع کجھائی میرٹھی، غالب سے اجازت لے کر اشاعت کے لیے بھیج دیا جہاں کی وفات سے چار مہینے پہلے یہ مجموعہ اور دوسرے خطوط کے ساتھ، جو ممتاز زلی خاں نے جمع کیے تھے، "میر ہندی" کے نام سے اکتوبر ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا۔ آخر ممتاز زلی خاں نے اپنے دیا چھپا کر "پہلی فصل میں چودھری صاحب کے

مرتب کیے ہوئے خطوط اور ان کا لکھا ہوا بیجاچ، دوسری فصل میں میرے متح کیے ہوئے رقعات اور غاصہ میں چند تحریریں ہیں جو جناب غالب نے اردو کی کتابوں میں تحریر فرمائی ہیں۔ ”مرد ہندی“ اس کتاب کا نام ہے [۱۳]۔ ”مرد ہندی“ میں خطوط کی تعداد ۱۶۴ ہے۔ خطوط کا دوسرا مجموعہ، جو ۲۷۲ خطوط پر مشتمل ہے، ”مردوئے معنی“ کے نام سے مکمل المطابع دہلی سے ۶ مارچ ۱۸۶۹ء مطابق ۳۱ ربیع الثانی ۱۲۸۵ھ میں غالب کی وفات کے انیس دن بعد شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس کے بعد مولانا الطاف حسین حالی نے غالب کے ہجو اور خطوط، ان کے دیباچے، تقریضیں وغیرہ اردوئے معنی حصہ دوم کے نام سے مرتب کیے اور اپریل ۱۸۹۹ء میں جلد اول و دوم ایک ساتھ ”مردوئے معنی“ ہی کے نام سے شائع ہوئی۔ ۱۹۴۲ء میں شیخ مبارک علی نے ۴۷۷ نئے خطوط پر مشتمل ایک شمیر ”مردوئے معنی“ کے اپنے ایڈیشن میں شامل کر کے شائع کیا۔ یہ وہی خطوط غالب تھے جو اس سے پہلے مولانا مسرت سہانی کے رسالے ”اردوئے معنی“ ۱۹۰۷ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ۱۹۳۷ء میں امتیاز علی خاں عریشی نے پہلی بار الیابن راجپور اور چند دوسرے لوگوں کے نام غالب کے ۱۱۵ خطوط کا مجموعہ، جس میں چار قاری خطوط بھی شامل ہیں، اپنے قاضیانہ مقدمہ کے ساتھ ”مکاتیب غالب“ کے نام سے شائع کیا [۱۵]۔ ۱۹۳۹ء میں میرن صاحب کے نواسے آفاق حسین نے ”ادوات غالب“ کے نام سے عشق نی بخش حقیر کے نام غالب کے ۴۷ خطوط مرتب کر کے اپنے مقدمہ کے ساتھ کراچی سے شائع کیے۔ ان میں دو خط وہ بھی شامل ہیں جو ”مردوئے معنی“ میں پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے بعد رسالہ و چراغ میں دکنافو قنا غالب کے خطوط اور دوسری تحریریں دریافت و شائع ہوئی رہیں جنہیں خلیق انجم نے یکجا و مرتب کر کے ”غالب کی بارہ تحریریں“ کے نام سے کتبہ شاہ اردو دہلی سے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے کے کئی خط اور ان کے متن وغیرہ مزید تحقیق کے طالب ہیں۔ مثلی میٹل پر شاہو نے غالب کے تمام خطوط کو صحیح متن کے ساتھ مرتب کرنے کا منصوبہ بنایا تھا اور اس کی ایک جلد ۱۹۴۱ء میں ”خطوط غالب“ کے نام سے ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی لیکن ان کی وفات ۱۹۵۱ء کے باعث یہ کام پورا نہ ہو سکا۔ ”خطوط غالب“ کی اسی پہلی جلد کو صحیح و اضافے کے بعد مالک رام نے دوبارہ مرتب کر کے انجمن ترقی اردو (ہند) سے ۱۹۶۴ء میں شائع کیا۔ غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر ۱۹۶۹ء میں، پنجاب یونیورسٹی لاہور نے ساری تصانیف و تالیفات، محبت حقن کے ساتھ دوبارہ شائع کیں۔ غلام رسول میر نے ”خطوط غالب“، حقن کی تصحیح اور مکاتیب کی تاریخ وادرتیب کے اہتمام کے ساتھ دو جلدوں میں مرتب کیے۔ اس میں ”مکاتیب غالب“، مرتب امتیاز علی خاں عریشی اور ”ادوات غالب“ مرتب سید آفاق حسین کے مجموعوں میں شامل خطوط کے علاوہ کم و بیش دوسرے سب خطوط شامل ہیں [۱۶]۔ اس مجموعے میں خطوط کی تعداد ۵۷۵ سے زیادہ ہے۔ ”اولیٰ خطوط غالب“ [۱۷]، مرتب مرزا محمد مسکری کوئی نیا مجموعہ خطوط نہیں ہے بلکہ انھوں نے وہ خطوط شامل دیکھا کر دیے ہیں جن میں علی سہاسن، ادنی اور زبان و بیان کے نکات یا اشعار کے معنی و تخریج غالب نے بیان کیے ہیں۔ اسی طرح انھیں خطوط کے اٹ بکیر کے ساتھ، چند اور دوسرے مجموعے دکنافو قنا شائع ہوتے رہے جن میں احسن مارہروی کا ”مکاتیب

غالبؒ، جو نصابی ضرورت کے لحاظ سے غالب کے خطوط کا مختصر سا انتخاب ہے اور نظامی بدایونی کا ”کلمات غالبؒ“ جس میں عنوانات کے تحت خطوط غالب کے اقتباسات دیے گئے ہیں، قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ اس عرصے میں ”اردوئے معلیٰ“ کے مختلف و متعدد ایڈیشن مختلف ناشرین نے بھی شائع کیے جیسے مطبع مفید عام آگرہ کا ایڈیشن ۱۹۱۳ء اور محمد سعیدؒ برکب نکلتا کا ایڈیشن ۱۹۲۲ء وغیرہ۔ ۱۹۶۷ء میں ضلیل الرحمن داکوری نے ”مجموعہ نثر غالب اردو“ [۱۸] کے نام سے ایک کتاب مرحب کی جس میں غالب کے اردو رسائل، نکات غالب اور قصائد غالب، لطائف شبی، سوالات عہد انگریز، جملہ غالب اور نجفی تیز کے ساتھ مختصر تاریخ ہارسے بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر ظہیر الحق نے غالب کے خطوط کا تنقیدی ایڈیشن پانچ جلدوں میں (جلد اول ۱۹۸۲ء میں، جلد دوم ۱۹۸۵ء میں، جلد سوم ۱۹۸۷ء میں اور جلد چہارم ۱۹۹۳ء میں) انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع کیا۔ پانچویں جلد میں غالب کے اردو خطوط کی تاریخ وار فہرست مرحب کی گئی ہے۔ اس فہرست میں غالب کے اردو خطوط کی تعداد ۸۹۳ بتائی گئی ہے جب کہ جلد چہارم میں خطوط کی تعداد ۸۸۶ بتائی ہے۔ اس مجموعے میں ”بارسات غالب“ ”مرتبہ سید آفاق حسین اور“ ”مکاسب غالب“ ”مرتبہ عرفی راجپوری (جو غلام رسول مہر کے مرتبہ)“ ”خطوط غالب“ ”میں اعلیٰ و فانی و جود کی بنا پر شامل نہیں کیے گئے تھے) کے سب خطوط بھی شامل ہیں۔

۲

غالب کے خطوط سے ایک ذمہ دہن، جتنی جاگتی، بلا کی ذہن اور طبع غصیت نظموں کے سامنے ابھرتی ہے۔ یہاں پورا غالب اپنی آہستی کے اچھے برے، قوی اور کمزور پہلوؤں کے ساتھ چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ وہ ہر چہوے سے سوسمرا پر بات کرتا ہے۔ کھل کر اپنی ذاتی الجھنوں اور مسائل کا ذکر کرتا ہے۔ دلی پریشانوں اور قرض کی شراب پینے کا اظہار کرتا ہے۔ دوسروں پر بھی ہستا ہے اور خود پر بھی۔ دلی، گھٹیلی، مٹی اور زبان دیاں کے نکات پر اپنے طبع نکات کا کھل کر اظہار کرتا ہے۔ چرخیں بھی کرتا ہے اور اپنی بات منوانے کے لیے اپنی پوری شخصیت کو میدان میں لے آتا ہے۔ فیسے اور ناراضی کا سخت الفاظ میں اظہار بھی کرتا ہے۔ برسات میں گھر کی چھتیں چنگنے کی داستان بھی مزے لے لے کر سناٹا ہے۔ ہیچند پھیلنے کی روئیداد بھی ہشتے بولتے، خوش طبعی کے ساتھ، سناٹا ہے۔ حالات غور کو درد مندی کے ساتھ بیان کرتا ہے اور دلی کی چاہی و بربادی کا نوہ سناٹا ہے۔ ساتھ ہی اس کرب کا اظہار بھی کرتا ہے جس میں مسلمان اور ان کی تہذیب اس دور میں جھکا چکی اور ہر سچ پر خطا لگنے والے کی شخصیت موجود رہتی ہے۔ غالب کے یہ خطوط اپنی رنگارنگی، خوش طبعی، دلچسپ لہجے اور بات چیت کی زبان کی وجہ سے اپنے زمانے میں بھی مقبول تھے، آج بھی مقبول ہیں اور کل بھی مقبول رہیں گے۔

خطوط غالب سے زبان و جان کا وہ ادبی راز سامنے آتا ہے جس سے ہمارے دلِ محم آج بھی

اپنے اسلوب کو نگار سوار کرنے اثر بنا سکتے ہیں۔ اولیٰ اظہار کی زبان کا تعلق معاشرے کی اس زندہ زبان سے ہوتا ہے جو بازار بات، گلی کوچوں اور ساتھ ہی ساتھ تعلیم یافتہ طبقے میں بولی جاتی ہے۔ کوئی اولیٰ زبان، عام بول چال کی زبان سے اپنا رشتہ قائم کرنا تو ذکر تکلفی سطح پر زندہ نگاروں کا حق ہے کہ جب اور جہاں تحریری زبان عام زبان سے قریب تر ہوئی اس کے نزدیک دوپ اور قوت، بیان میں نگار اور دتا کی پیچیدہ ہو گئی۔ غالب کے خطوط میں یہ عام زبان، ان کی شخصیت سے مکمل مل کر، ایک نئے اسلوب بیان کو جنم دیتی ہے اور اس تخلیقی عمل سے فاری طرز تحریر، جس میں عام بول چال کی زبان سے زیادہ استعاراتی زبان پر اور "بات" سے زیادہ "بیان" پر زور دیا جاتا تھا نگاروں میں پھر ہو جاتا ہے اور اردو نثر میں ایک ایسے باب کا اضافہ ہوتا ہے جس سے آنے والی سلیس اپنا نیا راستہ دریافت کرتی ہیں۔ فاری وار و خطوط میں غالب کی شخصیت مشترک ہے لیکن زبان کے استعمال اور بیان نے اردو خطوط کی نثر کو مستقل سے ملا دیا اور اسی کے ساتھ فاری نثر کا انداز بیان ماضی کی جمودی میں جا کر اردو خطوط میں غالب کا مسیر پر تھا کہ بات اور مقصد کو اچھے سے دی جائے اور اسے انشاء پر بازی سے دور رکھا جائے۔ عبدالجلیل جنوں کے نام اپنے خط میں غالب نے لکھا ہے کہ "میں نے آئین نامہ نگاری چھوڑ کر مطلب نویسی پر ہمار رکھا ہے۔ جب مطلب ضروری، انگریز نہ ہو تو کیا لکھوں" [۱۹]۔ روزمرہ کی گفتگو کے اس بے تکلف انداز نے غالب کے کلم میں ایسی شوخی و تشنگی اور ایسی طراوت بھری کر کے صرف ان کا اظہار بیان مؤثر ہو گیا بلکہ ان کی شخصیت بھی اظہار کے اس فطری ماحول میں زیادہ قوت و جواز کے ساتھ انگوٹوں کے انداز آگئی۔ خط سے زیادہ ذاتی اور تحریر نہیں ہوتی۔ یہ صرف دو آدمیوں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے جسے کوئی تیسرا نہیں سنتا۔ غالب کے خطوط کا بھی یہی دائرہ ہے لیکن انھوں نے اس دائرہ کو اتنی ذاتی دائرہ سے ملا دیا ہے۔

غالب کی شاعری پر اتنی دیر ہو رہی ہے شعر کے خاتمے کا اعلان ہے اور ان کی اردو نثر ایک نئے دور کا آغاز ہے۔ غالب کی یہ نثر قوی تر ترقی اور نئی تہذیب کی علم بردار ہے اور بنیاد ہے۔ غالب کے خطوط دو پہلے اولیٰ خط ہیں جو ایک ہمیشہ زندہ رہنے والے ماحول کی طرح دلچسپ ہیں۔ ۱۸۵۵ء سے پہلے تک سارا معاشرہ اس ماحول میں مبتلا تھا کہ یہ تہذیب اب ابھی زندہ ہے لیکن خد کے بعد یہ طرز فکر ایک دم بدل گیا اور ہر چیز کا دستور حمیزی سے بدلنے لگا۔ رسل و رسا کی آسانیاں بڑھ گئیں، جہالت کے راستے مکمل گئے۔ ریل گاڑی کا چال سارے ہندوستان میں پھیلنے لگا۔ ڈاک کا نظام جدید خطوط پر استوار ہوا۔ اب لوگ ملازمتوں کے لیے ایک جگہ سے دوسری جگہ بلا بس و فحش آنے جانے لگے۔ نئی ملازمتوں کا یہی دستور اصل تھا کہ ایک جگہ پر ایک ملازم مقرر مدت کے لیے رہے۔ اس طرح غالب کے بہت سے دوست و احباب ان سے دور چلے گئے اور کچھ خد کے بعد کی تنگمیں صورت حال کی وجہ سے دور دراز گوشوں میں جا چکے اور کچھ چائسی کے پھندے کی بیعت چڑھ گئے اور غالب ذاتی میں نگار ہو گئے۔ اب اپنی تنہائی کو دور کرنے اور دوستوں سے بات چیت کرنے کا واحد ذریعہ خط تھا جسے غالب نے پوری طرح استعمال کیا۔ خود ایک خط میں ہر کو پال فقیر کو لکھتے ہیں کہ "میں اس تنہائی میں

صرف غلطیوں کے سلسلے سے جیتا ہوں یعنی جس کا خط آیا، میں نے جاتا وہ شخص تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا جو اطراف جو غائب سے دو چار خط نہیں آ رہے ہوں۔ بلکہ ایسا بھی دن ہوتا ہے کہ دو دو چار ڈاک کا ہر کارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو بج کو ایک دو شام کو، میری دل لگی ہو جاتی ہے۔ دن ان کے نہ سنے اور جواب کہنے میں گزر جاتا ہے۔" [۳۰]۔ اس طرح خطا تو کسی غائب کی اپنی زندگی کے لیے ایک اہم ضرورت بن گئی تھی۔

غائب نے تنہائی کو دور کرنے کے لیے ایک مختصر دینا آپاد کی جس میں ان کے دوست و احباب عزیز رشتہ دار اپنے پرانے ان سے قریب نظر آنے لگے۔ اس دنیا کو واقعیاتی دائرے میں قائم رکھنے کے لیے انھوں نے اس زبان میں خط لکھے جس میں وہ ان سے بولتے چلتے تھے۔ اس عمل سے ان کی تنہائی دور دوری کا احساس کم ہو گیا۔ انھوں نے "مراسلہ" کو اس لیے "مکالمہ" بنا دیا تاکہ دوستوں کے وجود کا احساس بڑھے اور ان کے چھٹنے کاظم خط ہو جائے۔ غائب اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے ہر خط میں شامل رہتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی کے ہر پہلو کو خط میں لکھ کر تکوین کو اپنے ساتھ لا لیتے ہیں۔ میری سہی مروج کو لکھتے ہیں:

"کٹھری میں بیٹھا ہوں۔ مٹی لگی ہوئی ہے۔ ہوا آ رہی ہے۔ پانی کا بھر بھرا ہوا ہے۔

حق پتہ رہا ہوں۔ یہ خط لکھ رہا ہوں۔ تم سے باتیں کرنے کو مٹی چاہا یہ باتیں کر لیں۔"

باتیں کرتا اور دل کی بات دوستوں سے کہتا۔ ان پر ہنسنا یا آرزو ہو تا اور زندگی کے ہر معاملے میں احباب کو شریک کرنے کے عمل نے ان غلطیوں میں ایک ذمہ انسان کو ہمیشہ کے لیے ذمہ کر دیا ہے۔ اس سوچ نے خط نویسی کو ان کی زندگی کے لیے جنون کی حد تک اہم بنا دیا اور وہ دن رات اسی شغل میں مصروف رہتے لگے۔ مروج کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں "اللہ اللہ یہ دن بھی یاد رہیں گے۔ خط سے خط لکھے گئے ہیں۔ لکھ کو اکثر اوقات لٹانے جانے میں گزرتے ہیں۔ اگر خط نہ لکھوں گا تو لٹانے نہ پاس گا۔"

جنون کے ساتھ اس شغل میں لگ کر غائب نے مکالموں سے اپنے غلطیوں میں ایک ذرا ایسی کیفیت پیدا کر دی ہے اور یہ خصوصیت ان کے غلطیوں کی انفرادیت اور ان کی خواہش ملاقات کا بھرپور اعتبار ہے۔ مراسلے کو مکالمہ بنانے کا یہ کام وہ پورے شعور کے ساتھ کرتے ہیں لہذا لکھتے ہیں:

(۱) "مجھ میں تم میں نام نہاد کی کام ہے کہ وہ مکالمہ ہے۔"

(۲) "تحریر کو یاد رکھا کہ مکالمہ ہے جو باہم ہوا کرتا ہے۔ مگر تم کو مکالمہ کس سے خوف ہے۔"

حاتم علی سر کے نام خط میں لکھتے ہیں:

(۳) میں نے دماغ از تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلہ کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ بزرگوں سے زبان ہم باتیں کیا کرو، مگر

دو سال کے مزے لیا کرو۔ کیا تم نے مجھ سے بات کرنے کی قسم کھائی ہے۔"

مراسلے کو مکالمہ بنانے کے عمل نے ان کے ہاں پورے پورے سطر آکھوں کے سامنے لا کھڑے

کیے ہیں۔ ملائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

”میرا منظر براہ ہے وہاں بیٹھا ہوا یہ خطا کھڑا ہوں۔ محمد علی بیگ ادھر سے نکلا۔“

”جی محمد علی بیگ لو پارہ کی سوار پاس رواں نہ ہو گئیں؟“

”حضرت ابھی نہیں۔“

”کیا آج نہ جائیں گی؟“

”آج ضرور جائیں گی، تجارتی ہو رہی ہے۔“

میرن کے نام ایک خط میں مکالموں سے پراقتہ سمجھتی دیتے ہیں:

”اے جناب میرن صاحب۔ سلام تحکم

”حضرت آداب“

”کہو صاحب! آج اجازت ہے میرمہدی کے خط کا جواب لکھنے کی۔“

”حضرت! میں کیا متع کرتا ہوں۔ میں نے عرض کیا تھا کہ اب وہ چند دست ہو گئے ہیں۔ بخار چا تا رہا ہے۔

صرف پیش باقی ہے۔ وہ بھی رخص ہو جائے گی۔ میں اپنے ہر خط میں آپ کی طرف سے دعا لکھتا ہوں۔ آپ

بھریوں تکلیف نہ کریں۔“

”نہیں میرن صاحب! اس کے خط کو آئے ہوئے بہت دن ہوئے ہیں۔ وہ خطا ہوا ہوگا۔ جواب لکھتا ضرور

ہے۔“

”حضرت! وہ آپ کے فرزند ہیں۔ آپ سے خطا کیوں ہوں گے۔“

”بہائی! فرق کوئی بہت تو نہ کہ تم مجھے خط لکھنے سے کیوں باز رکھتے ہو۔“

”سبب اللہ! میرمہدی نے آپ کو خط نہیں لکھتے اور مجھے فرماتے ہیں کہ تو باز رکھتا ہے۔“

”اچھا تم باز نہیں رکھتے مگر یہ تو کہو کہ تم کیوں نہیں چاہتے کہ میں میرمہدی کو خط لکھوں۔“

”کیا عرض کروں؟ تو یہ ہے کہ جب آپ کا خط جاتا اور وہ چھا جاتا تو میں سنتا اور خط اٹھاتا۔ اب جو میں وہاں

نہیں ہوں تو نہیں چاہتا کہ تمہارا خط چلوے۔ میں اب بیچ شنبہ کو روانہ ہوتا ہوں۔ میری روانگی کے تین دن بعد

آپ خط شرقی سے لکھیے گا۔“

”میں! بیٹھو، ہوش کی خبر لو۔ تمہارے جانے نہ جانے سے مجھے کیا خلاقہ۔ میں بوڑھا آدمی، بھولا آدمی، تمہاری

باتوں میں آگیا اور آج تک اسے خط نہیں لکھا۔ لا حول ولا قوۃ۔“

اس مکالمے میں خط نہ لکھنے کی بات کو اس سلیقے اور گفتگو سے مکالمہ میں بیان کیا ہے کہ اس سے نہ

صرف اراکائی کلیت پیدا ہوتی ہے بلکہ گفتگو دشمنی کے ساتھ ساری بات بھی ان خیالی مکالموں میں سامنے

آ جاتی ہے۔

غالب نہ لکھنے کی وجہ بھی یہی مکالمے ہیں۔ القاب سے خطا رہی ہو جاتا ہے۔ دوستوں کی آپس کی

بات چیت میں القاب بے تکلفی کے راستے میں رکاوٹ ڈالتے ہیں، اس لیے غالب دیکھ القاب و آداب کو خط کا

زانہ حصہ شمار کرتے ہیں ایک خط میں خود لکھا ہے کہ "القالب و آداب و خیریت کوئی دو عالمیت جبری مشورہ و اند است و خلیج کان مشورہ افش نہند"۔ انور الدولہ شفق کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔ "یہ خط لکھتا نہیں ہے۔" باتیں کرنی ہیں اور نیکی سبب ہے کہ میں القالب آداب نہیں لکھتا۔" یہ بالکل غلط طریقہ تھا جس سے خط لکھنے کا قدیم آئینہ ٹوٹ گیا۔ غالب کے خطوط کو کھانکے لیے تو وہ عام طور پر: "بندہ پرور، صاحب میرے، بھائی صاحب، مرزا صاحب، بھائی، برخوردار کا نگار، میاں، ابو صاحب، میاں لڑکے، اہل بابا، میری جان، مارا لگا یا تیری جواب ملی نے، جان من و جان من، صاحب، برخوردار، میرزا آقہ، صاحب، بندہ، آؤ میرزا آقہ، میرے گے گے گے جاؤ، میری جان، ملائی، میرزا، جان غالب، ملائی، ملائی، جانا جانا، میرے دلے، جناب میرزا صاحب، میری و مرشد قبلہ حاجات، مولانا بندگی، قبلہ، جناب عالی" جیسے القالب میں لکھے گے۔ ان خطوط کی جان بے تعلقی ہے اور یہ القالب اس بے تعلقی میں نئی جان دالتے ہیں۔

غالب اپنے خطوط میں جو باتیں کرتے ہیں ان کے عام طور پر تین خاص موضوع ہوتے ہیں:

(۱) ذاتی معاملات: ان خطوط سے غالب کی زندگی اور ان کے ذاتی و فنی حالات سامنے آ جاتے ہیں اور یہ خطوط غالب کی طور و نشست و ناخن بن جاتے ہیں۔ ان میں ان کے خانہ دانی حالات بھی آ جاتے ہیں۔ گھر کی زندگی کی جھلکیاں بھی آ جاتی ہیں۔ ان کے رہن سہن، طور و طریقے، غذا خورداک، ان کی فنی دلچسپیاں، لباس اور کد کھانا، موسم کا حال، گرمائی کی صورت، بیماری، ملاقات، مرنے کی فحش کوئی مایہ ناز تارخ و اوقات، زندگی سے ان کا گہرا رشتہ، لوگوں سے پر خلوص تعلقات، تنازعات و اختلافات، ان کی آرزوئیں اور ترناہیں وغیرہ کی واضح تصویریں سامنے آ جاتی ہیں۔

(۲) عام حالات: ان خطوط سے اس دور کی تہذیب و تمدن سے پیدا ہونے والی فنی و برادری، روز و رات کا انہام یہ سب کچھ سامنے آ جاتا ہے۔ ان خطوط میں خود کا حال اس لیے اور اہم ہو جاتا ہے کہ یہاں خود کی تاریخ نہیں لکھی گئی ہے بلکہ اس سانخو عظیم کا جو عام سماجی، معاشی اور تہذیبی زندگی پر اثر ہے اس کی ذمہ داری سے ہم آشنا ہو جاتے ہیں۔ غالب سیاست دان نہیں تھے لیکن وہ سماجی اتری جو اس سانخو عظیم سے پہلی اور نتیجے میں دلی شہر اور اس کی مرکزی اہمیت جس طرح برپا ہوئی، اس کا اہم ماخذ غالب کے یہ خطوط ہیں۔

(۳) ادبی و علمی امور: غالب نے ان خطوط میں جس طرح ادبی و علمی نکات، نقطہ و بیان کی بازیگاری اور ذوق شعری کو جس مادہ و عام زبان میں بیان کیا ہے، ان سے اس دور کے ادبی و علمی اور تنقیدی نظر کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ کہیں غالب عراقی کے اشعار کے معنی سمجھاتے ہیں اور کہیں اپنے اشعار کے شاعر کوں کے کلام کی اصلاح کرتے ہیں جن سے علم قواعد، علم جان و درویش سے ان کی گہری واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کبھی وہ اپنی شاعری کے بارے میں اپنا نقطہ نظر بیان کرتے ہیں۔ ان خطوط سے نہ صرف ان کا نظریہ شاعری اخذ کیا جاسکتا ہے بلکہ ان کے تخلیقی عمل کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ غالب کے خطوط میں ایک رنگ رنگ دنیا آباد ہے۔

ان سب موضوعات کو نگاہ غالب کی ہستی، ان کی شخصیت، ان کے افکار و کردار، ان کی سادگی حشیت اور ان کی ادبی سرگرمیوں کا بالکل اس طرح پتہ چل جاتا ہے جیسے ہم خود برسوں سے ان کے گھر پر ان کے ساتھ رہ رہے ہوں۔ پس تو ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے مگر شاعری پر روایت اور اشاریت کی اتنی جھیں چڑھی ہوتی ہیں کہ ہم اس کے مطالعے سے ان کو براہ راست ایک "کردار" کی طرح نہیں جان پاتے۔ خطوط سے ہمیں وہ ذاتی انکشافات ملتے ہیں جو داخلی ادب کی جان ہیں۔ غالب اپنی برخونی اور حای پر بات کرتے ہیں اور ان کے لیے دلی ہمدردی ہمارے اندر پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ ہمدرد انسانیت بھی ہیں۔ مرنہاں صریح انسان ہیں۔ کسی سے کوئی کد نہیں رکھتے۔ رکھتے ہیں تو اس بات پر کہ وہ خود کو گنج سمجھتے ہیں۔ ان کے دل میں ہر ایک کے لیے جگہ ہے۔ وہ شراب پیچے ہیں مگر وہ بھی چھپ کر نہیں پیچے۔ بیوی سے بیزار بھی ہو جاتے ہیں لیکن اس کا ہر طرح سے خیال رکھتے ہیں۔ جوانی میں انھوں نے عیاشی کی محراب اس پیش کی یادوں سے دل بہلاتے ہیں۔ بڑھے ہیں، بیمار ہیں، صحت کا اٹھارہ کر رہے ہیں اور مرنے کو بھی ایک فطری عمل جان کر اسے بھی خوش دلی سے قبول کرتے ہیں۔ حاجت چاری میں بھی شرفی سے باز نہیں آتے۔ جو بھی ان کے پاس بیٹھتا ہے خوش رہتا ہے۔ خمر بازی بھی کرتے ہیں اور لطیفوں سے بھی دل بہلاتے ہیں۔ ان خطوط کے ذریعے سے وہ ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں جتنا اب تک کوئی اور شاعر نہیں آیا تھا۔ ان خطوط سے غالب کا "کردار" واضح کیا جاسکتا ہے۔ غالب کے بارے میں کم و بیش ہر بات کی سند یہ خطوط ہیں۔

ان خطوط کی تاریخی حشیت بھی ہے اور سوانحی حشیت بھی۔ تہذیبی و ادبیاتی حشیت بھی ہے اور طبعی و ادبی بھی لیکن ان سب کے ساتھ ان کی اصل حشیت اس "نثر" کی ہے جو ان خطوط سے ابھر کر سامنے آئی ہے اور جس نے امکانات کے نئے نئے راستے کھول دیے ہیں۔ اس نثر کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ڈراما، گلشن، طبعی و ادبی زبان اور جدید دور میں اردو نثر کی ضرورتوں کا ایسے نمونے ملتے ہیں جن پر اردو نثر آج چل رہی ہے۔ خطوط غالب اردو نثر کا پیش بیاغزید ہیں۔ سرسید نے اپنی نثر سے اردو کو بہت ترقی دی لیکن غالب نے یہ نثر اس وقت لکھی شروع کی جب سرسید "آثار الصداقہ" کے پہلے ایڈیشن میں قاریت لیے ہوئے قاری درحسب قوی وادی نثر استعمال کر رہے تھے۔ غالب وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے کجی معنی میں جدید اردو نثر "انہاد" کی اور اس میں ایسا حسن مجدد کا فن کے یہ خط آج بھی لطف دیتے ہیں۔ نظم چاہے کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو عام تجربے اور عام بول چال کی زبان سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس میں عرض و بحری پائیدار شاعر کو سیدھی زبان کو بدلنے پر مجبور کرتی ہے اس لیے اردو نثر عام طور پر شاعرانہ نثر ہے۔ اصل نثر جو "نثریت" سے معصوم ہو، وہ ہے جس میں "مصل" کا زور "تخیل" کے زور پر غالب ہو۔ غالب کا نثر اسی تخیلی عمل سے گزرتی ہے اور اسی لیے اس میں ہر قسم کا حسن موجود ہے مگر وہیں تک جہاں تک اس کی ضرورت ہے۔ قدرتی رنگ بنیادی طور پر سادہ ہوتا ہے مگر جہاں مطلب سادگی سے ادا نہیں ہوتا وہاں غالب کے پاس حسب ضرورت لکھ کاری آ جاتی ہے۔ کجی توازن اس نثر کا کمال ہے۔

سادہ نوٹوں کی تحریک غالب سے پہلے چلی چکی تھی۔ میرامن اور ان سے پہلے شاہ عالم کی "کتاب القصص" کی شئر کے بعض حصوں میں ہمیں سادگی کی روایت نظر آتی ہے لیکن یہ سادگی عبارت کی رنگینی میں اس طرح دہلی اور چمکی ہوئی ہے کہ اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ فرٹ ولیم کالج کے مشق و مصنفین شئر میں سادہ نوٹوں کی اس لیے کرد ہے ہیں کہ ان سے ایسا کرنے کے لیے کہا گیا ہے لیکن غالب اپنے اعزاز کی شئر لکھنے کا کام بدرواہی فطرت سے مجبور ہو کر فطری اعزاز میں کر رہے ہیں۔ انھوں نے شئر کی بنیادی خصوصیات کو قائم رکھتے ہوئے اس میں نہایت بے ساختگی کے ساتھ بہت سی خوبیاں اور لطافتیں پیدا کی ہیں۔ غالب الہامی فن کا رجحان تھا۔ شاعری میں بھی اور شئر میں بھی ان کی صریح خاموشی کے سروش کا جادو جگاتی ہے اور ان کی شخصیت کا جادو نظم اور شئر دونوں میں سرچڑھ کر بولتا ہے۔ ان کی شئر بھی ان کی زندگی کی ترجمان ہے اور اس میں وہ بے اثرات و لطائف شامل ہیں جو غالب کی فطرت میں قدرتی طور پر شامل ہو گئے تھے۔

مرزا غالب وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے اسلوب کو شخصیت کا آئینہ دار بنایا۔ یہ کلیان کی شاعری پر بھی پورا اثر ہے مگر شاعری کے فنی اصول، جیسا کہ ہم نے ابھی لکھا ہے، ہم سے دور رکھتے ہیں اور غالب کی شاعری ہمارے دلوں میں محض کا احساس پیدا کرتی ہے۔ ان کے خطوط پڑھتے تو وہ ہمارے اندر محبت اور ہمدردی کا جذبہ جگاتے ہیں۔ شاعری اور شئر دونوں کے غالب وہی ایک ہیں لیکن شاعر والے غالب کے سامنے ہم سر جھکاتے ہیں، انھیں محبت سے دیکھتے ہیں لیکن شئر والے غالب سے ہم اسے قریب آجاتے ہیں کہ ہم ان کی باتوں میں ہر نہن کو جو جاتے ہیں۔ وہ ہمیں ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو اپنے سے کم اور چھوٹوں کی بھی عزت کرتا ہے اور اپنی بڑائی سے نہیں بلکہ ہمدردی سے ہمارا دل موہ لیتا ہے۔ انھوں نے یہ خطوط دوستوں سے باتیں کرنے کے لیے لکھے تھے۔ دوستوں سے جب آدمی بات کرتا ہے تو وہ بلاوٹ سے دور ہوتی ہے اور ہر بات بے تنقیدی سے کہی جاتی ہے۔ غالب کے خطوط اسی لیے طویل و محبت پر مبنی انسانی رشتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں شئر میں اسی لیے "گھٹک پن" نہیں ہے۔ اس میں بات مقصد یا مقصود آگئے کی طرح صاف و شفاف ہے اور جدید شئر کے بنیادی مقصد یعنی تشریح و توضیح (Exposition) کو وہ پوری طرح چھوڑا کرتی ہے۔ لہذا سادگی، بے تنقیدی، لطف، بیان، کسے ہوئے جملے، زیادہ سے زیادہ بات کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کا عمل لیکن اس طور پر کہ عبارت میں ابہام پیدا نہ ہو اور وہ بات ہر کئی چاروں سے وہ انداز میں جس کی طرح چمکے، شگفتگی و لطیفانہ اعزاز سے ہر بات کو دلچسپ بنا دیا، ان کی شئر کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ یہاں شئر میں آدھی آدھی ہے۔ یہ شئر زندگی کے مختلف مواقع پر مختلف احوال بیان کرتی ہے لیکن لطیف بیان ہر جگہ قائم رہتا ہے۔ غالب کی شئر میں ایسا چٹورا پن ہے کہ پڑھنے والی انگلیاں چاٹنا نہ جائے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

"نور چشم، راحت جان میر سر فراز حسین جیتے رہو۔ تمہارے دستخطی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو بولنے پر بہن نے خوب کے ساتھ کیا۔ میاں یہ ہم تم ہو گئے یا جہان ہیں، تو انہیں یا انہوں میں، بڑے فیض جست ہیں۔ یہی

ہر ہر لخصت ہیں۔ کوئی جہان کھنا کھتا ہے۔ یادگار زمانہ ہیں ہم لوگ / یادگار کھانا کھاتے ہیں ہم لوگ۔ وہی ہانا خانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ بیزبوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے، وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوں گے کام نہیں لیتا۔ چھڑے ہوں میں سے کچھ گئے ہیں۔ اللہ اللہ بڑا دل کا میں ماقم دار ہوں۔ میں مردوں کا تو بھوکوں روئے گا۔“

یہ سادہ نثر ہے مگر بے مزہ اور سہاگ نہیں ہے۔ اس اقتباس میں غالب نے کوئی بڑی فلسفیانہ بات نہیں کہی ہے لیکن اسے جس چٹکارے اور طبع جان کے ساتھ لکھا ہے وہی اصل بات ہے۔ غالب کی ہمت پسند طبیعت سادگی میں بھی دلکش پہلوؤں سے مزین ہوتی ہے۔ اس خطوط کی نثر میں وہ قاری نثر نویس کی مروج و مقبول روایت کو ترک کر دیتے ہیں اور اب اس کی جگہ خالص اردو نثر سامنے آ کر اپنے وجود کو تسلیم کرا لیتی ہے اور اردو نثر کو اپنی توانائی کے ساتھ، جدید دور میں داخل کر دیتی ہے۔ اس نثر نے ڈرامائی نثر، گفتن کی نثر، علمی مباحث کی نثر، تنقیدی نثر، تاریخی نثر، مذہبی نثر وغیرہ کے لیے ایسے امکانات ابھارے کہ اردو میں ہر طرح کی سادہ نثر لکھنے کا راستہ کھل گیا۔ غالب کی نثر نے اردو نثر میں وہی کام کیا جو محمد ثناء کے زمانے میں دایاں دلی دکنی نے دلی پہنچ کر کیا تھا کہ اس کے اشعار غور و بزرگی کی زبان پر چڑھ گئے تھے (۳۱)۔

غالب کی ڈرامائی نثر کا نمونہ، مراسلہ کو نکال دھالنے کی بجٹ میں، پہلے دے آئے ہیں۔ اب دیکھیے کہ اپنی اس نثر میں غالب حقیقت پسندانہ انداز میں جزئیات کے ساتھ کس طرح مختلف مناظر کی تصویر کھینچتے ہیں جس سے گفتن کی نثر کا راستہ کھل جاتا ہے۔ اس قسم کے نقشے آپ کو ”فلسفہ غالب“ میں ملیں گے اور نہ ”غالب القصص“ میں۔ یہ اپنے رنگ کی بالکل الگ جدید نثر ہے:

”۳۵ دہلی کو اول روز بڑے زور کی آندھی آئی۔ پھر خوب سینہ برسا۔ وہ چار دن اپنا کہ شہر کرتا دھرتی ہو گیا۔ بڑے دریدہ کار و دار و ڈھایا گیا۔ قابل حصار کے کوسے کا بیہ ہٹایا گیا۔ شہریری کڑے کی مسجد زمین کا بیہ ہو گئی۔ سڑک کی وسعت وہ چند ہو گئی۔ اللہ اللہ گنبد مسجدوں کے ڈھانے جاتے ہیں اور بنود کی ڈھنڈھوں کی جھنڈوں کے پرچم لہراتے ہیں۔ ایک شیر زور اور بلی تن بند ہوا ہے۔ مکانات جا بجا ڈھانے پھرتا ہے۔ فیض اللہ خاں گفتن کی حویلی پر جھکے سوتے ہیں، جن کو لوہا مگروی کہتے ہیں، انھیں بلا ہلا کر ایک ایک بنیاد ڈھادی، اعنف سے اعنف بھا دی۔ دوسرے بند۔ یہ پانی اور پھر شیر کے اندر۔“

اس میں غالب نے بند کہہ کر انگریز حاکموں کی طرف اس لطف جان کے ساتھ اظہار کیا ہے کہ بات مکتوب طبع تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ جزئیات نگاری اور واقعاتی انداز میں بات کہنے کا طریقہ اردو نثر میں پہلی بار متعارف ہوا ہے۔

غالب خطوط میں اپنی بات براہ راست اور بغیر کسی رسمی اظہار کے اس بے ساختگی سے کہتے ہیں کہ اپنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ ساتھ ہی خط لکھنے اور خط پڑھنے والے دونوں کے پاؤں زمین پر نگہ رہتے ہیں۔ میر مہدی مروج کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”برسات کا نام آگیا سو پہلے جھنڈا سٹو۔ ایک خد رکالوں کا، ایک ہنگامہ گودوں کا، ایک فضا خندا نام مکانات کا، ایک آفت ودا کی، ایک مصیبت کال کی۔ اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے۔ آج اکھواں دن ہے۔ آفتاب اس طرح نظر آ جاتا ہے جس طرح بجلی چمک جاتی ہے۔ رات کو کبھی کبھی اگر تارے دکھائی دیتے ہیں تو لوگ ان کو بجھو کچھ پہنتے ہیں۔ اندھیری راتوں میں چھوڑ دی گئی آتی۔ کوئی دن نہیں کہ دو چار گھر کی چوری کا حال نہ سنا جائے۔ سہالہ نہ کہتا، ہزار مکان گر گئے۔ نیکڑوں آدمی جا بجا پ کر مر گئے۔ کچی گلی آدمی بہہ رہی ہے۔ قصہ مختصر وہ دن کال تھا کہ جینہ نہ برسا، انداز نہ پیدا ہوا۔ یہ پین کال ہے کہ پانی ایسا برسا کہ بونے ہوئے دانے بہہ گئے۔ جنھوں نے ابھی نہیں بولا تھا وہ بونے سے وہ گئے۔ سن لیا توئی کا حال“

یہ برسات کا ایک پہلو تھا۔ اب دوسرا پہلو دیکھیے :

”برسات کا حال نہ پچھو، خدا کا قہر ہے۔ قلم جان کی کچی سعادت خاں کی ضرر ہے میں۔ جس مکان میں رہتا ہوں عالم یک خاں کے کڑے کی طرف کا دروازہ گر گیا ہے۔ مسجد کی طرف دکان کو جاتے ہوئے جو دروازہ تھا، گر گیا۔ سیزمیاں گرا چکی ہیں۔ صبح کے بیٹھنے کا غر وٹھک رہا ہے۔ چھتیس چھتیس گونگی ہیں۔ جیو گزی بھر رہے تو چھت گھنٹہ بھر رہے۔ سناہیں، قلم دان سب تو شہ خانے میں۔ فرش پر کہیں لگن رکھا ہوا، کہیں چٹکی دھری ہوئی۔ خطا کھسوں کہاں بیٹھ کر۔ پاچا چار دن سے فرصت ہے۔ مالک مکان کو فکر مرمت ہے۔ آج ایک امن کی صورت نظر آئی۔ کہا کہ آدھیر مہدی کے خطا کا جواب لکھیں۔“

یہی صورت ”گرمی“ ”سردی“ کے ساطر میں نظر آتی ہے۔ اپنی بات کے اعتبار میں وہ ایسی بڑے لطف جزئیات میں چلے جاتے ہیں کہ ان کے خطوط میں ناول کی ہی دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

”مولانا غائب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ چچا اس ساتھ جو دی کتاب امیر حمزہ کی داستان کی اور اسی قدر حجم کی ایک جلد بوستان خیال کی آگئی ہے۔ سترہ پوٹھیں ہار دنا اب کی تو شک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔“

اسی تخلیق عمل میں وہ اکثر ناول کی ہی واقعیت پر اتر آتے ہیں اور ستر کے ایک نئے امکان کو ابھارتے ہیں

”بیٹے کے دن دو تین گھنٹہ کی دن چڑھے احباب کو رخصت کر کے راضی ہوا۔ قصہ یہ تھا کہ چاکسو سے رہوں۔ وہاں قافے کی کھانکھش نہ پائی۔ ہاچر کو روانہ ہوا۔ دونوں پر خود اور گھوڑوں پر سوار پہلے چل دیے۔ چار گھنٹہ کی دن رہے میں ہاچر کی سرانے میں پہنچا۔ دونوں بھائیوں کو بیٹھے ہوئے اور گھوڑوں کو ٹھپتے ہوئے پایا۔ گھڑی بھر دن رہے قافلہ آیا۔ میں نے جتنا تک بھر کھی دماغ کیا۔ دو شاہی کباب اس میں ڈال دیے۔ رات ہو گئی تھی شراب پی، کباب کھائے۔ لڑکوں نے اور ہر کی کچھڑی چکھائی۔ خوب کھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھائی۔ دن کے داسنے سا وہ سامن بکھایا۔ ترکاری نہ ڈالوائی۔ چار بجے پاچا کے عمل میں ہاچر سے چل دیا۔ سورتی ٹکے باجو گڑھ کی سرانے میں آ پہنچا۔ چار پائی بچھائی۔

اس پر بھگوان بچھا کر حقہ پی رہا ہوں اور یہ خط لکھ رہا ہوں۔

اس نثر سے نگار کی نظر کے امکانات ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ غالب کو یہ معلوم ہے کہ کئی تاثر بڑھانے کے لیے کس رنگ میں کتنی بات کہنی ہے اور اس رنگ بیان میں کتنی دور تک جانا مناسب ہے۔ دلچسپی اور لطیف بیان کے لیے وہ کہیں صنوبر، چمنیں، استہلال کرتے ہیں جیسے میرالدین احمد خاں کے نام ایک خط میں:

”میاں تمہارے دادا نواب امین الدین خان بہادر ہیں، میں تمہارا دلدادہ ہوں۔“

کبھی صنوبر، ذومنی کو استہلال کر کے لطیف بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ جیسے:

”آج صاحبان عالی شان کی دعوت ہے۔ لیکن (ظن) اور شام کا کھانا نہیں کھائیں گے۔

روشنی اور آتش بازی کی وہ افراط کر رات دن کا سامنا کرے گی۔ طوائف کا وہ جھوم، حکام کا

وہ مجمع، اس مجلس کو طوائف ہلک کر کرنا چاہیے۔“

کبھی صنعت تضاد سے لطیف بیان کے قافیہ آٹھاتے ہیں

”قلہ گراں ہے۔ موت ارزاں ہے۔ میوہ کے مول اناج بکنا ہے۔“

اور کبھی روزمرہ و چمنیں کے ایک ساتھ استہلال سے نفس بیان کو دلچسپ و نہ اثر بخیز دیتے ہیں:

”جب داڑھی موچھ میں ہال سفید آگئے۔ تیسرے دن چینی کے اٹے کا لوس پر نظر آنے لگے، اس سے بڑھ

کر یہ ہوا کر گئے کے دو رات فوت گئے۔ ناچار مٹی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی۔“

کبھی استعارہ سے بیان کو دلکش بنا دیتے ہیں:

”۱۸۰۸ء جب ۱۲۱۲ھ (تاریخ بدائعش غالب) کو بھگوان بکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ تیرہ

برس عیالات میں رہا۔ پھر جب ۱۲۲۵ھ کو (تاریخ شادی غالب) میرے واسطے حکم دوام

جس صادر ہوا۔ ایک بڑی میرے پاؤں میں ڈال دی۔ دلی شہر کو زندان تصور کیا اور مجھے

زندان میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو شفقت ظہر ایا۔“

کبھی حسن اعتبار اور فنی اثر بڑھانے کے لیے سمیحات کا استعمال کرتے ہیں:

(الف) ”تمہارے حال میں غور کی اور چاہا کہ اس کی نظیر بیم بچاؤں۔ واقعہ کہ بڑے نسبت نہیں دے سکتا

لیکن دانہ تمہارا حال اس رنگستان میں صیغہ ایسا ہے جیسا مسلم بن قحیل کا حال کوئے میں تھا۔“

(ب) ”تمہارے سونے جھلکی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو میرا مکن نے یعقوب کے ساتھ کیا۔“

کبھی نفس بیان اور تاثر بڑھانے کے لیے عبارت کو تنگی کر دیتے ہیں:

(الف) ”سید صاحب اندر تم مجرم نہ گنہگار۔ تم مجبور، میں لاچار۔ لو آپ میری کہانی سنو۔ میری سرگزشت

میری زبانی سنو۔“

(ب) ”اوسیاں سید زلفہ آزادہ، دلی کے عاشق و لدہ لدہ، ڈھے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، صمد سے

لکھنؤ کو آکے اپنے والے، شہل میں مہر و آرزوم، نہ آنکھوں میں عیا و شرم۔ نظام الدین مکنون کہاں، مکنون کہاں۔“

ایک آرزو سوخا موش، دوسرا غالب وہ ہے خود وہ موش۔ نہ سخن وہی رہی نہ سخن وہی، کس رتے پر تپا پانی۔ ہائے
وہی دوائے وہی، بھاڑ میں جائے وہی۔“

یہ خالق غالب نے نثر میں نفس و اثر بڑھانے کے لیے سلیقے اور ہنر صدی سے استعمال کیے ہیں اور جب یہ طرز
اور اس کمال کو پہنچی جاتا ہے جہاں الفاظ ایجاد کے ساتھ معنی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو کمال کی سادہ و نہ اثر
نثر سامنے آتی ہے:

(الف) ”نکل تہارے خط میں دو بار یہ کلمہ مرقوم دیکھا کہ وہی بڑا شعر ہے۔ ہر قسم کے آدمی وہاں بہت
ہوں گے اے میری جان! یہ وہی نہیں ہے جس میں تم پیدا ہوئے ہو۔ وہ وہی نہیں ہے جس میں تم نے تحصیل
علم کیا۔ وہ وہی نہیں ہے جس میں تم شعبان بیگ کی خوشی میں مجھ سے پڑھنے آیا کرتے تھے۔ وہ وہی نہیں ہے
جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں۔ وہ وہی نہیں ہے جس میں اکیلاؤں برس سے مقیم ہوں۔ ایک کپ
ہے۔ مسلمان اہل حرم یا حکام کے شاگرد پوش ہائی سراسر بنو۔ معزول بادشاہ کے ذکور، جو حقہ ہلیف ہیں، وہ
پانچ پانچ روپے مینا جاتے ہیں۔ اثاث میں سے جو بیرون ہیں کتیاں اور جو جوان ہیں کتیاں۔ امرائے
اسلام میں سے اموات گنو۔۔۔“

(ب) ”کیا ہم چیتے ہو کیا لکھوں۔ وہی کی ہستی ٹھہر کر کئی ہفتا مہینوں پر تھی، تھک چا عمرانی چوک، ہر روز جمع جامع
سمہ کا، ہر پختے میر جتنا کے نیل کی، ہر سال میلا بھول دانوں کا۔ یہ پانچوں ہاتھ اب نہیں۔ ہمار کو وہی کہاں۔
ہاں کوئی شعر گھرو بند میں اس نام کا تھا“

ان اقتباسات کے مطالعے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ غالب کے خطوط کی اس نثر میں کتنا تنوع ہے
اور کتنے امکانات ابھر کر سامنے آ رہے ہیں۔ یہ نثر کسی بھی موضوع کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی قوت و صلاحیت
رکھتی ہے۔ غالب نے اسی طرز نظر میں علمی و ادبی موضوعات کو بیان کیا ہے اور تنقیدی نثر کے امکان کو راست
دکھایا ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

(الف) ”قاری کی تحصیل کے واسطے اصل الاصول متابعت طبیعت کی ہے۔ ہر نتیجہ کلام اہل زبان لیکن نہ
اشعار فنیل و واقف و شعرائے ہندوستان کو یہ اشعار سوائے اس کے کہ ان کی موزونیت طبع کا نتیجہ کیسے اور کسی
تعریف کے شایان نہیں ہیں۔ نہ ترکیب قاری، نہ معنی نازک۔ ہاں الفاظ فرسودہ و عامیانہ جو اطفال و دبستان
جانتے ہیں اور جو صدی نثر میں درج کرتے ہیں، وہ الفاظ قاری یہ لوگ نظم میں طرح کرتے ہیں۔ جب
رووی و مضمری و دعا کا فنی و رشید و طوطا اور ان کے امثال و نظائر کا کلام بلا احتیاج دیکھا جائے اور ان کی ترکیبوں
سے آتشائی بھی پہنچے اور ذہن احوال کی طرف نہ لے جائے تب آدمی جانتا ہے کہ ہاں قاری یہ ہے۔۔۔“

(ب) ”ربا کی کے باب میں بیان ٹھہرے یہ کہ اس کا ایک وزن عجیب ہے۔ عرب میں دستور نہ تھا سوائے نظم
کے۔ یہ بحر بربط میں سے نکلا ہے۔ مفعول مفاعیلن فعلن، بحر مسدس الحزب مفعول مفعول فعلن، اس وزن پر
فعلن بڑھا دیا ہے۔ مفعول مفاعیلن فعلن فعلن۔ دماقات اس میں بعض کے نزدیک اٹھارہ اور بعض کے

نزدیک چوتھیں تیس اور دوسپ ہائز اور دو ایس اور ہکر کا نام گزرا ہوا ہے۔ رہائی بچ ہے کہ سوائے اس ہکر کے اور ہکر میں نہیں لکھی جاتی اور یہ جو مطلع اور سخن مطلع کو رہائی کہتے ہیں اس دوا سے ہے کہ مصرعے چار ہیں اور نہ رہائی نہیں ہے نظم ہے۔

اب دیکھیے اردو میں وہ افلاکے مسائل کس صفائی و ایجاز کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

(ج) ”گلے پاؤں“ دلو کے خیمے کا اشیاع کیسا؟ یہ تو ترجمہ ”یا ہم کا ہے“ (یعنی پافتن سے) اور بھرپاؤں کی یہ الفاظ: پاؤ، گناؤ، چھاؤ، گھسیٹے گا، ”نوں کیسا؟ گھسیٹے گا“ اس کی اطالیوں ہے۔

اب دیکھیے کہ سہل مستحق کو کیسی صفائی و اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

”سہل مستحق میں کسر کا لام تو سہلی ہے۔ سہل موصوف اور مستحق مفت۔ سہل مستحق اس نظم و نثر کو کہتے ہیں کہ دیکھنے میں آسان نظر آئے اور اس کا جواب نہ ہو سکے۔ بالکل سہل مستحق کمال سخن کلام ہے اور جادیت کی نہایت ہے۔ مستحق در حقیقت مستحق العظمیٰ ہے۔ شیخ سعدی کے بیشتر فقرے اس مفت پر مشتمل ہیں اور شید و طوطا وغیرہ شعرا نے سلف نظم میں اس شیوے کی رعایت منظور کی ہے۔ خود ستی ہوتی ہے غن فہم اگر غر کرے گا تو فقیر کی نظم دینا میں سہل مستحق اکثر پائے گا۔ کلام ادبی سہل مستحق کے معانی ہے۔“

اب دیکھیے نثر کی قسموں کو کس صفائی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کو اپنے موضوع پر پورا مہر حاصل ہے اور وہ اسے کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے:

”بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر میں قسم پر ہے۔ مضمونی، قافیہ ہے اور وزن نہیں۔ مصرعہ وزن ہے اور قافیہ نہیں۔ عادی، نہ وزن ہے نہ قافیہ۔ کبھی ہی مٹھی ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ظاہر اور مناسب ہم گروں۔ نظم میں یہ صفت آپ سے تو اس کو مرصع کہتے ہیں اور نثر اس صفت پر مشتمل ہوتا اس کو کسب کہتے ہیں۔ اس قاعدے کو عبد الرزاق (معصف مقدمات) نثر خوب روئی (بدل سکنا ہے نہ صاحب نظر صفت گانہ“

یہی نثر غالب نے، لفظ و معنی کی بحث، قواعد و عروض اور ایلائے علمی و فنی کے مسائل، شاگردوں کے کلام پر اپنی اصلاحات، مذکورہ منوف، علم نجوم کی توضیح، توابہ قاری کے نکات، اعلیٰ نویسی کے اصول، تنقید اور حروف تہجی کے مختلف یک کے مسائل کے بیان میں، استعمال کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انہیں بھی اعلیٰ بیان، تنجک اور بیان سپاٹ نہیں ہوا ہے۔ ایجاز و اختصار غالب کی نثر کا اعجاز ہے اور علمی، تحقیقی، تنقیدی و اسلامی مباحث کی نثر کو ایسا ہی ہونا چاہیے۔ غالب کی نثر میں اتنے موضوعات اور اتنے پہلو بیان میں آئے ہیں کہ انہی مشق اتنے رنگوں کے ساتھ اور نثر نے اب تک نہیں کی تھی۔ وہ بے تکلفی، ہواچی نثر کی جان ہے، یہاں موجود ہے بلکہ بعض خطوط میں تو انھوں نے بعض باز دہی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جن سے ان کے اور مکتوب الہیہ کے درمیان بے تکلفی اور اعتماد و خلوص کے درشتے کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہر گز پال آفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے

ہیں:

”سلا میاں! میرے ہم وطن یعنی ہند کی لوگ جو وادی قادری دہلی میں دم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو اول دے کر عوام اہل ایجاد کرتے ہیں، جیسے وہ گناہ گس عہد المومنین ہنسوی لفظ ”ناسراؤ“ کو غلط کہتا ہے اور یہ ان کا پتھر قتل“ ”صنعت کدہ“ ”شفقت کدہ“ ”نظر کدہ“ اور ”ہر عالم“ اور ”ہر جا“ کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو ”یک زبان“ کو غلط کہوں گا۔ قادری کی میزان یعنی ترازو میرے ہات میں ہے“

مرزا شہاب الدین احمد خاں غائب کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”وہ خاصی خوشنما ہے، چوتھا ہے۔ اُن کا خط دیکھ لیا۔ خبر ہاں ملا، مدین کا خط لکھنا پھر بھاط کے ملائکے کا تھا ہے۔ اب تم کیو استاد میر جاں کو کیوں کر سمجھو گے۔ ان کو کہاں پاؤ گے عیاذ اللہ! میر خسرو قرآن کو کہہ سکوں رائے قرشت وائف مردود ہے قرآن بردن پران نکھیں گے؟ یہ دونوں غزلیں دو گدگدوں کی ہیں شاید ایک نے مطلق میں حاقطہ اور ایک نے ”مطلق میں خسرو لکھ دیا ہو“

ایک اور خط میں قند کو لکھتے ہیں کہ:

”میں ”بربان قاصح“ کا خاکہ اڑا رہا ہوں۔ ”چار شربت“ اور ”غیاث اللغات“ کو جنس کا لکھتا ہوں۔ ایسے کم چھوڑوں سے کیا مقابلہ کروں گا۔“

خطوط غالب کی جو خصوصیات میں نے الگ الگ کر کے دکھائی ہیں وہ سب یا چند ایک وقت سب ضرورت ان کے خطوط کے رنگ و مزاج میں رہی کسی ہوتی ہیں۔ خطوط غالب سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اصلی ادبی تخیل کی باری نہیں ہوتی اور اس کا فنی اثر ہر دور میں جاوہر جاتا ہے۔ غالب نے عام بول کی زبان میں اپنی فکر و مزاج کی رنگارنگی سے ایک ایسا اسلوب بیان پیدا کیا ہے جو ہر جہتی بھی ہے اور ہمیشہ تغیر مطلب اور تازہ رہنے والا بھی ہے۔ غالب نے ایک حسرت میں اردو شاعری کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

خطوط غالب کی ایک اور خصوصیت خوش طبعی، شگفتگی اور عرافت ہے۔ یہ خصوصیت ان کی فطرت، اُن کے خون میں شامل ہے۔ انھوں نے زندگی کو ایک وحدت کے طور پر قبول کیا ہے جس میں غم، خوشی، ذکھ، شگھ اور دوا ایک ساتھ شامل ہیں۔ ”اے انسان وہ ہے جو شکایت نہ کرے بلکہ صبر و ضبط سے نفس بول کر خوش طبعی سے اُن کا مقابلہ کرے۔ غالب کی زندگی کا نواں بھری تھی لیکن وہ خوش حالی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی قوت رکھتے تھے۔ حاتی نے انھیں ”میوان طریق“ کہا ہے۔ اپنے خطوط میں غالب، شگفتگی و عرافت کے دائرے میں، ساری زندگی اور ہر قسم کے جذباتی تاثرات کو سمیٹ لیتے ہیں۔ یہی وہ سچ ہے جو ہمیں گوشت کے ہاں نظر آتی ہے۔ ”ٹاؤسٹ“ میں میسٹو فلیس کا کردار تاریک منظر کو بھی روشن رکھتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے ”غزوہ“ کے حالات (خصوصاً ان لوگوں کے لیے جو اس ایسے سے گزرے تھے اور جن کی نظروں کے سامنے ساری تہذیب

ذمیر ہوئی تھی اور معاشی بد حالی نے سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا) کا ذکر جب غالب اپنے خطوط میں کرتے ہیں تو ظم دالم کی چار کی سے دل پیٹنے لگتا ہے لیکن اس بیان میں بھی، اپنے حراج کی گفتگو سے، وہ اسے روشن رکھتے ہوئے عظیم خلق انسان کی سچ کو برقرار رکھتے ہیں۔ مئی ۱۸۵۸ء کے ایک خط نام صبر مہدی بھرون میں، جب نشن اور دوسرے ذرائع آمدنی مسدود ہو گئے تھے اور ہر طرف ظم دالم کے بادل چھائے ہوئے تھے، لکھتے ہیں:

”یہ میرا حال سنو کہ بے روزی چھینے کا ڈھب مجھ کو آ گیا ہے۔ اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔

دھنن کا حمید روزے کھا کھا کر کا ۱۰۵۰۰۰ خدا رازنی ہے۔ کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو ظم تو

ہے۔ بس صاحب ایک چڑ کھانے کو ہوئی، اگر چہ ظم ہی ہو تو پھر کیا ظم ہے؟“

صبر مہدی کی آنکھیں ڈکھنے لگیں تو لکھا:

”تمہارے آنکھوں کے تھار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلی میں ڈھانے گئے اور جہاں جہاں

سڑکیں ٹھیکس جتنی گرد آؤی، اس کو آپ نے ازراہ بیت اپنی آنکھوں میں جگدی“

انھیں کے نام ایک خط میں لکھا:

”ایک لطیف پر سوں کا سنو۔ حافظہ مو بے گناہ ثابت ہو چکے۔ ربائی پانچے۔ حاکم کے سامنے

حاضر ہوا کرتے ہیں۔ اٹھاک اپنی مانگتے ہیں۔ قرض و تصرف اُن کا ثابت ہو چکا۔ صرف ظم

کی دیر۔ پرسوں وہ حاضر ہوئے۔ مسئل پیش ہوئی۔ حاکم نے پوچھا: حافظہ محمد بخش کون؟

عرض کیا کہ میں۔ پھر پوچھا حافظہ کو کون؟ عرض کیا کہ میں۔ مسئل نام صبر احمد بخش ہے۔ مو

موشہور ہوں۔ فرمایا کہ یہ کچھ بات نہیں۔ حافظہ محمد بخش بھی تم۔ حافظہ مو بھی تم۔ جو دیا میں

سہوہ بھی تم۔ ہم مکان کس کو ہیں۔ مسئل داخل دفتر ہوئی۔ میاں صوابنے گھر چلے آئے“

دلی میں دبا بھلی اور ساری دلی کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ اس بات کو ایک خط میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

”دبا جی کہاں جو میں لکھوں کہ اب تم ہے یا زیادہ۔ ایک چھیا سٹو برس کا مراد اور ایک چڑ سٹو

برس کی عورت ان دونوں میں سے کوئی بھی مرنا تو ہم جانتے کہ ذہاجی۔ شک بریں“

غالب کے حراج میں اَلَمْ بَا کی کے ساتھ مفکرانہ جمید کی پنہاں ہے اور اس جمید کی میں ملحق جاں کے ساتھ گفتگو

شامل ہے جس سے فکر و اظہار کی وسعت عالم گیر ہو جاتی ہے۔ زندگی کے لائق اور پہلو، انسانی جذبات کے

مختلف رنگ ان کی شاعری اور خطوط میں شامل ہیں۔ اُن کی فطرت اس منکراہت کے ساتھ اس عالم کو کچھ دہی

ہے جو خالق عالم کی منکراہت ہے اور جو جنم کی چیز جلاوینے والی آگ کے شعلوں میں اس کائنات کو جنت

بنائے ہوئے ہے۔

غالب اردو کے پہلے شاعر تو نہیں ہیں لیکن پہلے حراج نگار و ناظر ہیں۔ وہ پہلے شخص ہیں جن کے

لیے حراج بعض لفظوں کے اُلٹ پھیر سے آگے بڑھ کر ان کی فطرت انسانی اور انداز نظر کا جزو اعظم بن گیا ہے۔

بھی گفتگو، یہی حراج ہر زبان کے بڑے ادب کی ممتاز صفت ہے۔ اس صفت کا بنیادی پہلو ”بھردی“ ہے اور غالب کے اندازِ نظر سے پیدا ہونے والی گفتگو حراج میں یہ پہلو بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس حراج میں غصہ یا نفرت کا شائبہ تک نہیں ہے اور اگر غصہ جھلاہٹ بن کر کہیں نظر بھی آتا ہے تو وہ اس دور سے چ نہیں پہنچتا کہ طوطا جھو میں تبدیلی ہو جائے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ غالب زندگی اور اس کے تمام پہلوؤں کو ایک ہی صورتِ نظر سے دیکھ رہے ہیں اور اس کے بے دخلی بن پر مصیبت کے ساتھ غصہ رہے ہیں۔ اس عمل میں وہ خود پر بھی ہنستے ہیں اور دوسروں پر بھی۔ انھیں اپنے آپ سے بھی ہم دہی ہے اور دوسروں سے بھی۔ ان کے ٹکڑے ٹکڑے حلقوں کے حوالے سے، زندہ کردار بن جاتے ہیں جن کی الگ الگ تصویریں ہمارے ذہن میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ ہر گویا اصل صفت، جنھیں غالب مرزاِ وقت کہتے تھے، علامہ، والدینِ عظمیٰ، میر ہمدانی، بھرون صاحب، غلامِ ٹوٹ خاں بے خبر، شفی شیورائے آرام، عبدالمغفور خاں سرور، نواب مصطفیٰ خاں شیخو وغیرہ ناول کے کردار کی طرح ان کے خطوط کے بیان سے ابھرتے ہیں۔ غالب کے خطوط کا حراج ہمیں ذہن سے نہیں ہٹاتا لیکن اس کا فنی اثر اس دائمی گفتگو میں چھپا ہوا ہے جو ہمارے دل کی گلی کو کھلائے رکھتی ہے۔ یہ پہلو الیہ اتفاقات کے بیان میں بھی موجود ہے اور واقعاتی بیان میں بھی ایک دل کش جگہ رنگ کی طرح جھلکتا ہے۔ غالب کی نثر ہر رنگ میں ادبی نثر ہے۔ ادبی نثر کا اہم جزو گفتگو، بیانِ حیا ہے اور یہ غالب کی نثر میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان خطوط کو پڑھ کر خوش طبعی کے ساتھ ایک گفتگو کا مینہ کی طرح کا احساس پیدا ہوتا ہے جس میں غالب خود ہیرو کے طور پر موجود نظر آتے ہیں۔ ان کی پیدائش، ان کے خاندان کا حال، ان کی اردو ادبی زندگی، ان کے مختلف کرائے کے مکانات کے نقشے، برسات کرئی سردی کا بیان، کھانے پینے کے عادات، ان کی سیوا بھتیجیوں کے قصبے سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ فکرِ معاش ان کی زندگی کا سب سے اہم مسئلہ ہاں مگر یہ بھی گفتگو کے ساتھ بیان میں آتا ہے جس میں نہ لگتی ہے اور نہ پریشانی۔ وہ اپنے سفر کا ذکر کرتے ہیں تو اس کو بھی حراسے لے لے کر اس طرح بیان کرتے ہیں کہ گفتگو ہمارے وجود میں اتر جاتی ہے۔ خطوط میں وہ اپنی فنی و ذہنی باتیں درج کر کے اپنی ذات کا ظہر نکھالتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ اپنی بذاتی کا اظہار نہیں کرتے یا اپنی اتار کھینک دیتے ہوئے نظر نہیں آتے بلکہ باتوں باتوں میں یہ سب ذاتی انکشافات اس طرح سامنے آتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی مخصوص نظر نے زندگی کے جو تجربے اس ”میانِ ظریف“ کو دیے ہیں وہ اپنی زندگی کو بھی انھیں کی روشنی میں دیکھ رہا ہے اور خود پر بھی اسی طرح مسکرا چلا اور ہنستا ہے جس طرح دوسروں پر۔ اس اندازِ نظر سے ان کے خطوط میں ایسے سدابہار پھول کھلے ہیں جن کی خوشبو دائمی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ہر قسم کے واقعہ یا نوعیت کے بیان کے ساتھ زبان و بیان کا رنگ بدل جاتا ہے اور نثر نگاری کے نئے اسالیب پیدا ہوتے جاتے ہیں مگر اس طور میں گفتگو اور لطف بیان کا دھارا یکساں طور پر بہتا رہتا ہے۔ اس بات کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ ایک خط میں میر ہمدانی بھرون سے پوچھتے ہیں: ”کیوں کج کہیں انھوں کے خطوط کی تحریر کی یہی طرزِ قلمی یا اور؟“ دے کیا اچھا شیدہ ہے۔“

ان خطوط کے مطالعے سے دو باتیں اور بھی سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ غالب کی نظر میں انگریزی زبان کے الفاظ، اردو الفاظ کے ساتھ، استعمال میں آ رہے ہیں۔ یہ الفاظ اس بات کی علامت ہیں کہ انگریزی تہذیب کے اثرات ہماری زندگی میں سرایت کر رہے ہیں۔ انھوں نے ساتھ نیا خیال بھی معاشرے کے باطن میں داخل ہوتا ہے اور اسی کے ساتھ تہذیبی کا عمل شروع ہوتا ہے۔ یہ الفاظ نئی زندگی کا اشارہ ہیں اور اس بات کا بھی کہ اب ان الفاظ کے استعمال کے بغیر ہم اپنا ماضی انصاف سے نہیں کر سکتے۔ آج یا اثر ہماری زبان پر اتنا بڑھ گیا ہے کہ ہم انگریزی کے وہ الفاظ بھی استعمال کرنے لگے ہیں جن کے لیے پہلے سے اردو میں الفاظ موجود ہیں۔ اب تہذیب کا کعب پیچھے چلا گیا ہے اور گھسیٹا آگے آ گیا ہے۔ جب سے لے کر آج تک یہی ہماری تہذیب کی سمت مقرر کر رہا ہے اور نئے الفاظ کے ساتھ نئے خیالات کا ایک سیلاب ہے جو ہمیں بہائے لے جا رہا ہے۔ اسی تعلق سے دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ شروع کے خطوط میں غالب ہماری سن لپٹے خط کے آخر میں درج کرتے ہیں۔ پھر اس محل میں یہ تبدیلی آتی ہے کہ سن ہماری کے ساتھ سن بیسوی بھی درج کیا جانے لگتا ہے۔ بعد میں سن ہماری غالب ہو جاتا ہے اور صرف سن بیسوی رہ جاتا ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ اسی کے ساتھ انگریزی اقتدار بھی مستحکم ہوتا جاتا ہے اور ہم اپنی تہذیب کے تعلق سے احساس کمتری میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ خطوط غالب میں جو انگریزی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں سے کچھ یہ ہیں:

پوسٹ، پیو، ڈول، پارسل، ہلن، دار، ٹکٹ، بک، گھر، رخصتی (رجسٹری)، کنسٹری، ٹکٹری، بلی، پنسن، مانتی، پاکٹ، ایجنٹ، اسپانڈنٹ، گورنری، پمفلٹ، کاپی، گورنمنٹ، لبر (لیبر)، چیف سکریٹری (چیف سکریٹری)، کمپ، مانگم ٹکس، پون ٹروٹی (ٹاؤن ڈیوٹی)، ٹوٹ و لیبرہ

خطوط کے مطالعہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انگریزی زبان کا اثر نفوذ چیزی سے بڑھ اور پھیل رہا ہے اور اب یہ زبان فارسی و اردو کی جگہ لے رہی ہے۔ غالب اب انگریزی انھوں کو بطور قافیہ باندھنے کو بھی جان کر سمجھتے ہیں۔ قدر نگاروں کے نام ایک خط میں لکھا کہ:

”چالی لنت انگریزی ہے۔ اس زمانے میں اس نام کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ حراوت ہے۔ تاریخی اور خانی جہاز کے مضامین میں نے اپنے باروں کو یہ ہیں۔ اردوں نے بھی باندھے ہیں۔ وہ بکارتی اور غلی اور فوج داری اور سرشت داری خود یہ الفاظ میں نے باندھے ہیں۔ چالی بہ معنی لپٹے شوق سے لکھو۔ نہ چاہی“

آنے والے زمانے میں آگے چل کر اکبر ال آبادی نے اسی رجحان کے زیر اثر اپنی شاعری میں انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کر کے طنز و مزاح اور اصلاح کے عمل سے اردو شاعری کو ایک نیا ڈانک دیا۔

خطوط غالب کے مطالعے سے ایک بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ غالب نے جہاں بھی لفظ ”ہندی“ زبان کے معنی میں استعمال کیا وہ اردو زبان کے معنی میں آیا ہے اور یہ عمل تو آخر سے ۱۸۶۵ء تک چلتا رہا

(۱) ”انگر ہاں اپنے ہندی کلام میں سے لپٹے شعر یعنی ایک منقطع اور ایک مصرع یاد رہ گیا ہے۔ سوگاہ کا، جب

دل اُٹھنے لگا ہے جب دس پانچ بار یہ مقلعہ زبان پر آ جاتا ہے۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری قالب

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے [۲۴]

(۱۸۵۸ء)

(۲) ”صاحب میں ہندی فریضے کیجوں کہاں سے۔ اردو دیوان چھاپے کے ناقص ہیں“ [۲۳] ۱۸۵۹ء

(۳) ”میرا مدعا یہ تھا کہ وہ تم پر اس امر کو ظاہر کریں کہ دلی میں ہندی دیوان کا چھپنا پہلے اس سے شروع ہوا

ہے۔“ [۲۳] ۱۸۶۳ء

(۴) ”تکلیف“ زادہ نہیں ہے مگر طربی یہ ہے کہ قادری رہنے دو تو اور اگر ہندی کرو تو مصرع مکمل اور بے معنی

ہے۔“ [۲۵] (سن عمار)

اس کے بعد ہی اردو (معنی زبان) کا لفظ بھی قوا تر سے غلطو میں آیا ہے لیکن ۱۸۶۰ء کے بعد سے

یہ بجائے لفظ ہندی کے زیادہ عام و مروج ہو گیا مثلاً

(۱) ”چشم بدور۔ خطا اچھا عبادت ابھی اردو میں مطلب نہیں اچھے ہو“ [۲۶] ۱۸۶۵ء

(۲) ”اردو زبان میں کوئی چرخِ میری نہ نشی ہوگی“ [۲۷] ۱۸۶۰ء

(۳) ”کوئی فریل اس طرح کی نہیں ہوئی کہ جس میں اصلاح نہ ہوئی ہو خصوصاً روزِ مرہ اردو میں“

[۲۸] ۱۸۶۶ء

(۴) ”آپ ولایتی بھی نہیں جو میں یہ تصور کروں کہ اردو عبادت سے استنباط مطلب ابھی طرح

نہ کر سکے“ [۲۹] ۱۸۶۳ء

قالب کی اردو شاعرانہ زبان دیوان اور روزِ مرہ و عبادت کے لحاظ سے ادبی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی

ہے البتہ چند استعمالات میں کہیں کہیں ذرا سا فرق نظر آتا ہے مثلاً

لوا کر بجائے کر : ”میں اس کو لو آ کر کر گیا“ (ص ۲۶۱، غلطو قالب، جلد اول)

بکھانتے بجائے بگاڑتے : ”کچھ نہیں جانتے اور باتیں بکھانتے ہیں“ (ایضاً ص ۲۶۲)

چائیہ بجائے چائے : ”خیر و ابرہول نہ چائیہ“ (ایضاً ص ۲۶۳)

قائل کے بعد عبادت قائل نے محذوف کر دی ہے : ”میں سوچا“ (ایضاً ص ۳۸۳)

سوچا ہوں بجائے سوچی ہیں : ”اب رو باتیں سوچا ہوں“ (غلطو قالب، جلد دوم، ص ۵۶۵)

خود بجائے شمشاد شتم ہوتا : ”کانڈ پڑ گیا اور نہ“ (غلطو قالب، جلد اول، ص ۳۹۳)

کر کر کا استعمال بجائے کر کے : ”گلا گھو کر بند کر کر آؤی کووں گا“ (ایضاً ص ۳۰۲)

”اپنے حائفہ پر اعتماد نہ کر کر اس کو بھی دیکھا“ (ایضاً جلد دوم، ص ۷۴)

دکھائے آؤے بجائے دکھائے آئے : ”اور پھر تہیاری صورت مجھ کو دکھائے“ (ایضاً جلد اول، ص ۳۱۴)

”جوزبان پر آوے دو قلم سے نکلے“ (ایضاً، جلد دوم، ص ۷۴)

”آغا صاحب کا جب خط آوے گا“ (ایضاً، ص ۷۸)

کے بجائے لکھی: ”کب ملے تھے کے خط کا تم ہوئی تھیں“ (ایضاً، ص ۸۴)

غور کی بجائے غور کیا: ”تمہارے حال میں غور کی“

غالب کی نثر میں کہیں تذکیر دتا نیٹ میں فرق ملتا ہے مثلاً اردو کو تذکر لکھا ہے: ”فارسی و عربی کو باہم ربط دے کر ایک اردو پیدا کیا“۔ ”منطق کو تذکر لکھا ہے“۔ ”یہ منطق عوام کا ہے“۔ اس سلسلے میں غالب نے لکھا ہے کہ ”تذکیر دتا نیٹ کا کوئی قاعدہ مضبوط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو گلے، جس کو جس کا دل قبول کرے، اس طرح کہے۔ تم میرے نزدیک تذکر ہے یعنی تمہارا کیا لیکن جمع میں کیا کروں گا۔ ناچار سؤاٹ بولنا پڑے گا یعنی درجہ آئیں۔ بلبل میرے نزدیک سؤاٹ ہے، جمع ان کی، بلبلیں۔ طوطی بولتا ہے۔ بلبلیں بولتی ہیں (۳۰)۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں ”تذکیر دتا نیٹ کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ وہی بعض کہتے ہیں وہی اچھا۔ بعض کہتے ہیں وہی اچھی۔ قلم کوئی کہتا ہے قلم نوٹ کیا۔ کوئی کہتا ہے قلم نوٹ گئی۔ فقیر وہی کو تذکر بولتا ہے اور قلم کو تذکر جانتا ہے“ (۳۱)۔

غالب کے اردو جملے کی ساخت وہی ہے جو آج کے اردو جملے کی ساخت ہے۔ غالب نے اردو جملے کی ساخت اور ترکیب نحوی کو اپنے خطوط کی نثر سے ہمیشہ ہمیش کے لیے متعین کر دیا اور آنے والی نسلوں نے بھی فارسی جملے کی ترکیب و ساخت کو تذکر کر کے اردو جملے کی ساخت کو قبول کر لیا۔ غالب اسی اردو پر فخر کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”فارسی و عربی کو باہم ربط دے کر ایک اردو پیدا کیا۔ سبحان اللہ و زبان نقلی کہ نہ بری فارسی میں وہ خرافات نہ نری عربی میں وہ ذوق“ (۳۲)۔

لیکن خطوط کی نثر کے برخلاف تقریظوں اور ویجاہوں کی نثر میں، عبارت آرائی کی وجہ سے، فارسی طرز تحریر کی روایت کا اثر غالب آگیا ہے اور یہ نثر نری اور ادبی نثر ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ نثر خطوط غالب کی نثر کے سامنے غیر اہم و فرسودہ اور محض ایک حیرت کا درجہ رکھتی ہے مثلاً یہ دو تین سطریں پڑھیے جن سے اس نثر کے رنگ و مزاج کا یقیناً اندازہ ہو جائے گا۔

”نوید یہ ہے کہ دیدہ و دلور لوگ نظر کریں کہ یوسف سخن کھان و چاہ و کارواں و بازار و زندان سے نکل کر تخت فرمانروائی مصر پر جلوہ افروز ہوا ہے۔ زلیخانے عشق کے گھر عید ہوئی ہے اور یوسف حسن کی سرکار میں نوروز ہوا ہے“ (۳۳)

لیکن تقریباً دو بیچ سے بہت کہ جب غالب ”نذر“ سے حلق تحریر یا اپنی خود نوشت سوانح لکھتے ہیں تو خطوط ادبی نثر واپس آ جاتی ہے۔ (۳۴)

حواشی:

- [۱] زادگار قالب، المصنف حسین حالی، ص ۱۷۳-۱۷۵، ڈبلیو ایچ کالج پورہ ۱۹۹۷ء۔
- [۲] قالب کی تاریخ نویسی، ڈاکٹر ظفر علی خان، ص ۵۶، مکتبہ شامیہ، لاہور ۱۹۶۱ء۔
- [۳] ۸ دسمبر ۱۸۵۹ء کا خط، نظام قاضی، ایڈا، انجیل، قنول، دیکھیے خطوط قالب، جلد دوم، مرتبہ نظام رسول میر، ص ۲۳، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۴] علی آجگ، قالب، مرتبہ سید ذریعہ الحسن، عابدی، ص ۶۰۸، پنجاب بک ٹرسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۵] زادگار قالب، مجموعہ ۱۰، ص ۷۷۔
- [۶] خطوط قالب، مرتبہ نظام رسول میر، جلد اول، نظام شہزاد علی، رام، ص ۱۹۳، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۷] ایضاً، ص ۱۶۳۔
- [۸] ایضاً، ص ۱۵۷۔
- [۹] ایضاً، ص ۸۱۔
- [۱۰] خطوط قالب، مجموعہ ۱۰، جلد اول، ص ۲۸۵۔
- [۱۱] ایضاً، ص ۲۸۹۔
- [۱۲] ایضاً، ص ۲۸۶۔
- [۱۳] ایضاً، ص ۲۸۷۔
- [۱۴] مولوی عذری، ص ۲، مکتبہ انجمنی، میرٹھ، اکتوبر ۱۸۶۹ء، بحوالہ مکتبہ قالب، مرتبہ امتیاز علی خاں، مرثی، لاہور ۱۹۷۷ء، ص ۷۷۔
- [۱۵] مکتبہ قالب، مرتبہ امتیاز علی خاں، مرثی، ملحوظہ مطبعہ قریب، ص ۱۹۳۷۔
- [۱۶] خطوط قالب، جلد اول، دوم، مرتبہ نظام رسول میر، پنجاب بک ٹرسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۱۷] ادبی خطوط قالب، مرتبہ مرزا محمد منکری، مبارک، یکم اپریل ۱۹۵۴ء۔
- [۱۸] مجموعہ نثر قالب، اردو مرتبہ فیصل الرحمن، اداری، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۶ء۔
- [۱۹] خطوط قالب، مرتبہ نظام رسول میر، جلد دوم، بخش ۲، پنجاب بک ٹرسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲۰] خطوط قالب، مرتبہ نظام رسول میر، جلد اول، ص ۸۵، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲۱] تذکرہ ہندی، نظام عدالتی، صفحہ ۸۷، انجمن ترقی اردو، نوبل، لاہور ۱۹۳۳ء۔
- [۲۲] خطوط قالب، مرتبہ نظام رسول میر، جلد اول، ص ۵۶، پنجاب بک ٹرسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲۳] ایضاً، ص ۱۶۵۔
- [۲۴] ایضاً، ص ۱۸۸۔
- [۲۵] ایضاً، ص ۲۷۷۔
- [۲۶] خطوط قالب، مجموعہ ۱۰، جلد دوم، ص ۶۳۴۔

[۵۷] ایضاً ص ۲۲۳

[۵۸] ایضاً ص ۶۸۳

[۵۹] ایضاً ص ۷۰۴

[۶۰] خطوط قائب، جلد اول، نکلہ، ۱۹۵۵-۵۶ء

[۶۱] ایضاً ص ۳۳۴

[۶۲] خطوط قائب، جلد دوم، نکلہ، ۱۹۶۳ء

[۶۳] دیباچہ قصائد میرزا غالب، مسیحین خاں، دائرہ خطوط قائب، مرتبہ علامہ رسول میر (جلد دوم)، ۱۹۷۰ء، قائب، لاہور، نئی لاہور

، ۱۹۶۹ء

[۶۴] مجموعہ نثر قائب، مرتبہ ظہیر الرحمن، لاہور، ۱۹۵۵-۵۷ء، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۷ء

پہلا باب

شاہ نصیر دہلوی

آپ کو یاد ہو گا کہ ”تاریخ ادب اردو، جلد اول“ میں ”مطلعہ دلی دکنی کے ذیل میں، میں نے لکھا تھا کہ ”دلی دکنی کا کام یہ ہے کہ اس نے شائع ہند کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے مل کر ایک کردیا اور ساتھ ہی فارسی ادب کی رچاوت سے اس میں اتنی رنگ رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے ساتھ سرے اٹھا دیے کہ آئندہ دو سو سال تک اردو شاعری بھی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی“ (۱) اور جب محمد شاہ کے زمانے میں دلی اپنی دلی پہچان تو یہاں کے شعرا اسے دیکھ کر ہلوت ہو گئے۔ ان شعرا میں آبرو، ناجی، مضمون وغیرہ بھی شامل تھے اور شاہ حاتم بھی۔ یہی روایت مرزا مظہر جانپاناں سے منقولہ تر ہوتی ہوئی تیرو سوا تک پہنچی۔ میر نے یہ کہہ کر: ”عاشق جو تھا اپنا ہاشدہ دکن کا تھا اسی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہی روایت ان شعرا نے دلی، جو کھٹو چلے گئے تھے، جعفر علی حسرت، برأت، انشاء، مسکنی اور رحیم وغیرہ کے ذریعے کھٹو پہنچی اور یہی روایت گرم دوسو سال کا ڈاکٹہ بگھکتی ہوئی شاہ نصیر تک آئی اور شاہ نصیر نے اپنی زبان دلی مشافی سے توست اظہار کی سطح پر اسے مانجھ کر ایک ایسی صورت دی کہ اردو زبان اپنے معیاری ادب کے ساتھ ایک اور نئے جذبہ و دور میں داخل ہو گئی۔ اب اس میں اتنی توست اظہار پیدا ہو گئی تھی کہ وہ ہر قسم کی بات اور ہر قسم کے مضامین کو بیان کرنے پر قادر ہو گئی تھی۔ اس دور میں یہ کام نمایاں طور پر بڑے پیمانے پر شاہ نصیر نے انجام دیا۔ شاہ نصیر دلی والے تھے۔ اس دور کی تہذیب ان کی روح میں رہی یہی تھی اور اسی نے ان کے تخلیقی رویوں اور انداز فکر کو متعین کیا تھا۔

شاہ نصیر، جن کا پورا نام محمد نصیر الدین اور تخلص نصیر (۱۷۷۵ء-۱۸۵۳ء) ۲-۱۱-۱۷۷۵ء-۹-۱۸۳۸ء) تھا، رنگت کی سیاسی کی وجہ سے یہاں نکلنے کے نام سے پکارے جاتے تھے۔ آسودہ حال گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اور قد و القامہ میں میر صدر جہاں (۱۸۲۴ء-۹-۶۸ء) کی بولاد تھے، جو اپنے وقت کے بڑے بزرگوں میں شمار ہوتے تھے اور جن کا سزا محض روشن چہرہ میں واقع ہے۔ شاہ نصیر کے والد، جو شاہ فریب کے نام سے خالص دہانم میں معروف تھے، میر جہاں کی درگاہ کے حادہ نقیض تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”شاہ فریب نیک سیرت، خوش طبیعت، خوش طالع و صاحب نصیب“ انسان تھے اور ”ترقہ و آسودگی“ سے زندگی بسر کرتے تھے (۳)۔ باپ نے باز وخت سے شاہ نصیر کی پرورش کی اور ان کی تعلیم کے لیے اچھے استاد اور

ادب مقرر کیے۔ شاہ فریب کے انتقال کے وقت شاہ نصیر نو عمر تھے اور اس نو عمری میں مسند خلافت پر بیٹھے۔ اپنی شاعری میں دودھلش اور فخر کا ہار ڈھک کر کرتے ہیں۔

سالک را در شریعت ہوں کروں گا میں نصیر دل سے نقش قدم میر جہاں کی تعریف

اسی زمانے میں انھیں ریختہ گوئی کا شوق پیدا ہوا اور جلد ہی چند اہلادب و مستاجیروں کے کانٹھوں پر سوار مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔ مصطفیٰ نے تذکرہ ہندی میں لکھا ہے کہ ”فقیر دراپاے کے درشاہ جہاں بود اکثر در مشاعروں آمد و رہاں عالم نو مشق و در طبعش روانی و تجزی و ریاضت کی شوق“ [۴۱]۔ اس سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ نصیر نے نو عمری میں شاعری شروع کی تھی۔ اسی زمانے میں میر محمدی مائل (م ۱۲۰۱ھ - ۱۲۶۰ھ) [۴۲] کے شاگرد ہوئے۔ محمود نظر میں لکھا ہے کہ شاہ نصیر میر محمدی مائل سے ”نسبت مولائی“ رکھتے تھے اور اہل کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”دو عالم نصیر الدین نصیر کے استاد تھے اور ان کے خسر بھی [۶]۔ کلیات میں شاہ نصیر نے اپنے استاد و خسر کا ذکر کم از کم تین جگہ کیا ہے جن میں سے ایک یہ ہے:

صائب کو کوئی لائے ہے خاطر میں شادابی کہا ہے کوئی آپ کو بیدل کے برابر

تولا جو نصیر آج تو میدانِ سخن میں پایا نہ کوئی حضرت اہل کے برابر

شاہ نصیر کا سال ولادت کسی ذریعے سے معلوم نہیں ہوتا۔ شیخو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”از مدت شصت سال بر سر مشق و محنت است“ [۴۳]۔ گلشن بے خار کا زمانہ تصنیف ۱۲۳۸ھ - ۱۲۵۰ھ ہے۔ اگر قیاساً شاہ نصیر کا ترجمہ ۱۲۳۹ھ میں لکھا گیا اور اس وقت انھیں شعر کہتے ساتھ سال ہو چکے تھے تو گویا ۱۲۳۹ھ - ۱۲۵۰ھ میں انھوں نے شاعری شروع کی۔ اگر اس وقت ان کی عمر ۱۳ سال فرض کرنی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۲۸۹ھ - ۱۳۰۵ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔ حسرت مولائی نے بھی، بغیر کسی حوالے کے، شاہ نصیر کا سال ولادت ۱۳۰۵ھ دیا ہے [۴۴]۔ محویر احمد طوی ان کا سال ولادت ۱۳۰۵ھ - ۱۳۰۵ھ کے مابین مقرر کرتے ہیں [۴۵]۔

شاہ نصیر کے معاصر شعر اور دوسرے تذکرہ نویسوں نے عام طور پر ان کی ”رسمانی طبع و تجزی و فخر“ کی تعریف کی ہے اور وہ لوگ بھی جو شاہ نصیر کے ”احوال فن اور تہذیب و فن“ سے چٹھاں آگئی نہ ہونے کا ذکر کرتے ہیں اور جن میں قدرت اللہ قاسم اور سر سید احمد خاں شامل ہیں، اس بات کا خیر و اعتراف کرتے ہیں کہ ”اما مناسبہ لکھی بہ سخن پر دازی و اردو۔ ہمارے صاحب طبعی و سر مشق بخش غزل“ [۴۶]۔ سید احمد خاں نے لکھا ہے کہ ”اکثر ایات غزل بیت الطول ہوتی۔ جن زمینوں میں وہ قدم رکھتے۔ مدعیان کمال کو کمال نہ ہوتی کہ اس میں جرأت کریں۔ اشعار آپ وادار اس پیشہ و خنوران روزگار کے دولاٹھ سے زیادہ ہیں اور یہ بے مبالغہ و اغراق ہے“ [۴۷]۔ نواب مصطفیٰ خاں شیخو نے، جن سے شاہ نصیر کی سیاسی و تعارفی قضا، انھیں ”مرکز نیک و صاحب صفات حسنہ“ بتایا ہے [۴۸]۔ علی ابراہیم خاں فطیل نے ”صفات حمیدہ“ کا حامل لکھا ہے [۴۹]۔ مصطفیٰ نے انھیں ”جراست ذی فطرت و صاحب ہوش“ لکھا ہے [۵۰]۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”میں نے بھی نصیر کو دیکھا

تھا۔ رنگ اس کا کالا اور قد لمبا تھا۔ چہرہ پر شام ہو گا اور طوائف کی معلومت ہوتی تھی مگر ٹیک صفات اور خلق آدمی تھا۔ [۱۵]۔ تاریخ کی طرح شاہ نصیر بھی سیاہ قام تھے۔ صورت سے دونوں شاعر اور تعلیم یافتہ معلوم نہ ہوتے تھے لیکن اس دور میں یہی وہ ڈھنگت استاد تھے جنہوں نے زبان اور بیان کو نئی جہت دی اور دونوں اپنے دور میں بلند مقام پر فائز تھے اور متعدد شعرا کے اپنے استاد تھے جن کے مسلم اثبوت ہونے کا سب نے اعتراف کیا ہے۔

شاہ نصیر میں شعر گوئی کی قوت و توانائی، حاضر طبی و بدیہ گوئی تاریخ سے کہیں زیادہ تھی۔ وہ شاعری کا ایک ایسا حیز و دواں دیا تھے جو ہر موسم میں مسلسل بہتا رہتا ہے۔ مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ "حالا شرفی اور رابہر شدہ برحدہ کمال رسانیدہ۔ در شاہ کجاس آباد علم استادی ی افراد و شریف آں شیر مخلص شاکر و دلش در آمدہ و اور استاد ی مسلم اثبوت ی دانند و ملک الشعرا ی گوچہ" [۱۶]۔

یہ بات کہیں نظر سے نہیں گزری کہ بادشاہ وقت نے انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا تھا البتہ اپنے شاگردوں کی تعداد، مشائی و شاگردان کلامی کی وجہ سے ان کے شاگرد اور دوسرے انھیں "ملک الشعرا" کہتے تھے۔ مصطفیٰ نے بھی یہی لکھا ہے کہ شریف شیر اور شاگرد انھیں ملک الشعرا کہتے تھے۔ خوب چند کا شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ انھوں نے بھی اپنے شاگرد کے سے یہی لکھا ہے کہ "شعرش بادشاہ پند و فکرش بلند۔ اگر بدیہ سرا یہ کس ملک اشعرائی زندہ بجاست و اگر نقاد لکن اسلکی نواز و سزا مست" [۱۷]۔ سعادت خاں نامہ نے یہ ضرور لکھا ہے کہ "خیر آدو کن میں خطاب ملک اشعرائی کا آ سے ملا اور لفظ پیش از پیش اس کا ہوا [۱۸]۔ لیکن اس کی کسی درجے سے تصدیق نہیں ہوتی البتہ ان کی مشائی اور نفوذ گوئی کی سب قریب کرتے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ "مناسبت کئی پہن پر دازی دارد۔ ہمارے قاسب طبی و میر مشقی تخلص نفوذ بہ سب کثر و کمر و بسیار سے قول کا مثل بڑ مغز معلوم ی شود" [۱۹]۔

ابھی شاہ نصیر نو جوان تھے کہ ان کی مشائی اور زور طبی کا غلغلہ کا پھیلا کر شاعری و پارک ان کی رسانی ہو گئی جس کی تصدیق ان قصائد و حیات سے ہوتی ہے جو انھوں نے مختلف مواقع پر کہہ کر بادشاہ وقت کے حضور میں پیش کیے۔ انھی میں گیارہ اشعار کا ایک تنقید نامہ قصیدہ ہے جس میں مختلف سرا کو موضوع بنا کر بکثرت بادشاہ پیش کیا ہے۔ جس کے چند شعر یہ ہیں:

دیکھے مخلوط اس سے حق تعالیٰ	گھسوں کیا شدت سرا کا احوال
اکڑ کر بن گئی منہ میں نواں	زباں کیوں کر یہ سرگرم سخن ہو
رضائی ہے نہ پاس اپنے دو شاہ	رہوں کب تک رضا کے حق پہ شاہ
شہا تیرا ہے وجہ جور ہاں	نصیر اپنے کو اپنا مقلد کر
چڑا ہے بے طرح سردی سے پاں	بناہ آداب اب مجھ کو بس ہے

آخری شعر میں شاہ عالم جانی آداب (م ۱۲۲۱ھ / ۱۸۰۶ء) کی طرف واضح اشارہ ہے جس سے شاہ عالم جانی

کے زمانہ شاہی میں دور پارنگ ان کی رسائی کا پکا پلٹا ہے۔ اکبر شاہ جانی کی مدح میں جو قصائد کہے ہیں ان سے بھی دور پارنگ رسائی کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس زمانے میں شاہ نصیر ایک ایسے استاد تھے جن کا شاگرد ہونا افتخار کی بات تھی۔ ”آثار اللہ خواجہ“ میں سرسید نے لکھا ہے کہ ”اکثر راجت گویان شاہجہاں آباد نے کہا اپنے ذہم میں کس لمن اسلمی کا بلند آوازہ کرتے ہیں۔ بد اہل حال میں انھیں سے کٹھن کیا تھا کہ بعد مدت عشق کمال کو پہنچا کر کبھی سباحہ اور کبھی خطرہ قطعیت پر مستعد ہوئے“ [۲۰]۔ ان کے شاگردوں کی کوئی جامع فہرست مرتب نہیں ہوئی البتہ مختلف تذکروں میں ان کے شاگردوں کے نام ضرور ملتے ہیں جن میں ایسے نام شامل ہیں جنھوں نے اردو شاعری کی روایت کو بچھلایا اور آگے بڑھایا اور یہ شاگرد دہلی سے لے کر کھنڈ، حیدرآباد دکن اور دوسرے شہروں تک پھیلے ہوئے تھے۔ ”مجموعہ نغز“ میں ان کے ۲۳ شاگردوں کے نام آئے ہیں جن میں لالہ غوب چھڈکا، الہی بخش معروف، لالہ مول چھٹھی (صاحب ترخہ شاہ نامہ فردوسی) اور محمد ابراہیم ذوقی کے نام شامل ہیں۔ ”ریاض المصفا“ میں مصطفیٰ نے لکھا ہے کہ ”دور شاہجہاں آباد اہل علم و استاذی و افراد و شریک آں شہر حلقہ شاگردیش در آمدند“ [۲۱]۔ ”تذکرہ“ معسر بخٹی ”میں آیا ہے کہ ذوقی اول اول انھیں سے اصلاح لیتے تھے مگر یکجا صاحب ایسے پیدا ہوئے کہ شاعری ہو گئی اور نغز نہیں دکھا، چھوڑ دی“ [۲۲]۔ صاحب جلوہ نصیر صفیر احمد بکگرای نے ۳۴ شاگردوں کے نام دیے ہیں اور لکھا ہے کہ شاہ نصیر بڑے زبردست شاعر تھے اور ان کے بڑے بڑے استاد شاگرد تھے۔ مومن خاں اور ذوقی انھیں کے شاگرد ہیں سے ہیں اور ان دونوں کے معر کے بھی ان کے ساتھ مشہور اور مذکور ہیں“ [۲۳]۔ مومن خاں مومن کے شاگرد ہونے کی تصدیق ”گلستان غنہ“ سے بھی ہوتی ہے [۲۴]۔ ”انتخاب دوا دین“ میں امام بخش صیبائی نے لکھا ہے کہ ”شاہ نصیر مشاہیر شعرائے دہلی سے تھا بلکہ بہت سے شاعران زبان اردو سانسین دہلی اسی مشغور سے کٹھن رنڈ کوئی کا کرتے تھے“ [۲۵]۔ سعادت خاں داسر نے غرض معسر کے زبیا میں شاہ نصیر کے ۲۱ شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں شیخ غلام رسول شوقی اور شیخ محمد ابراہیم ذوقی کے نام بھی شامل ہیں۔ ابن طوقان نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ذوقی دہلوی از شاگردان ہے تو قیر نصیر“ [۲۶]۔

قدرت نے شاہ نصیر کو شعر گوئی کی جو غیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی اس کا اظہار وہ ساری مرقعہ قدم پر کرتے رہے۔ جتنی جلدی وہ مصطفیٰ داد شعر کہہ سکتے تھے یہ قدرت کسی دوسرے کو میسر نہیں آتی تھی۔ اپنا سکھ جانے کے لیے وہ مشاعروں اور مطاحروں میں کھل کر سامنے آ جاتے تھے۔ یہ معرکہ آرائی ان کا حراج بن گئی تھی۔ قدرت اللہ قاسم جو عمر میں ان سے بڑے تھے اور ان کے باپ دلداس بھی ان کے مرام تھے اور خود شاہ نصیر ان کے سامنے پیدا ہوئے تھے اسی معرکہ آرائی کی وجہ سے ناراض ہو گئے تھے جس کا اندازہ تذکرہ مجموعہ نغز کے ترجمے سے کیا جا سکتا ہے [۲۷]۔

شاہ نصیر اپنے دور میں سب سے زیادہ قادر الکلام شاعر تھے۔ جس کا اعتراف کم و بیش سب نے کیا ہے۔ کھنڈ میں آٹھ سنگار زمینوں میں طری طری نہیں اور نویں کاخی زمین میں اضافہ اپنی طرف سے کیا

جس کی تحصیل مرزا قادر بخش صاحب دہلوی (م ۱۳۰۰ھ) نے گلستانِ حق (مولد ۱۲۷۷ھ) میں دی ہے [۳۸]۔ ان کے کلمات میں حدودِ قطع ایسے ہیں جن میں وہ دوحہ سہارنہ دیتے نظر آتے ہیں۔ یہ ان کا حراج بن گیا تھا جس کی توثیق اس دور کے تذکروں سے ہوتی ہے۔ شیعہ نے لکھا ہے کہ ”پاکیزہ مسمومہ ہائے مشہور مثل کھنڈ و حیدرہ یاد وغیرہ ہم کرد رفت و با شعرائے ہر دیار بر خورد و مطارح و مشاعرہ کرد و پائستادی نام آورد“ [۳۹]۔ بالکل سبکی بات شفی کریم الدین نے لکھی ہے کہ ”اس شاعر مشہور نے شعر گوئی کی مشق کی اور اکثر یاد میں مثل کھنڈ اور حیدرہ یاد کے بار بار کیا اور اکثر شاعروں سے جہاں گیا مہمان اور مقابلہ کیا اور نامور ہو کر آیا“ [۴۰]۔ لیکن وہ تذکرے جو کھنڈ میں لکھے گئے ان میں مطارحوں اور مشاعروں کے تعلق سے تصویر کا دوسرا رخ دکھایا گیا ہے مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ ”جوں در کھنڈ گذرا گفتند و با ہفتضائے اس دیار ملاقات کرد و در مشاعرہ با فخر ملطری گفت و خواند و مرتب سخن بلند اور معلوم شد“ [۴۱]۔ ایسی ہی بات سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں لکھی ہے کہ ”مگر کھنڈ میں جب بکریف لائے یہاں سے رنجیدہ خاطر گئے“ [۴۲]۔ دہلی اور کھنڈ کے تذکروں میں اس متضاد رائے کا سبب ان دونوں شہروں کی چٹک ہے۔ ویسے بھی ایک شہر کا اتحاد وقت دوسرے شہر کے اتحاد کو کہاں تسلیم کرتا ہے لیکن اس کے باوجود مصحفی یہ کہتے ہیں ”مجاد ہوئے کہ“ ”دور دہلی طبعش شکستہ نیست“ [۴۳]۔ تذکرہ بکریف نے تذکرہ ”طبقاتِ سخن“ کے حوالے سے جو واقعہ لکھا ہے اس سے بھی شاہ نصیر کے حراج پر روشنی پڑتی ہے۔ جب غلام علی الدین چٹا و بخش میرٹھی نے اپنے گھر پر محفلِ مراءت میں قصیدہ پیش کیا تو شاہ نصیر چپ چاپ خاموش بیٹھ رہے اور مراءت کے بعد ایک مصرع پڑھا اور کہا کہ کوئی بھی اس پر غزل نہ کہہ سکا۔ مصرع یہ تھا: ”کردے چمن میں تو ذرا بہر قبا کو اکا کہ یوں۔ میاں روشن شاہ کو، جو وہاں موجود تھے وہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے اس زمین میں ”دفر“ لیں کہیں اور ساتھ ہی دو تین اور مٹھے شاہ نصیر کو پیسے لیکن انھوں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ چٹا میرٹھی نے روشن شاہ کی یہ دونوں غزلیں ترجمہ شاہ نصیر میں شامل کی ہیں اور وہ مٹھے بھی درج کر دیے ہیں جو روشن شاہ نے ان غزلوں کے ساتھ لکھوائے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اس زمین میں غزل کہنا اپنی قوتِ شعر گوئی اور امتدادِ مہارت کا اظہار تھا مرزا غالب نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے جہاں کے دہانہ اردو میں موجود ہے۔ تذکرہ بکریف کے مولف خدائی لال بکری نے یہ واقعہ لکھ کر اور شاہ نصیر کی طرف سے جواب نہ آنے پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ”نصیر در شعر و سخن طبعی نارسا و قصور پذیر وارڈ“ [۴۴]۔ اپنی قوتِ شعر گوئی کے سامنے کسی کو کچھ نہ سمجھا شاہ نصیر کا حراج بن گیا تھا اور یہی وجہ تھی کہ اکثر دوسرے اتحاد شعرا ان سے ناراض ہو جاتے تھے۔ مصحفی، سعادت خاں ناصر اور حکیم قدرت اللہ قاسم کے تذکروں سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔ خود کیا ہے شاہ نصیر میں جو غزلیں ہیں، ان میں بھی وہ دوسروں کو بار بار لٹکارتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

غزل چہ تیری بھی اے نصیر اب بزمِ یاروں میں
بھی تو وقت ہے اپنی زباں دانی دکھانے کا

تم ہو تیرا اعلا میدانِ خن میں اے نصیر
 کام ہے ملکِ خن میں صاحبِ مقدور کا
 ہو نکلنا بیڑے حاسد نہ کیوں کر اے نصیر
 چن چن میں خاک ہوں جوں شیخِ اجل کر آگ میں
 ایک اور فزل پڑے کے نا تیر خن کے
 ہیوم جلف بیڑے دشمن پہ ہزاروں
 شہر کہتا میں آساں یہ مشکل ہے نصیر
 نام کو لوگ اگر صاحبِ دیمان ہوئے
 ذبح کر دیا ہے تو نے خن میں کو اے نصیر
 بازیِ حریف کی کوئی بکیتی ہے مات سے
 نصیر ایسی فزل تو نے کبھی ہے مرجا تھ کو
 کہے گا کوئی کیا جاہل یہ شیشہ ہے وہ پتھر ہے
 یہ شعر اور دیکھیے جن میں انکا ناخ، گویا کو براہِ راست مخاطب کیا ہے:

مالک ہے نصیر اپنے تو اعزازِ خن کا
 تحریرِ فزل ایسی اب انکا سے ہو کیوں کر
 ایسی فزل کی ہے یہ تو نے کہ اے نصیر
 ناخ بکر کار ہے، گویا شک و دل

ایسی صورت اُن دوسرے شعرا کے ساتھ ہے جن میں نصیر، سودا، مسکنی، قلیں، گویا، ناخ کے علاوہ قاری شعرا
 صاحب، بیدل، جلالی، سہابی، طالب آملی، ظہیر قاریاں، خاجائی و انوری وغیرہ شامل ہیں۔ ان سب اشعار میں
 شاعرانہ تعلی سے زیادہ مہارزت کا انداز ہے۔ سادگی محرمطاردوں، مشاعرہوں اور مراثیوں میں شاہ نصیر چو کبھی
 لاتے رہے اور غلو کے قصور کی بنیاد اٹھا کر اسے مضبوط کرتے رہے اور ساتھ ہی حلیوں کو حریف، دوستوں کو
 دشمن بناتے رہے۔ سید احمد علی خاں بیکانے لکھا ہے کہ "گویند کہ دور میں فنِ بہبِ قوتِ طبیعت و قبولِ شدن
 کلام در حضرتِ سلطانی و ام شرف، کسے را بجا طرئی آرد و موئی ملک اشعرائی دارد۔ صاحبِ دیمان ان سے وہ یہ
 گو۔ شہرتِ استادیش تمام شعر را فرا گرفت" [۳۵]۔ یہ نگاہ کر جتنا نے دودخ نگہوں را دیاں کہ کہ حرید لکھا ہے کہ
 "طرفہ را بنی سے کہ آگاہی فن و علم پہنچے ندارد و دودخ بر آسان" اور یہ بھی لکھا ہے کہ گزشتہ سال لکھنؤ آ کر میرزا
 قمر اللہ بن احمد خان بہادر کے مشاعرے میں آقا قاسم اشعار قدیم جو پڑھے تھے وہ خوب تھے لیکن طرئی فرمایاں جو
 پڑھیں وہ ہرگز کسی پاسہ کی نہیں تھیں اور کس نے پسند نہیں کیا تھا۔ واللہ عالم" [۳۶]۔ یہ الزام کہ فن و علم سے
 آگاہی نہیں رکھتے تھے اس لیے درست معلوم نہیں ہوتا کہ وہ محض جو اپنے وقت کا مسلم اثبوت استاد ہوا اور بقول

سید احمد خاں "اشعار آب و آس" میں خوشنودان کے دو لاکھ سے زیادہ ہیں اور یہ سہ ماہیہ اللہ و افراق ہے۔ صدمہ آوری جو کچھ کر نہ پاتے تھے۔ بزرگوار شاعر صرف انہیں سے غزل کہلا لیتے تھے" [۳۷]۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ بے فن اور بے علم ہو جب کہ بقول قدرت اللہ قاسم "ولاش استاد سے ادیب و خدام متعدد مشکل آسودگی بروئے گماشتہ" [۳۸]۔ یہ سب کچھ ان کے خلاف جوتہ کروں میں آیا ہے وہ اسی پر کبھی لڑائی اور طعنوں کو حریف بنانے کی جگہ سے ہے۔ خود مصطفیٰ نے، جیسا کہ اپنے تذکروں میں لکھا ہے علم عروض اور عربی زبان کی تعلیم کھٹوہیچجی کا حاصل کی تھی اور کہنے کے آج تک ان پر فن سے آگاہ نہ ہونے کا احترام نہیں لگایا۔

ایک اور شعر کا ذکر مرزا کاظم خان دہلوی نے کیا ہے کہ جب شاہ نصیر کھٹوہیچجی سے شاہجہاں آباد واپس آئے تو قحطی زمین میں دو غزلیں جو شعرا کے کھٹوہیچجی سے کہی تھیں شفی فیض پارہ سا کے اس شاعر سے ہیں۔ مجدد سرخا زکی اللہ بن خان بردان الجیری دروازہ منعقد ہوا تھا، چہ میں تو بعض اصحاب نے افراتہ حسین اور کثرت متاعش سے صدمہ کو کام فرمایا اور بعض شاکر گوں کو ان دونوں زمینوں میں غزل کہنے کی تکلیف کی۔ یہ بات شاہ نصیر کو ناگوار ہوئی اور "تھکس کی تیلیاں" زمین میں قریب پچاس غزلیں کہہ کر اپنے شاکر گوں کے نام سے چھوڑیں۔ اس سے صدمہ کا بازدار گرم ہوا اور اس جیسے کے بعد شعرا نے یہ احترام کیا کہ ہر شاعر سے میں اسی زمین میں غزلیں نہ پڑھنے لگے۔ کئی مہینے تک تیلیوں کی زمین میں تلخے پھینکے کے سوا کچھ کام نہ تھا۔ لوگ آٹھ نو شعر کے سوا غزل نہ نہ پڑھتے تھے لیکن شاہ نصیر ہر بار دو غزل ساتھ ستر بیت کا نہ پڑھتے تھے اور ہر شاکر گوئی غزل انہیں بیت سے کم نہ ہوتی تھی اور وہ بھی اسی یکے باز عرضہ کی گئی تھی [۳۹]۔ اس سے شاہ نصیر کی لطافت اور جاوید انکلاہی کا پتہ چلتا ہے۔

"کلیات شاہ نصیر" میں اس زمین میں دو غزلیں ملتی ہیں۔ پہلی غزل ۱۲۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں دو قطع اور ایک مطلع شامل ہے۔ آخری دو نے اس واقعہ کو استاد ذوق کی برتری ۹ بیت کرنے کے لیے جس انداز سے لکھا ہے اس کی تصدیق کسی اور تذکرے سے نہیں ہوتی بلکہ اس کی بعض غلطیاں سامنے آتی ہیں۔ آخری دو جس شعر کو شاہ نصیر کے بیٹے وجہ اللہ بن نصیر (م ۱۳۳۲ھ) کا بتایا ہے وہ "در حقیقت شاہ نصیر کے شاکر گو لالہ گھنٹام داس عاصی کی غزل کا شعر ہے اور ان کے دیوان میں موجود ہے [۴۰]۔ اس شاعر سے میں مقابلہ دراصل عاصی و ذوق کے درمیان تھا۔ دیوان عاصی کی روایت کے مطابق مشاعرہ میں استاد شاہ نصیر کی غزل پر اعتراضات شیخ محمد ابراہیم ذوق نے اپنے تلمیذ بہادر شاہ غلری غزل سے چند شعر نہ پڑھے جس پر آٹھ مشاعرہ میں سر کر قرار پایا۔ عاصی نے شروع میں مشاعرہ میں چیمبر کی غزل جو آٹھ شعر پر مشتمل ہے جس کے آخری دو شعر یہ ہیں:

کل شیخ ہی ہرن کی طرح بولے چو کلازی سیدھی سڑک بھی چل کے نہ سحرانچہ تھکے

عاصی وہ تیلیوں کی غزل اب کرو دتم جس کو نہ سبک گوہر یکتا چنچے تھکے

کلیات شاہ نصیر میں جو غزلیں "تھکس کی تیلیاں" کی زمین میں ہیں ان میں بعض اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ

نصیر نے بھی ذوق پر چوٹ کی اور عاصی کی جتنے چنگی شٹا اس شعر میں:

ذوق اتنا شعر کوئی کا جھٹے کس واسطے

تافے میں گر نہ تھیں حضرت کے بس کی تیلیاں

آپ ہی منصف ہوں اسے صاحب ذرا بہر خدا

یار کی چلمن ہو اور پائے نکس کی تیلیاں

لفظ ”ذوق“ میں ابہام ضرور ہے لیکن اشارہ واضح ہے۔ دوسرا شعر ذوق کے اس شعر کی طرف اشارہ کرتا ہے:

ہلق ترے دلائل کی نازک بہت ہے ناز میں

کیا لگائی اس میں ہیں پائے نکس کی تیلیاں

اس پس منظر میں یہ چوری غزل پڑھے تو ذوق و شاہ نصیر اور ان کے شاگرد عاصی کے معرکے کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اسی معرکے آرائی کے کجمر سے بعد مثنوی فیض رسا پارسا کا یہ مشاعرہ برہم ہو گیا (۳۱)۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ شاہ نصیر اور ذوق کے درمیان اس رشتہ کی کیا وجہ تھی۔ جب تک شاہ نصیر دہلی میں تھے ان کا طوٹا بول رہا تھا۔ دربار تک ان کی رسائی تھی۔ شہر کے شرفاء ان کے شاگرد تھے۔ ذوق نے پہلے حافظ نظام رسول شوق سے اصطلاح لی، جو محلہ کی مسجد کے جنس امام تھے اور شاعری میں شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ لیکن جب ذوق نے محسوس کیا کہ وہ ان کے شعر پر ویسی اصطلاح نہیں دے سکتے جیسی کہ ہوتی چاہیے تو وہ اپنے ہم عمر و ہم مکتب میر کاظم مسین کے کہنے پر شاہ نصیر کے شاگرد ہو گئے لیکن شاہ نصیر کی اصطلاح سے بھی ان کی ویسی تقلید نہیں ہوئی جیسی شاگرد کو ہوتی چاہیے۔ کجمر سے بعد شاہ نصیر دکن چلے گئے۔ ذوق کی خدا وادو صلاحیت اور ریاض نے انہیں چمکایا۔ شاہ نصیر کے دکن چلے جانے کے بعد میر کاظم مسین خیر وادو لی عہد کی فزول بنانے لگے تھے لیکن جب وہ بھی جون الفطین کے میر مثنوی ہو کر دہلی سے چلے گئے تو ذوق کو یہ موقع مل گیا اور کجمر دہلی عہد کی سرکار سے ان کے چار روپے ماہوار مقرر ہو گئے (۳۲)۔ اس طرح دربار تک ان کی رسائی ہو گئی۔ ایک اور واقعہ کہ پہلے نواب انہی بخش معروف شاہ نصیر سے اصطلاح لیتے تھے۔ اب وہ بھی ذوق سے اصطلاح لینے لگے۔ جب برسوں بعد شاہ نصیر دہلی واپس آئے تو یہاں کا منظر بدل ہوا تھا۔ اب ان کی جگہ ذوق نے لے لی تھی۔ اس سے شاہ نصیر کے دل میں چٹک اور شک کے جذبات پیدا ہوئے مگر شاگرد کے من گھڑا استوار کے لیے مسیوب بات تھی۔ البتہ یہ کام ان کے شاگرد کرتے رہے جن میں ملازمت نظام داس عاصی پیش پیش تھے اور ساتھ ہی شاہ نصیر کے بیٹے وجہ الدین متخیر بھی اس میں شریک تھے۔ وہ ذوق کے ہم عمر اور باپ کے چہیتے تھے ”قفس کی تیلیاں“ اور آتش و آب و خاک و ہوا والے معرکوں کو اسی خاطر میں دیکھتا چاہیے۔ اس میں بھی پہلی زمین میں وہ دو شعر جن میں سے ایک میں ”ذوق“ کا لفظ آیا ہے۔ ”لحلات جاوید“ میں عاصی سے منسوب ہیں۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ شاہ نصیر نے بچاں فزول میں اپنے شاگردوں کو کجمر دہلی تھیں جو مولوی فیض رسا پارسا کے مشاعرے میں پڑ گئی تھیں۔

تیار نہ کھنڈوں کے زمانے میں جب فقیر محمد خاں گویا سے ان کی ملاقات ہوئی اور انھوں نے "یہ بھی نہ ہوا وہ بھی نہ ہوا" کی زمین میں غزل کہنے کی فرمائش کی تو شاہ نصیر نے گیارہ شعر کی غزل کہ دی۔ اس سے بھی ان کی جوت مٹی بند نہ ہوئی اور قدرتی صلاحیتوں کا انداز کیا جاسکتا ہے۔ اگر وہ وطن شعر سے بے علم ہوتے تو اتنے سارے شاگردوں کو کیسے ملے جن کے دور ان سوالوں کا جواب اپنے شاگردوں کو کیسے دیتے جن سے دور ان شعر گوئی ان کو واسطہ نہ تھا۔

شاہ نصیر نے اپنی زندگی میں کئی سفر کھنڈوں اور حیدرآبادوں کے لیے اور وہاں کے مشاہیر سے ملاقات اور مطاعروں اور مشاعروں میں شرکت کی ہر شمار و شمار میں متعدد شعرا نے زانوئے غمزدہ کیا۔ قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ "جس مرتزین میں وارد ہوا وہیں کے شعرا نے شیریں کلام سے معرکہ آرا ہوا" (۴۳)۔

"۱۳۳۷ء میں جب چند دلال شاہوں کے دربار کے ملک اشعرا حفیظ دہلوی نے وفات پائی تو انھیں ایک استاد سخن کی ضرورت محسوس ہوئی تو شاہ نصیر کمرسات ہزار روپے بھیج کر بلاوا" (۴۴)۔ شاہوں ان کی بہت خدمت کرتے تھے۔ اس بار شاہ نصیر ایسے گئے کہ وہی کا منتظر ابھی انھیں وہاں نہ لاسکا اور ۲۵ شعبان ۱۳۵۲ء، جمعرات کے دن، وہیں وفات پا گئے اور خدام کاغذی موتی قادری کی درگاہ میں دفن ہوئے۔ ڈاکٹر ذر نے لکھا ہے کہ "گفتہ شروع صدی میں اہل علم و فضل حیدرآباد میں ان کی قبر ڈھونڈتے پھرتے تھے مگر معلوم نہ تھا کہ کہاں دفن ہیں۔ آخر کا کھنڈہ جسکی علم کے قریب درگاہ حضرت سید شاہ موتی قادری میں ان کی قبر کا پتہ چلا کہ "ادوارہ ابیات اردو" کی طرف سے سنگ مرمر کا ایک۔ کتبہ لگا دیا گیا ہے جس پر ان کا نام اور تاریخ درج ہے" (۴۵)۔ ۱۹۶۵ء میں ڈاکٹر نور احمد دہلوی نے شاہ نصیر کی قبر کی زیارت کی تھی۔ قبر کا کتبہ کھنڈہ تھا اور ہمارے گھر سے جس درگاہ ہوا تھا۔ اس بار شاہ نصیر کا نام اور ان کی تاریخ ۱۳۵۶ء سیاہ حروف میں کندہ تھی (۴۶)۔ ہمیشہ رہے نام اندکا۔ "میرزا فگل" سے تاریخ وفات ملتی ہے۔ شاہ نصیر کے بیٹے شاہ نجم الدین نے ہر قلمو سہرا لکھا تھا اس کے چوتھے مصرعہ کے آخری تین فقروں کے محفوظ حروف سے ۱۳۵۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ "رج" ہاتھ کردہ اور خسروارباب سخن۔ "شاہ نصیر کے پوتے شاہ بہاء الدین جیسر کے اس مصرعہ "قشوائے شاعران ہمد مراد" سے بھی ۱۳۵۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ سجاد نقشبین حضرت سید حسن رسولی سید احمد حسن نے اس مصرعہ سے: "ہوئے ۱۳۵۶ء ہجرت استاد ہے نصیر" سے بھی یہی سال وفات ملتا ہے۔ ان تینوں تاریخ سال وفات سے شاہ نصیر کی شخصیت، مزاج اور قادیان کا ہی پر روشنی پڑتی ہے وہ ہجرت استاد بھی تھے اور اپنے دور کے شاعران ہمد کے شاہکار اور ہر باب سخن کے خسر بھی تھے۔

شاہ نصیر نے اپنی زندگی میں اپنے دادا ابن مرحب نہیں کیے۔ "آقا جاد احمدیہ" میں مرید احمد خان نے لکھا ہے کہ بے مبالغہ و اغراق ان کے اشعار کی تعداد دو لاکھ سے زیادہ ہے۔ ڈاکٹر نور احمد دہلوی نے محفوظات اور مطبعہ و کلام کی مدد سے جو کلیات شاہ نصیر چار حصوں میں مرتب کیا ہے اس میں الف تا جے غزلوں کی کل تعداد ۱۱۰۵۶ اور قصائد، مدحیات، دیگر اصناف سخن کی تعداد ۵۲۱ ہے۔ اگر ان کے اشعار کی تعداد کا اندازہ

نکایا جائے تو وہ سب بارہ حیرہ جزو سے زیادہ نہیں ہوں گے جو کل کلام کا چھ سات فی صد ہوتا ہے۔ کاظمی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”دیوان کی جو مختلف اشاعتیں معرض طبع میں آئی ہیں، کلام کے بہت ہی مختصر حصے پر مبنی ہیں۔“ [۳۷]۔ انتخاب کلیات شاہ نصیر کے مرتب محمد اکبر میرٹھی نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ وہ مثنوی کلیات جہان کے چوتھے شاہ بہاء الدین بیکر کے پاس تھا اردو نے شکست میر تقی میر کے کلیات سے کم نہیں بلکہ زیادہ سی ہوگا [۳۸]۔ درگاہ پر شاہ داد نے شاہ بہاء الدین بیکر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”یہ شاعر بے بدل سات دیوان تیار کر گیا ہے۔ اس میں جملہ ایک دیوان فارسی زبان میں ہے مگر یہ کل کتابیں حیدرآباد دہلی میں رہیں۔ ہمارے یہاں سے ایام غدر میں تلف ہو گئیں۔ یہاں صرف دو دیوان موجود ہیں“ [۳۹]۔ محمد اکبر میرٹھی کے انتخاب شاہ نصیر کے بعد تنظیم میر عبدالعلی مد کے نسخے سے نقل کر کے ایک ”دیوان چہشتا پی غنی“ کے نام سے بڑے سا کتب پر ۱۳۱۴ھ میں طبع نظر نکالی حیدرآباد دکن سے شائع ہوا جو ۴۴۸ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں حاشیہ پر بھی کلام دیا گیا ہے اور آخری ساڑھے چار صفحات میں قطعات و غزلیں بھی دیے گئے ہیں۔ تاریخ طبع میں داغ دہلوی کا قطعہ بھی شامل ہے [۵۰]۔ ۱۸۹۷ء میں عمار الملک سید حسین بکرا لے سلطانہ ”معارف اشعار“ کے تحت شاہ نصیر کا انتخاب آ کر۔ سے شائع کیا اور پھر ۱۹۰۴ء میں مدراس سے بھی شائع کیا [۵۱]۔ اس کے بعد ”کلیات شاہ نصیر“ کے نام سے ڈاکٹر عزیز احمد دہلوی کا مرتبہ کلیات چار جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۱ء، ۱۹۷۷ء، ۱۹۸۶ء، ۱۹۸۸ء میں پچیس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ اس کلیات کو ڈاکٹر عزیز دہلوی نے ”شاہ نصیر کے تین قلمی نسخوں، دو قلمی انتخابات اور دو مطبوعہ نسخوں کی مدد سے مرتب کیا ہے اور شاہ نصیر کے عہد کے تذکرہ نگاروں اور بعد کے دیگر مستند ماخذوں کو بھی سامنے رکھا ہے“ [۵۲]۔ قلمی نسخوں کا تعارف بھی اپنے مقدمے میں دے دیا ہے۔

اس زمانے میں مشاعروں اور مطارحوں کا عام رواج تھا لیکن وہ مشاعرے زیادہ اہمیت رکھتے تھے جو خود کسی استاد کے ایمان پر مشفق کیے جاتے تھے۔ شاہ نصیر اکثر مشاعروں اور مطارحوں میں شریک ہوتے اور ”طرح“ پر فخر نہیں کہہ کر لے جاتے۔ قیام دہلی کے زمانے میں خود ان کے ہاں ہر صبح کی ۱۵ اور ۲۹ تاریخ کو محفل مشاعرہ منعقد ہوتی تھی [۵۳]۔ حیدری نگر اور روانی طبع خدا داد دہلی اور ضیال ہندی کا سلیقہ ایسا تھا کہ کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔

شاہ نصیر اور شیخ نایح کا سال وفات ۱۲۵۲ ہجری ایک ہے لیکن سال پیدائش کے اعتبار سے شاہ نصیر نایح سے کم و بیش دس سال بڑے تھے۔ کلیات شاہ نصیر کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ ”طرح ہدیہ“ جو شیخ نایح نے اختیار کیا، حجاز و لنگر کے لفظ سے اس کو شاہ نصیر نے پہلے اختیار کیا۔ شیخ نایح نے جذبہ احساس کو شاعری سے خارج کر کے، سادہ گوئی کی وہ روایت، جس کے ممتاز ترین نمائندے میر تقی میر تھے، مسترد کر دی تھی اور محض آفرینی، خیال ہندی، صائب کے مثالیہ انداز کو اختیار کر کے اور زبان کے مخصوص قدیم الفاظ، جو اہل دہلی استعمال کرتے تھے، ترک کر کے، اس میں فارسی تراکیب اور عربی الفاظ کو طرز ادا کا حصہ

ہا کر اسے ایک ایسا روپ دیا تھا کہ وہ دہلوی شعرا سے الگ معلوم ہوا اور طبع خاص کی نظموں کو بھائے۔ خود کو دہلی سے الگ ہوتا دیکھنے کے جذبہ پہلے نکھنوں میں اس وقت شدت اختیار کر گیا تھا جب نکھنوں کے حکمران "لوہاپ وزیر" کے بھائے، انگریزوں کی سیاسی خردت کے باعث "بادشاہ" کہلانے لگے تھے۔ اور وہ کے پہلے بادشاہ غازی الدین حیدر کے زمانے ہی سے یہ جذبہ بے جبر ہو گیا تھا۔ تاریخ کی شاعری اس معاشرے کی اسی خواہش کا نتیجہ تھی اور اس کی مقبولیت کا بنیادی سبب بھی جذبہ تھا۔ "مشق" سادہ گوئی کی روح تھی۔ تاریخ نے "مشق" کے بجائے "حسن" کو شاعری میں نمایاں کیا۔ یہ عمل اس دور کے جسمانی لذتوں کے مزاج سے ہم کنار تھا۔ تاریخ نے سادہ گوئی کو ترک کر کے جب مشق آفرینی اور خیال بندی کے ساتھ شاعری شروع کی اس وقت تک شاہ نصیر کی شاعری کی شہرت چاروں طرف پھیل چکی تھی۔ مصنفی کے "تذکرہ ہندی" (۱۲۰۰ء-۱۲۰۹ء) میں تاریخ کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن شاہ نصیر کی تجزی و رد دہلی طبع کی تعریف کی گئی ہے اور تذکرہ "ریاض الصفا" میں دوبارہ شامل کر کے تفصیل سے ان کی خصوصیت شاعری کو بیان کیا ہے۔ شاہ نصیر کا تصور شاعری وہی تھا جسے تاریخ نے بعد میں اختیار کیا اور جسے جعفر علی حسرت دہلوی رقم نکھنوں (م ۱۲۰۶ء-۱۲۰۷ء-۹۱ء) نے بھی اختیار کیا تھا۔ اگرچہ میں جرأت والی "سہلہ ہندی" نکھنوں میں مقبول نہ ہوئی اور حسرت کا رنگ شاعری ہی مقبول رہتا تو یہ اثر براہ راست اور واضح طور پر نظر آتا۔ جو کام جعفر علی حسرت نے غزل میں کیا اسی سے شاہ نصیر نے اپنا رشتہ جوڑا اور بعد میں تاریخ نے اپنا رشتہ جوڑا اور حسرت کا رنگ غزل اس وقت کے نکھنوں کے جذبہ مزاج سے خصوصاً دہلوی مزاج سے عموماً ہم رنگ تھا۔ اسی مقبولیت کے ذریعہ اثر اس زمانے میں غزل اور غزل، پنج غزل و تجربہ مقبول ہوئے تھے۔ طرحوں میں سنگدیاخ زمینوں کا رواج پسند کیا جانے لگا تھا۔ قصیدہ ملا غزل استادان کمال کا اظہار میں مٹی تھی۔ مبالغہ و غلو شاعری میں پسند کیا جانے لگا تھا۔ ضائع برائے کمال کا استعمال حسن غزل بن گیا تھا۔ جذبہ احساس شاعری سے غائب ہو گیا تھا۔ مشق اب روح شاعری نہیں رہا تھا اور حسن کی پرستش شاعری میں رنگ بھرنے لگی تھی۔ مضمون آفرینی بال کی کمال نکالنے کا کام ہو گئی تھی۔ حسن نے محبوب کے ظاہر کے بیان میں سراپا نگاری کا روپ اختیار کیا تھا۔ یہ حسن (محبوب) بھی پرہیزگین نہیں تھا بلکہ بازاری تھا۔ معنی کی صورت تھی کہ شعر پڑھتے ہوئے بظاہر گہرے معنی کا سرا احساس ہوتا تھا لیکن غور کرنے پر کوہ سے کوہ برآء ہوتا تھا۔ شاہ نصیر شروع ہی سے اس رنگ شاعری پر قائم رہے۔ تہذیبی کھوکھلا پن چونکہ دہلی اور نکھنوں میں یکساں طور پر موجود تھا اس لیے دونوں ہستیوں کے شعرا ازاں تہذیب اور تہذیبہ زوال کی اسی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ نکھنوں اور دہلی میں اگر کوئی فرق تھا تو وہ زبان کا نہیں صرف چند الفاظ کا فرق تھا۔ نکھنوں میں فارسیت و عربیت زیادہ تھی جب کہ دہلی میں بول چال کی با محاورہ و کھلسلی زبان استعمال کی جا رہی تھی اور فارسی و عربی الفاظ و ترکیب اس وقت استعمال کیے جا رہے تھے جہاں اظہار کے لیے ان کا استعمال ضروری تھا۔ خوبہ وزیر کی شاعری میں تاریخ کے انداز بیان کا کھرا ہوا روپ خوبہ وزیر کی شاعری میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے جس پر دہلوی انداز کے محاورہ و روزمرہ کے استعمال کے ساتھ فارسی و عربی الفاظ و ترکیب حاوی ہیں۔ بیان کی اس صورت کے علاوہ تاریخ کے "طرز ہندی"

کے باقی اجزا ادبی ہیں جو مختصر طبعی حسرت اور شاہ نصیر کے ہاں پہلے سے موجود ہیں۔

شاہ نصیر کی شاعری احساس و جذبہ کی شاعری نہیں ہے۔ یہ صبر کی طرح کی مشفقہ شاعری بھی نہیں ہے جس کے رشتے حیات و کائنات سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا زندگی کی واقعیت سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ سارا زور مضمون نو کے باطن سے اور بحر معنی سے گہرے مضمون تلاش کرنے پر صرف ہو رہا ہے۔ نصیر کی شاعری اسی درجے میں تیار ہوئی تھی کہ اس کی شاعری نرتی ہے۔ یہی اس کا تصور شاعری ہے جس کا اظہار پارادکس شاہ نصیر نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

نصیر اس بحر میں اب دوسری لکھ کر غزل پڑھیے تمہارا کام ہے مضمون نو کے باطن کو لانے کا
نصیر اس اپنے دام فکر میں متکائے معنی ہے بھلا دیکھیں تو کیوں کہ ظاہر مضمون نہ نصیر کے کا
شاکلین فکر کے ہے بچے میں سرخ معنی پردہ دار کا بھی رجبہ کیا دور ہے دارا
کھنسی ہے نصیر اس غزل تو نے کہ جس کے ہر شعر میں ہے معنی تہ دار کا چٹھا
زور مضمون و معانی ہیں گئے ہاتھ نصیر میں نے غوطہ جویم فکر غزل میں بھرا
فصل خدا سے خالق مضمون ہے تو نصیر پیدا کرے گا کون سخن در چال چار
درجے سخن سے زور معنی کو جوتا یا غوامس غوطہ دل بھی تیار ہے گرہ باز
آفریں معنی ہار یک سے کیا خوب نصیر تو نے پیدا کیے ہیں سرسرا اشعار میں ہال
انہیں معنی ہار یک اور مضمون نو کی وجہ سے وہ خود کو وقت کا سلطان سخن کہتے ہیں۔

خلک دل میں ہے ترے لاکھوں رحمت مضمون اے نصیر اپنے ہے تو وقت کا سلطان سخن
سوا ہند میں تو آج خلاق اللہانی ہے سبب مسرت سخن ستیان نبی تیار ہر ملتے ہیں
سوج تحریر کی زنجیر سے کاغذ پہ نصیر قلمی مضمون کو پکڑ لاتے ہیں نکل بن سے
درجہ اولی سے بزم سخن داں میں اے نصیر زور ہائے آب دار مضامین لٹا چکے

شاہ نصیر کے تصور شاعری کے مطابق رنگ بار یک اور نئے مضامین تخلیق کرنا شاعری کا پہلا کام ہے۔ دوسرا کام یہ ہے کہ یہ مضامین اس طرح باطن سے جائیں جس کے اظہار میں دلچسپی ہو۔ دیکھنی الفاظ ہو مضمون نیا ہو۔ دلچسپی کے معنی یہ ہیں کہ اس میں نہ صرف مصالح بدائع استعمال میں آئیں بلکہ حسن بیان کو دینے لگے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہ اس سے زبان دانی کا اظہار بھی ہوتا ہو۔ زبان دانی سے مراد یہ ہے کہ بول چال کی زبان اس کے الفاظ، محاورات اور دوسرے کو اس سلیقے سے برتا جائے کہ اس سے زبان پر قدرت کا اظہار ہوتا ہو۔ اس تخلیق عمل سے بیان میں حسن اور شعر میں آئینہ کی طرح معنائی پیدا ہو جائے:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں
معنی و مضمون کے گل پارغ سخن میں آئینہ

شعر میں جھلس ہو: یہ شعر استعارہ لکھنے کو جھلس چاہیے۔ جھلس کے معنی یہ ہیں کہ شعر کا ہر لفظ ایک دوسرے

سے بکارت و مربوط ہو جس کے استعمال سے لفظوں کا خوب صورت گہرا اعتبار ہو جائے اور معنی روشنی دینے لگیں۔ اسی تسلسل میں قافیہ و ردیف کی ہم رنگی بھی شامل ہے۔ شاہ نصیر ردیف و قافیہ سے معنی آفرینی کا کام لیتے ہیں وہاں ان کے ہاں ردیف و قافیہ ایک جان ہو کر حسن بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہاں کے نزدیک وصفِ سخن کا کمال ہے۔ یہاں ردیف کے استعمال سے زبان بھی آگے بڑھتی ہے۔ سخن کی ایک اور خصوصیت شاہ نصیر کے نزدیک ”تخلیل“ ہے۔ روح شعر استادانہ لکھنے کو تخلیل چاہیے۔ تخلیل میں ضمیر اور جمید کی دلنشانی نگاہ شامل ہے۔ اسی تخلیل کی وجہ سے نصیر کے ہاں معنی و اظہار دونوں میں واضح طور پر جمید کی کا احساس ہوتا ہے اور عام طور پر کہیں بھی اظہار بیان میں بھٹکوی طرز جدید کے برخلاف، سو قیادت یا بازاری پن نظر نہیں آتا۔ یہی شاہ نصیر کا معیار شاعری ہے اور اسی کو سنی زبان کی شاعری کو دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ یاد رہے کہ یہ مشقیہ شاعری نہیں ہے۔ مشقیہ شاعری تو چھ مہنتیوں میں بنی روح چھوکتی ہے۔ بے روح و بے جان تہذیبوں سے مشقِ غائب ہو جاتا ہے اور حسن و جہل کر تہذیب پر غالب آ جاتے ہیں۔ اس دور میں یہی اندازے ہاں اردو شاعری میں ہوا۔ تاریخ نے اپنی شاعری میں اسی رویے کا اظہار کیا ہے:

دیوان کیوں بھروں دہشتوں کے ذکر سے قرآن میں بھی ذکر ہے ظلم و غور کا

جب تاریخ کی شاعری کا غلط ہوا تو اہل دہلی نے تاریخ کی خیال بندی کو تو پسند کیا لیکن زبان دیوان میں اپنی دہلوی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے بول چال کی زبان کو اہستہ دی۔ تاریخ کے شاعروں نے بھی تاریخ کی دقت کے بعد زبان کے باطنی دے کو اپنی شاعری کا جز و بنایا اور ان شاعروں میں رشک کے ساتھ کلب حسین خاں تارخ، خواجہ میر اور حاتم علی صبر شامل ہیں۔ اور شاعرانہ آفتخ نے بھی زبان کی شاعری کو اہستہ دی جن میں دکن، مہاراشٹر، صیم، نواب مرزا شوق وغیرہ شامل ہیں۔ بول چال کی زبان کی یہی روایت شاعری آگے چل کر ذوق اور داغ وغیرہ کے ہاں نمودار ہوئی۔ یا شاعرانے دہلی میں ٹھکانے سے نہیں بلکہ خصوصاً دہلوی حواجز کی وجہ سے تخلیقی عمل میں ہمیشہ سے شامل تھا۔ شاہ نصیر نے خیال بندی و مثال و نمونہ شاعری کے ساتھ بول چال کی عام زبان و محاورہ کو اپنے مخصوص تہذیبی حواجز کی وجہ سے خاص اہستہ دی اور اس طرح ان کی شاعری کا رشتہ عام معاشرے سے برقرار رہا۔ ٹھکانے میں طبع خاص عام بول چال کی زبان کو اپنے مخصوص تہذیبی حواجز کی وجہ سے شاعری میں پسند نہیں کر سکتا تھا اسی لیے وہاں تاریخ کا طرز بیان قبول ہوا لیکن اردو زبان کے ارتقا اور تاریخی اعتبار سے شاہ نصیر نے جو فائدہ اردو زبان کو پہنچایا وہ اس دور میں دوسروں نے اس طرح نہیں پہنچایا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے اگر تاریخ کے اشعار کا شاہ نصیر کے اشعار سے مقابلہ کیا جائے تو خصوصاً تہذیبی اثرات سے پیدا ہونے والی فرق واضح ہو سکے گا۔ پہلے شیخ تاریخ کے یہ چند شعر دیکھیے:

جو مجلسِ مضمون سے طوقاں ڈا ہوئی تاریخ یہ بحر کشتی طبعِ رواں کو ہم نے اب نظر کیا
ہوں سوار تو سن معنی دہین شعر میں صید مضمون جو ہے تاریخ مے فزا کہ ہے
مرا سید ہے شرقِ آفتاب داغِ جہراں کا طلوع صبحِ محشر چاک ہے میرے گریبان کا

تو پردی کی تلخ زباں سے شہ قی نہا
چاہے غمیں اس سر زد کی جوتی کے لیے
دعا کا جب وہب تیرا جو مذہب ہو گیا
آدی کوئی نہیں مثل سب اصحاب کف
ابھی ہم قید ہیں کو دروغ چھوٹی غمیں تن سے
لعل زن دریا سے ہے مست ہیں سر چنگ زن
آج اسے تاریخ ہوں میں اسکندر ملک خن
ہاں کے یہ اشعار نہ کہ اب شاہنشاہ کے یہ چند شعر یہ ہیں:

کو دروغ تھا دروغ فخری صبر کا
چرخ گردوں پر اب اسے نور شید دریں چرخ
محب کیا شرب شراب اپنا بھی شرب ہو گیا
ہے سب دنیا بزرگوں بنیم ہامور سے
سوئے پر بھی نہ آقا مثل قری طوق گردن سے
کھل گئی دستار زلف صورت دستار موج
ہیں صفائی لفظ و معنی سب سے اشعار آئینہ

تیسرا ارباب کہ ہے پند و نیکر خات گردوں
ربانہ بحر جہاں میں انھوں کا نام و نشان

نیش زنی میں یہ عقرب ہے کالا ہے وہ کڑلی مارے

حضرت دل باز آؤ نہ بھیڑو کان کا ہلا زلف کا حلقا

بے تکلف ہو جو بیضا کھول چھاتی کے کواڑ
اپنے چہرے سے تو برق کی افواہ سے ہالی
کیوں نہ بھیڑوں انھیں درتا ہوں کہ ہے ناگ پانی
رہک صد حلقہ سنبل ہو اگر زلفوں کے
تیرے جو کسی زب نہ دین دیکھے تو پڑ جائیں
پانی کے گھڑے نیچے سو سن پ بزرگوں

تاریخ و نصیر دونوں کے ہاں سارا دروغی آفرینی اور خیال بندی پر ہے۔ طرح طرح کے مضامین

اردو غزل میں شامل ہو رہے ہیں اور اسی کے ساتھ غزل کے ذخیرۂ الفاظ اور وسعت معانی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے۔ اس مضمون آفرینی میں چند بے مثال نہیں ہے۔ تجربا سے زندگی بھی شامل نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ اور اس کے تخلیق کار زندگی سے آنکھیں لانے سے بھاگ رہے ہیں۔ وہ حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنا نہیں چاہتے اور حقیقت گریزی ان کے وقت اشعار میں رنگ بھادی ہے۔ ان کی شاعری معاشرے سے آنکھیں چرانے والی خواہش سے ہم آہنگ ہے اور اسی لیے یہ شاعری دلی میں بھی مقبول ہے اور لکھنؤ میں بھی۔ بادشاہ اب بھی موجود ہے لیکن وہ بے بس والا چاروں طرف سے سیاسی قوت کا تحفظ خواہ ہے۔ ایک ایسا بادشاہ پہلے سے دلی میں موجود تھا کہ اب وہ بھی ایک اور بادشاہ کو وہ میں لا کھڑا کیا گیا ہے۔ وہ بھی بے بس والا چار ہے اور غم دینے لگتا ہے کہ اس سے کتنی بہادر کا جمل رہا ہے۔ قصیدے اب بھی پیش کیے جا رہے ہیں لیکن باور اور مدوح دونوں اس بات سے واقف ہیں کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ واقعت سے دور ہے اور دونوں اس حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنا نہیں چاہتے۔ اسی لیے قصیدے بے دروغ ہیں۔ قصیدہ چونکہ اس جاگیر دارانہ نظام کی اہم

ترین صنف تخیلی اور معاشرہ رواں چلا ہے اہمیت دیتا تھا۔ اس لیے اب قصیدے کا حراج دوسری مقبول صنف تخیلی غزل میں درآتا ہے۔ اس دور کی غزل کا یہ نمایاں وصف ہے کہ وہ قصیدہ طور ہو گئی ہے۔ طویل غزلیں، سنگدہاؤں زمخسین اور سر غزل و دلچ غزل کے علاوہ اس دور کی غزلوں میں ”قطعات“ کے عام رواج پر بھی قصیدے کی روایت و حراج کا اثر ہے۔ شاہ نصیر کی غزلوں کا بھی یہی حراج ہے۔

جہاں تک طرزِ ادا اور اعتبار بیان کا تعلق ہے تاریخ بالخصوص اپنے دیوانِ غزل میں ایسا طرز وضع کرتے ہیں جو کھنوی معاشرے کے طبقہ خواص کے حراج سے ہم آہنگ تھا۔ طبقہ خواص فارسی زبان کے حراج کا پروردہ تھا جس میں شہیت نے فارسی زبان و ادب کی روایت کو ان کے لیے اہم بنا دیا تھا۔ یہ طبقہ اصل صورت حال سے واقف ضرور تھا لیکن اس کا نا نگہا کرنا چاہتا تھا اور نئے دیکھنا چاہتا تھا، اسی لیے یہ تاریعت لیے ہوئے بیان کو دل سے پسند کرتا تھا۔ فارسی زبان کی بندشیں و تراکیب حقیقت کو چھپانے میں ہر دے کا کام کر رہی تھیں۔ تاریخ کی شاعری کا طرزِ ادا اسی تہذیبی ضرورت سے وجود میں آتا ہے اور مقبول ترین طرزِ ادا بن جاتا ہے۔ دہلی کے معاشرے میں بول چال کی زبان و محاورہ کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے اور اسی لیے شاہ نصیر اپنی شاعری کی زبان میں، بول چال کی ہنسائی زبان اور محاورہ اور دہلی و مرہ استعمال کرتے ہیں۔ یہاں طبقہ خواص بکھر چکا ہے۔ تاریخ ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے فارسی و عربی کے الفاظ و تراکیب استعمال کرتے ہیں تاکہ کھنوی معاشرے کی پسند و خواہش کو آسودہ کر سکیں۔ شاہ نصیر اپنے اعتبار کے لیے ہندی الاصل الفاظ و محاورہ کا تلفظ استعمال کرتے ہیں مگر اسی لیے ان کے طرزِ ادا میں آلودہ پن زیادہ ہے، جب کہ تاریخ کے ہاں فارسی و عربی الفاظ و تراکیب زیادہ و کثیر ہیں۔ وہ شعوری طور پر ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے ان کی جگہ فارسی و عربی الفاظ اور معاشرے کی خواہش کو آسودہ کرتے ہیں اور اس کی ان کے ہاں یہ صورت فنی ہے:

حق پر دہوں کی قطف زبان سے نہ تھی پناہ کو درج تھا درادہ فقرش صیر کا

(درج = ایک گز درادہ = فقیروں کا لباس)

تاریخ شعر کو ہادھار بنانے کے لیے اپنی خیال بندی میں ڈور کی کوڑی لاتے ہیں جسے سمجھنے کے لیے دماغ پر زور ڈالتا پڑتا ہے۔ دماغ و غیر مستعمل الفاظ سے خیال پر ایک پردہ سا ڈالا جاتا ہے۔ لفظوں کو خوب ہذا کر شعر میں لایا جاتا ہے جس سے آلودہ احساس ضرور ہوتا ہے لیکن شعری روانی آلودہ کے شر پر آپ رواں کا سا پردہ ڈال دیتی ہے مثلاً تاریخ کرگٹ کا لفظ استعمال نہیں کرتے بلکہ اس کے بجائے ”حرہا“ کا مانوس لفظ استعمال کرتے ہیں جیسے اس شعر میں:

تو وہ خورشید ہے اگلے جو گھٹاں میں غلاب چہرہ لعل میں کون ہو وہیں ”حرہا“ کا

لیکن اس کے برخلاف شاہ نصیر اپنی شاعری میں ہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور جنہیں عوام و خواص دونوں جانتے اور سمجھتے ہیں۔ تاریخ نے جعفر علی حسرت اور شاہ نصیر کے رنگ غزل کو اپنا کر اس میں کھنوی حراج اور طبقہ خواص کی خواہش کو شامل کر کے، فارسی و عربی زبانوں کی مدد سے، خواص کی نظر

میں پسند نہ ہوتا رہا۔ یہی تاریخ کا طرزِ روا ہے اور یہی "طرزِ جدید" ہے۔ شاہ فیض کی شاعری کو دیکھیے تو اس میں عام طور پر بول چال کی زبان کے الفاظ، محبت و مصفا کی کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں جو بطری معلوم ہوتے ہیں۔ تاریخ کے ہاں یہ عربی و فارسی الفاظ و تراکیب معنوی سے معلوم ہوتے ہیں اور اردو زبان کے مزاج سے لگا نہیں کھاتے اور ہاتھ باندھے الگ سے کھڑے نظر آتے ہیں۔ میں نے بعدی الاصل الفاظ کی تلاش میں جو کلیاتِ نصیر کو چھانا تو اندازہ ہوا کہ شاہ فیض نے ایسے کئی عام الفاظ اپنی غزل میں استعمال کر کے زبان و بیان کو ایسی توانائی اور قوتِ نگہاوی ہے جو تاریخ میں ان کی اہمیت کو مستحکم بنا رہی ہے۔ لیکن، اچانک بعد میں خود شاہ گردانِ تاریخ اور ان کے شاعروں کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔ یہ چند الفاظ دیکھیے جو شاہ فیض کے ہاں غزل کی زبان کا حصہ بن کر بیان کی فطری بہاد کو تیز کر دیتے ہیں:

سنگرے، گنگھو را، پتھر، سرو طرا، کٹالی، کوڑا، چمکا، گٹایا، کڑوانے، گٹڑا، اندھیری، ناگ، ہنسی، خور، نٹ، بانس، چھت، چھکست، بھان متی، چھت پت، گھوگھٹ، ہراوٹ، اداہٹ، دھواں دھار، کھڑو، روڑے، پھڑ، کن کلاے، کھرنی، ڈالوا، ڈول، ہڈولے، اچڑے، ساک، بھگت، پچھو، دھپ، پچک، پچیریاں، قہقہ، جڑا، جڑ، چھلا، پھلی، کڑے، سورجھل، سمن، مگ، چھڑی، روجڑی، پھک، دھم دھمیاں، ہاڑ، بھن، پھیل چھال، چھینا، کوکھڑ، چھن، پھلکی، پھکیت، چٹائی، پھڑ، ہال چھڑے، چنگا، پائے پٹی، برست، دھواں دھار، ہارن، تو نہار، تو نہا، گھنٹا، دھنڈھکی، گھنٹا، دھو، راجدھ، ترلوٹ، دھنڈھکیاں، پھور، لیسو، لوٹن، گھڑی گھڑی، لکھن، گھنڈی، ٹھن، چھٹی، گھوٹلی، روجڑی، نورتن، چھاکل، پچھوٹے، کاگا، چھراکس، پٹاٹن، چھالا، کشہ، کوڑا، گپ، چپ، دھیر۔

ایسے الفاظ آپ کو تاریخ اور ان کے شاعروں کے ہاں عام طور پر نہیں ملیں گے۔ تاریخ نے ایسے الفاظ اپنی شاعری سے خارج کر کے ایک معنوی زبان کو ابھارا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گٹھڑا والا الفاظ، عربی فارسی الفاظ کے ساتھ شاہ فیض کی شاعری میں ایسے جگ کر آئے ہیں کہ کسی قسم کی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ اس طرح یہ سب الفاظ اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اسی لسانی عمل نے اردو زبان کو برصغیر کی عام فہم زبان بنایا ہے اور شاہ فیض اس میں پیش پیش ہیں۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ نصیر کے ہاں بھنوں، فڑوں، بھرام، جھید، فٹور، منصور، قارون، ہزار، سلطان، طور، الیاس وغیرہ، نرود، نوح، بھیس، کا کس کی تلیمات، بعدی تلیمات: بھان متی، ہیرا، انھا، کسی بند، قلی دھن اور بھوج کے ساتھ استعمال میں آ کر اردو زبان اور رنگِ بیان کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اسی احترازی عمل اور بول چال کی زبان کو تخلیق کے ساتھ استعمال کرنے سے اردو زبان کے سرے مستقبل کی زبان سے مل جاتے ہیں۔ اس دور میں شاہ فیض کا کلام اتنا مقبول اور پسندیدہ تھا کہ کوئی بھی دوسرا شاعر ان کے سامنے نہ ٹھہر سکا تھا۔ ان کی شاعری و زبان، طبقہ خاص کی پسند پر غالب آ گئی تھی اور اس کی مقبولیت کے آگے کسی کا چراغ نہ جلتا تھا۔ شاعر و تذکرہ نگار شہزادہ مرزا قادر بخش صاحب دہلوی نے ان کے کلام کو دلا ضرور دی

ہے لیکن طوطی ۴۴۴ کی پسند بھی کاطعنہ سے کراسے مسترد بھی کیا ہے لکھا ہے کہ:

”اس کی شہرت میں دہلیان سخن کو اپنا قبول تھا جیسے فردوس آفتاب میں چراغ کو۔ اس مقام میں حق کو ہاتھ سے نہیں دینا چاہیے۔ کوئی اس کلام سے یہ نہ سمجھے کہ اس زمانے میں کسی کا پایہ شاعری اس کو نہ پہنچتا تھا، بلکہ شاہنشاہ اس پر دگ کا کلام عام فہمی کے سبب سے کم استعدادان تک مایہ کے ذہن میں بہت جم جاتا اور سہولت فہم سے ہر کس دیکھ کر زبان حرف فصیحین سے ہنگام قیامت برپا کرتی اور معاصرین کا کلام انہیں کرخواں کی فصیحین کے لائق تھا اور خواص ہر زمانے میں عقلیل ہوتے ہیں، تاہم ان کے نزدیک اس کے سخن پر فائق مظلوم نہ ہوتا تھا۔ اعلیٰ اعلیٰ تکتیہ، اشارہ، کفر، شہزادگان و اہل شان اور امراے بلند مکان اس کے فاضل شاگردی سے بہرہ یاب تھے“ [۵۴]۔

اس بات سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ طوطی خواص کا کلام شاہ نصیر کے سامنے دب گیا تھا اور ان کا رنگ سخن اتنا مقبول ہو گیا تھا کہ اس دور میں کوئی دوسرا ان جیسا شاعر نہیں تھا۔ خود طوطی خواص کے اکثر افراد اسی رنگ کو اصل رنگ شاعری جانتے تھے۔ زبان و بیان کی سطح پر شاہ نصیر ایک رجحان ساز شاعر تھے۔ انھوں نے بول چال کی زبان کو اس طرح نکھارا، ستھارا، جو حال میں رائج ہو کر مستقبل کے روپ سے مل گیا۔ بیان کی وہ تاریخ ساز خدمت ہے جس کی اہمیت کبھی کم نہ ہوگی۔ ان کی شاعری میں ولی دہلی کی روایت زبان و شاعری شاہ حاتم، میر، سودا، درد، میر حسن، ارتعین، جرأت و انشا سے ہوتی ہوئی ایک ایسا قابل قبول روپ دھار رہی ہے جو طوطی ۴۴۴ خواص دونوں کے لیے پسندیدہ ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ خود تاریخ بھی مضمون کی سطح پر شاہ نصیر کا اثر قبول کرتے ہیں اور طرز او طوطی خواص کی پسند کے مطابق اختیار کرتے ہیں۔ بیان واداکے علاوہ شاعری کا مزاج وہی ہے جو شاہ نصیر کا ہے۔ دیوان دوم و سوم میں خود تاریخ رفتہ رفتہ اسی فطری زبان کی طرف لوٹتے دکھائی دیتے ہیں جو کلیات شاہ نصیر میں ملتی ہے۔ شاگرد واپا تاریخ بھی یہی صورت قبول کرتے ہیں۔ شاہ نصیر ”آب و در مضامین“ کے موتی تلاش کرنے اور بول چال کی زبان میں انھیں پیش کرنے کو شاعری کا اصل اصول جانتے تھے۔ انھیں قدرت نے ایسی طیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی کہ وہ روایتی و برجستگی کے ساتھ باریک سے باریک بات اور اچھوتے سے اچھوتہ خیال آسانی سے بیان کر دیتے تھے۔ ایسی سنگار زمینیوں میں، جہاں معنی کے لیے راستے طے کرنا ناممکن ہو، وہ اسے ممکن بنا دیتے تھے۔ سنگار زمینیوں کے دو بادشاہ تھے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ”سنگار زمینیوں میں اس سے بہتر کہنے والا پیدا نہ ہوا“ [۵۵]۔ جس زبان و بیان میں انھوں نے یہ کام کر دیا ہے وہ صرف اور صرف انھیں کا حصہ ہے مثلاً ان کی دو فرل دیکھیے جس میں ”ہلال چار“ دہلیف ہے اور دلیر و شہسوار، براء، اندر، سخن و رقابہ ہیں۔ یہاں بے معنی روایت سے مربوط و با معنی اشعار، خشن ادا کے ساتھ، اس خوب صورتی سے نکالے ہیں کہ اس طرح کوئی دوسرا شاعر ہی نکال سکے۔ مطلق میں خود بھی اس کی طرح اشارہ کیا ہے:

پیدا کرے گا کون سخن اور ہلال چار

فصل خدا سے خالق مضمون ہے شاہ نصیر

وہ اکثر غرضی سے نئی دہلیوں کے لئے اور شعر گوئی کی دعوت دیتے۔ ان کی ایک زمین تو اس زمانے میں ایسی تھی جہاں کراچی اور شاعری کا امتحان نہ ہو سکتا۔ عشق و محبت میر تقی نے اپنے تذکرے طہقاسے میں لکھا ہے کہ جب شاہ نصیر ان کے گھر آئے تو ان کی زبان پر یہ مصرع آیا: سحر کردے چمن میں تو ذرا بیدار ہوا کہ میں اور انہوں نے اس طرح میں غزل کہنے کی فرمائش کی۔ میں روشن شاہ نے اس زمین میں دو غزلیں کہ کر شاہ نصیر کو بھجوا دیں۔ شاہ نصیر کے نکلیات میں سات شعری ایک غزل اس طرح میں موجود ہے لیکن یہ مصرع نہیں ہے۔ اس دور کے شعرا نے بھی اس زمین میں غزلیں کہی ہیں لیکن مرزا غالب کی غزل کو کوئی نہیں پہنچا۔ اس زمانے میں شاہ نصیر کی دہلیوں میں غزلیں کہنا تادور انکساری کا اظہار سمجھا جاتا تھا۔ خود غالب نے شاہ نصیر کی کئی دہلیوں میں غزلیں کہی ہیں۔ شاہ نصیر خود ایک سے ایک زمین نکالتے اور اس پر مطاوعہ برپا کرتے۔ دوسرے استاد و شعرا دہلیوں بھیجے تو وہ ان میں غزلیں کہتے۔ نکتہ میں ایک وقت آخری دہلیوں میں غزل کہنا ان ہی کا کام تھا اور یہ خود اپنی دہلی زمین میں غزل پڑھنا ان کے کمال فن کا اظہار تھا۔ یہ کہہ کر اس دور میں کوئی ان کو نہیں پہنچتا۔ فقیر محمد خاں کو انے ایک مصرع دیا، اس پر فوراً شعر کہہ دیا۔ پھر غزل کی فرمائش کی تو کیا وہ شعری غزل کہہ دی اور قطع میں اس کا اظہار بھی کر دیا:

نزدیک تھیرا اپنے آساں فرمائیں گویا تھی یہ غزل۔ کچھ اس کا بھی کہنا مشکل تھا یہ بھی نہ وہ وہ بھی نہ ہوا
ایسی سنگسار دہلیوں میں۔ جس کا بظاہر کوئی سر نہ ہو، معنی دار غزلیں کہنا بھی ایک دشوار کام تھا۔ شاہ نصیر نے ان دہلیوں کو نہ صرف پانی کر دیا بلکہ رنگ معانی پیدا کر کے اردو زبان کی قوت بیان کو وسعت دی۔ ایسی بے معنی دہلیوں میں معنی کی تلاش یقیناً ایک بے معنی تحقیق مل تھا لیکن سماج معانی کی وجہ سے زبان و بیان اپنے ایسے معانی سے دو چار ہوئے جو اظہار بیان کے لحاظ سے بالکل نئے اور اچھوتے تھے۔ اس بظاہر بے معنی مل سے زبان قوت اظہار کی گئی اپنے اندر سو کر ایک نئے معیاری روپ میں سامنے آ گئی۔ اگر اس دور میں شاہ نصیر نہ ہوتے تو وہ یہ کام نہ کرتے جو انہوں نے کیا تو اردو زبان اور اس کی قوت اظہار، نتیجہ کس طرح نہ گھرتی کر ذاتی اس کی تکمیل کر سکتے۔ شاہ نصیر کے اشعار میں جتنے شے کی روانی اور لفظوں کو بھلاؤ کے ساتھ استعمال کرنے کی قوت کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ انہوں نے کافی ردیف کی مدد سے معنی تلاش کیے ہیں جن میں تکمیل نے رنگ بھرا ہے۔ ردیف کی تفسیر کے پاس بڑی اہمیت ہے۔ اسے وہ اس چابک دستی سے استعمال کرتے ہیں کہ معنی کے وہ پیشتر پہلو سامنے آ جاتے ہیں جو اس لفظ یا الفاظ سے وابستہ ہیں۔ پہلے مفرد ردیف کی ایک مثال لیجئے۔ "لگا" ردیف ہے اور بیکر، خاکستر، بھوک، ساغر و غیرہ قافیہ ہیں:

دیکھنے جب اپنی صورت وہ پری بیکر کا	میں گیا آئینہ بھری، منہ کو خاکستر کا
چشمِ تعجب پا سے ہیں پاؤں مسرت دیکھے	گوشے دامن کو اپنے اور بھی غمور کا
خطا کے آنے سے چاہے غمور ملک حسن میں	وان کر صورت کھن کہتے ہیں اسے دلبر کا
مسلِ تعجب پا یہاں کھن کھن ہے بیضا	اے مسافر اٹھ کہیں اور روش سے ہنر کا

نخلِ قامت نے تری دولت پہ پھل پیا ہوا
جس طرف نگاہِ دوسرے اک نہ اک چکر
آپ سے آئے نہیں ہم سیر کرنے باغیاں
لائی ہے بارِ سہاگشن میں لینا کر
دھارِ قاصدِ گم گشت نے بدلا قصہ
کس طرح اڑا جائے کہے میں اس کے پر

اس غزل کو چہ ہے تو آپ دیکھیں گے کہ ایک لفظ دوسرے لفظ سے، ایک مصرع دوسرے مصرع سے، معنی و اعتبار کی سطح پر مربوط ہے۔ ہر شعر میں معنی کی سطح اتنی صاف ہے کہ خیالِ ہزبان کے درمزدور و محاورہ کے ساتھ، شعر چہ سننے والے تک غوراً پہنچ جاتا ہے۔ پھر قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے پوری طرح یکسو ہیں۔ پھر ردیف ”لگا“ کو درمزدور و محاورہ کے ساتھ اس طرح برتا گیا ہے کہ اس میں ردیف لگا سے معنی کے نئے نئے پہلو سامنے آتے ہیں اور اس سے ایسا لطفِ زبان پیدا ہوتا ہے کہ شعر مزے دار ہو جاتا ہے۔ یہ خواہ اس طرح سے مختلف ہے جو سزا یا جرأت کے ہاں ملتا ہے۔ وہاں معاملہ مزہ سے پیدا کیا گیا ہے۔ یہ استعمالِ تکرار کے استعمالِ زبان سے بھی مختلف ہے جہاں جذبہِ تجرّبہ سے لطف پیدا کیا گیا ہے۔ آپ ہر شعر میں ”لگا“ سے پیدا ہونے والے لکھے اور معنی پر غور کیجئے تو ذرا ذرا سے فرق سے سب میں ردیف ”لگا“ الگ الگ رنگِ معنی پیدا کر رہی ہے اور یہی سب رنگِ شاد نصیر کی غزل کو اپنے دور میں اہم و مقبول بنادیتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں ردیف سے معنی کی وہ پرشیں بھی نکل رہی ہیں جو اس کے اندر قافیہ و ردیف سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ صورت ہر رنگِ شاد نصیر کے ہاں رنگِ بھرتی، لطف کو بڑھاتی اور مزے کو دوہلا کرتی ہے۔ یہی صورت شاہ نصیر کے ہاں ہر کرب و رنجوں میں ملتی ہے۔ یہ چند شعر مختلف غزلوں کے دیکھیے۔ ان میں بھی انھوں، محاوروں، درمزدورہ کے مختلف پہلو سامنے آ رہے ہیں جن سے نہ صرف زبان کی رنگارنگی اور بیان کا عروج اُبھا کر ہوتا ہے بلکہ شاہ نصیر کے ہاں ہر کرب و رنج میں ملے ہوئے دردِ انھوں سے بھی زیادہ لطف دیتی ہیں:

مرے ایلانے وعدہ پر جو شبِ دلِ دارِ اٹھ بیٹھا
سنو شامت نصیبوں کی کہ چہ کہہ را اٹھ بیٹھا
خیالِ لب میں گویا تھی ترے تاثیرِ با قوتی
نہ لے سکتا تھا جو کروت سو وہ بتا اٹھ بیٹھا
ہم تھہ کو جو بھیجتے ہیں صبتِ غرورِ چڑ
ہے کیا بلا پری کوئی اور کیا ہے عورِ چڑ
کس لیے اوروں کی جہم کرتے ہو کوا تیز
چہڑ گاں ہو گیا دل کے ہمارے پار صاف

زمینوں کے تعلق سے شاہ نصیر ایک پہلو دار شاعر ہیں۔ زمینوں نے انکا مصحفی کے ہاں بھی تماشہ دکھایا ہے لیکن نصیر کے ہاں یہ کام پوری سنجیدگی سے اس لیے ہوا ہے کہ وہ سنگارِ زمینوں کو پانی کرنے کے بادشاہ تھے اور اسی فن میں انھوں نے اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ یہاں آپ ”سادہ کوئی“ والی شاعری حاش نہ کریں بلکہ مضمون و معنی اور قد رست بیان کو دیکھیں جن سے وہ بے معنی زمینوں میں اپنے لطفِ بیان سے زندگی کی روح بھونک دیتے ہیں اور خیال و تصورِ تصویر بن کر سامنے آ جاتا ہے۔ جب ہم شاہ نصیر کی غزل چہ سننے یا سننے ہیں تو معنی داری اس طرح محسوس ہوتی ہے کہ زمین کی بے معنویت کی طرف دہری تو چہ نہیں جاتی۔ یہ چند مطلق اور شعر دیکھیے جن سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بے معنی سنگارِ زمینوں میں شاہ نصیر نے روحانی برتری چھلی۔

سجیدگی و شائستگی کے ساتھ کس طرح معنی پیدا کر کے اردو زبان میں ہوائے خیال کو مکمل بنایا ہے۔ سجیدگی کے ساتھ ہوائے خیال کی یہ صورت انشاء مصحفی سے بہت آگے ہے:

عرق نہ کر دکھا کر دل کو، کان کا ہال زلف کا حلقا
 بحر حسن کے ہیں یہ منور دو، کان کا ہال زلف کا حلقا
 کرنگی جانِ حزینِ تن سے سزا، اچھا ہوا
 خفی امانت جس کی پہنچی اس کے گھر اچھا ہوا
 ساقی بنا شراب کو آتش کہوں کہ آپ
 جہاں ہو آفتاب کو آتش کہوں کہ آپ
 بادہ دل کو ترے کہتے ہیں ہم آتش و آب
 ساقی رکھتے ہیں کیا ربطِ بیم آتش و آب
 یہ نکل جائے گی اک دن تری چوڑائی چرخ
 گر کبھی تھے سے دہم ہم نے بھی بھوئی چرخ
 کیوں نہ کہیں بشر کو ہم آتش و آب و خاک و بار
 قدرت حق سے ہیں بیم آتش و آب و خاک و بار
 طلب میں ہو سے کی کیا ہے جہت سوال دیگر جواب دیگر
 کچھ کے کہن بات بے مروت، سوال دیگر جواب دیگر
 اٹھتی کٹا ہے کس طرح، بولے وہ زلف اٹھا کے یوں
 برق پہنچتی کیوں کہ ہے دس کے یہ بھر کہا کہ یوں
 سدا ہے اس آہ و جہنم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں
 نکل کے دیکھو تم اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں
 ہزاروں بھرتے یہاں فحش لب، نہ ایک نہ دو
 رکھے ہے ہر کوئی خیر ہی سی حب، نہ ایک نہ دو
 بھریں گے گردش کے دن جو دہر دہر ہمارے دہر تمہارے
 دہم لب سے گئیں گے ساغر دہر ہمارے دہر تمہارے
 تو جہاں سو کے حتم کار اٹھے اور بیٹھے
 کیوں نہ داس فتنے پیدا کر اٹھے اور بیٹھے
 خال پنج لب شیریں ہے غمگن کی کمی
 دہج فریاد لب لب لب لب کی کمی

یہ انتہائی مشکل زمینیں ہیں۔ شاہ نصیر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان بے معنی زمینوں میں معنی دار شعر نکالے ہیں اور ان معنوں کو انکی زبان میں پیش کیا ہے جو عام فہم بھی ہے اور بے لطف بھی۔ جس میں محاورہ و رد مزہ کا بخرا بھی ہے اور طرزِ ادا کی سادگی و اردو پن کا حصر بھی۔ سارے کلام کو بچھنے ہوئے ہار پار محسوس ہوا کہ نیسے شاہ نصیر اردو زبان کو طرَح طرح سے اظہار بیان کی مشق کر رہے ہیں تاکہ وہ کسی بھی زبان سے ہارت نکھا سکے۔ شکارِ زمینوں اور ردیف و قافیہ کے اس کھیل نے زبان کے بے شمار پہلوؤں کو اظہار کی توانائی دی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو زبان اتنی جان دار ہو گئی کہ اس میں آنے والی نہیں بڑے سے بڑے خیال اور بڑی سے بڑی بات کو بیان کرنے لگیں۔ شاہ نصیر نے اس دور میں یہی کیا۔ انھوں نے طبقہ خواص کی قاریت لے کر ہوئے اسلوب کو رد کر کے بول چال کی زبان کا جادو چکا کر ایک نیا شعور پیدا اور اپنے اظہار بیان کی قوت عام بول چال کی کھسالی زبان سے حاصل کر کے ذوقِ ظفر اور دماغ و خیرہ کے لیے راستہ کھول دیا۔ لیکن یہ زمین کی شاعری ہے اور اسی لیے یہ زمین سے لوہے پر نہیں اُٹھتی۔ شکارِ زمینوں میں شعر کہنا مشکل کام ضرور ہے لیکن یہ دستکاری و ہنرمندی کا کام ہے ہنکاری کا نہیں۔ شاہ نصیر شاعری کے دستکار ہیں اور اپنے ہنر میں کمال دیکھتے ہیں۔ یہ نئی نئی زمینیں نکال کر انھوں نے دستکاری کے نئے نئے نمونے وضع کیے ہیں اور اس طرح "خنی و شکاری" میں کمال پیدا کر کے زبان کی قوت بیان کو متحکم کیا ہے۔ شکارِ زمینوں اور قافیہ و ردیف سے معنی و معنوں پیدا کرنے کے شوق نے محاورے کے استعمال کو ان کی شاعری میں اتنا نہیں آنے دیا جتنا کہ وہ آسکتا تھا۔ لیکن رد مزہ کے حسن سے انھوں نے اظہار کو ضرور سنوارا جس سے زبان کا لطف پیدا ہوا لیکن محاورہ چونکہ زبان کا حصہ ہے اور اصل دلی محاورہ و مثل کو رد اور ان کی نگاہ و تخیر کو کثرت سے استعمال کرتے ہیں اس لیے متعدد اشعار میں محاورے کے استعمال نے ایسا لطف پیدا کر دیا ہے کہ یہ بھی اس دور کی رد و لبت شاعری میں شامل ہو کر ذوقِ ظفر اور دماغ کے ہاں بن سورا کر نمودار ہوتا ہے اور اس تہذیب کا حراز اُجاگر کرتا ہے۔ محاورے کے فحش سے اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر بچھتے ہیں جن میں محاورہ و مثل کو رد مزہ کی قوت کے ساتھ شاہ نصیر نے استعمال کیا ہے:

سانپ سوگھ جا:

تک کا سانپ مسافر کو آ، سوگھ گیا

دل اس کے سایہ گل حشر میں ادھک گیا

بھاتی پر سوگھ ڈلا:

یہ عشق کب مری بھاتی پر دل کے سوگھ گیا

ابھی تو چشم سے جاری ہیں آنکھ زہر آلود

اوس بڑا:

ترے پستان پر عالم ہے جب خیم کے حرم کا

بہن میں دیکھتے ہی بڑ مٹی بکھ اوس فحش پر

کس منہ سے بولا:

میں نے کس روز ترے ہاتھ سے پاپا ڈرا

سرخرو ہو کے یہ کس منہ سے جواب دے لے ہے

مثال کرتا:

لال کردوں گا ابھی بزم میں منہ کنکوں کے ہاتھ سے تو نے کسی کو جو کھلایا بیڑا
شاہ نصیر نے لفظ ”کھلنے“ کو مطلع میں بطور قافیہ استعمال کیا ہے اور اس لیے کہا ہے کہ یہ ایک لفظ دہلوں مصرعوں
میں دو الگ الگ معنی دے رہا ہے:

سر زمین زلف میں کیا دل کھانے لگ گیا اک مسافر قاسم منزل کھانے لگ گیا
کچھ ہنست کی خبر ہو:

فرس کی چشم زرد میں سرسوں رہی ہے پھول تھو کو بھی کچھ ہنست کی ہے اب خبر مہا
چنگی میں اڑا:

گل کو ترے چہرے کے برابر جو نہ پایا شے نے بھی خُس خُس اُسے چنگی میں اڑایا
آنکھوں کا اندھا ہوا:

دیکھو آ آنکھوں کے اندر سے کچھ بھی ہے تھو کو شعور یہ تو میری نوجوانی اور پرانی چوڑیاں
اسی طرح متحد و محاورے کلیات شاہ نصیر میں شاعری کی زبان کو خُشن لدا اور لطف بیان سے ہم کنار
کرتے ہیں۔ یہ وہ محاورے ہیں جو عوام و خواص دہلوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور ان سے شعر میں درس
پیدا ہو رہا ہے۔ محاورہ میں خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ بیان کا جزو بن جاتا ہے جب کہ شکل الگ اپنے وجود کو قائم رکھتی
ہے۔ محاورہ کبھی لغوی معنی میں استعمال نہیں ہوتا بلکہ ہمیشہ ہجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے اور یہی اس کا لطف
ہے جس سے اس کے سننے یا پوچھنے والے لطف اٹھاتے ہیں۔ مثل یا کہانوت سے زندگی کے گہرے تجربے سے
حاصل ہونے والی داخل کا اظہار ہوتا ہے جب کہ محاورہ اعتدال بیان کا ایک نئے لطف پہلو ہے جس سے زبان و
بیان جاگ اٹھتے ہیں۔ شاہ نصیر کے کلام میں محاورے کے صحت کے ساتھ استعمال نے ان کے کلام میں بیان
کی ایسا رجحان پیدا کر دی ہے جو لطف دیتی ہے۔ ناسخ کے ہاں نہ زبان اس طرح استعمال ہوتی ہے اور نہ
محاورہ کا یہ لطف اس کثرت سے ملے گا جیسا شاہ نصیر کے ہاں ملتا ہے۔ بعض شاعر گروان ناسخ مثلاً طویلہ ویر نے
نصیری طرح محاورہ کو خُشن لدا کے ساتھ استعمال کر کے اپنی زبان دانی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ آتش و شاعر گروان
آتش نے شاہ نصیر کی طرح اسے کثرت سے استعمال کیا ہے اور اس طرح زبان کو طبع خواص سے ایک حد تک
آزاد کر کے لطف بیان کے ساتھ بول چال کی زبان سے قریب تر اور اپنی شاعری کی زبان کو شاہ نصیر کے زبان
و بیان سے ہم رشتہ کیا ہے۔ زبان کی تبدیلی کا یہ عمل جب کھنڈہ میں شروع ہوتا ہے اور وہ زبان سوائے چند الفاظ
اور تہ کیر و تہیہ کے ذرا سے فرق کے ساتھ دہلوں جگہ یکساں روپ کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور سارے
برصغیر کے اہل ادب کے لیے ایک نمونہ ایک معیار بن جاتی ہے۔ اس عمل میں شمال سے لے کر جنوب تک شاہ
نصیر کا اثر نمایاں ہے۔ یہ کام ذوقی، بظہر و ناظر سے پہلے شاہ نصیر نے کیا اور ان کا سانی روپ دوسرے ذوق لہر
مادی آ گیا اور یہ کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ تخلیقی اثرات اسی طرح بے نظرائے مان جانے طور پر زبان و بیان کو

متاثر اور تبدیلی کرتے ہیں اور جب وہ بظاہر صورت میں کسی دوسرے دور کے بڑے شاعر کے ہاں نمودار ہوتے ہیں تو گہرے اثرات واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔

شاہ نصیر نے اپنی شاعری میں جو "تراکیب" استعمال کی ہیں ان میں بھی وہ ہماری پین نہیں ہے جو تاریخ کی قاری دہلی آ میر تراکیب میں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں عام طور پر تراکیب میں سادگی ہے۔ جہاں تک فاری آ میر تراکیب کا تعلق ہے وہاں یہ تراکیب ایسی ہیں کہ اردو زبان کے حراج سے مناسبت رکھتی ہیں۔ یہ تراکیب شعر میں قوت اظہار کو جان دار اور شعر سننے یا پڑھنے والے کے عملی تفہیم کو بہل جاتی ہیں۔ عام طور پر یہ تراکیب شعر کا جزو بدن بن کر استعمال میں آتی ہیں اور اس رد و لہجہ زبان کا حصہ ہیں جو اس دور کی زبان پر، قاری اثرات کی صورت میں، پہلے سے موجود ہیں۔ شاہ نصیر کے ہاں اظہار کے معیاری روپ کے لیے، قاری زبان کے اثرات اردو زبان میں جذب ہو کر ایک نئے عملی استخراج سے گزرتے ہیں۔ تاریخ اور تاریخ کے ذریعہ اثرات لکھنوی شعرا کے ہاں قاری زبان کے اثرات اردو زبان پر حاوی ہیں اور اس لیے اردو زبان دہلی دہلی نظر آتی ہے لیکن شاہ نصیر کے ہاں قاری اثر جذب ہو کر اردو زبان کے حراج میں داخل رہا ہے اور اردو زبان نمایاں ہو کر حاوی آ رہی ہے۔ یہی اثر بعد میں شاعر تاریخ ملی وسطہ رنگ کی زبان میں نمایاں ہوتا ہے اور اس لیے ان کے ہاں محاورہ کا استعمال بڑھ گیا ہے اور وہ زبان کے شعر کہہ رہے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ زبان کا شعر کہنے دو گان بڑھ چکا ہے۔

نور سے دیکھیے تو کلام نصیر میں استعمال ہونے والی تراکیب شعری زبان کا حصہ بن کر آتی ہیں اور ان کے عملی استعمال سے اس محسوس ہوتا ہے کہ اردو اظہار بیان ان تراکیب کے حراج پر حاوی ہے۔ ان میں سے کچھ تو ایسی ہیں جو قاری شاعری میں عام طور پر صدیوں سے استعمال ہوتی آتی ہیں اور اردو میں دوسرے شعرا کے ہاں بھی، اور اذرا سی تبدیلی کے ساتھ، موجود ہیں جیسے آتش نے درد، نقشِ سلون، باطل، نوح، دل عاشق، دستِ نرم، گھنچ، لبِ مرچ، صحت، خانہ بر انداز، جن، سوزانِ خار، مقلباں، حجر آہ دل عاشق، مری بازار، چشمِ اربابِ نظر، ہمیم کا کل، مہرِ لٹاں، مسجد، مسجد، گلشنِ گراں، باب، لاکھنوی صحت، سبکی سوچ، نیم، خاکِ نغینان، رہِ عشق، چہ بخت، ہجیم، سب سب ساقی، ساربان، تان لیلیٰ وغیرہ۔ یہ تراکیب حتیٰ عام اور پارہ اردو شاعری میں استعمال ہوتی آتی ہیں کہ اردو زبان کا جزو بن گئی ہیں اور ان کا مشکل پن دور ہو گیا ہے اور کچھ تراکیب ایسی ہیں جو اظہار بیان اور معنی و مضمون کو معنائی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں اور مرید قاری تراکیب میں، ایک آدھ لفظ کے اضافے سے وضع کی گئی ہیں مثلاً "نمود" کا لفظ جو حاکم اپنے معنی و مضمون کے بیان میں مدولی ہے۔ اسی طرح "چراغِ شبِ بہتاب، رنگِ گلِ بہتاب، سرایہ آفتابی، مریدِ سلسلہ، خلق، بحر، خیال، نزعِ دل، بر، غلبہ، خزان، عشق، چراغِ دل، عشق، سبک، روئے تہا، لوج، فراوان، نال، سلسلہ، حلقہ، ہشام، غزالاں، غلبہ، غلام، حار، چاندیہ، خلقی، مرغان، گرفتار، میرہ، ایک تراکیب ہیں جو کسی دہلی صورت میں پہلے

سے مروج ہیں اور شاہ نصیر نے کبھی دو مختلف تراکیب کو جو ذکر اور کبھی کسی ایک یا دو اشخاص کو خاک کر اپنے اظہارِ بیان کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ نتائج کی طرح کوئی بھاری، بغیر مانوس تراکیب عام طور پر استعمال نہیں کرتے۔ بلکہ انھیں استعمال کرتے وقت بول چال کی زبان اور عام و خاص قاری کی ان تک رسائی کا خیال رکھتے ہیں اور اردو زبان کے حواجز سے انھیں قریب تر رکھتے ہیں۔ وہ ان تراکیب کو اردو حواجز کے سانچے میں ڈھال لیتے ہیں اور اسی لیے یہ تراکیب شعر کے لباس پہنچ جاتی ہیں۔

شاہ نصیر کا عینہ نقظمیٰ اور دوسرے مناسخ بدائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ یہاں بھی اردو زبان کا حواجز حاوی رہتا ہے ان کے مناسخ بدائع کے استعمال میں مناسخ بدائع الگ سے نمایاں نہیں ہوتے بلکہ شعر میں جذب ہو کر حسنِ شعر میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔

دیکھتا کیا ہوگی کیفیت کہ زہرِ جانے خم	شیشہ روئے گا چڑا، پتھر میں ساغر آنے کا
تک دم اس کے دل میں ہرگز کھو نہ آیا	ہم خوب روئے تو بھی وہ خوب زو نہ آیا
اسی مضمون سے معلوم اس کی سرد مہری ہے	مجھے نامہ جو اس نے کاغذِ کشمیر پر کھیا
بس یہ مجھ سے نہ تم کرو گل گل	اتنی ہے گل کہاں کہ جانے آج
شعلہ زو سے سرے کھجورو دشوارتِ داغ	لکڑیاں خوب سی کھائے گی خبردار آتش
کس کی نظر میں یار کا خیال وہاں نہیں	پر مجھ سا خیال خال کوئی تکتہ داں نہیں
ابرو یہ قسم، خال بڑا، زلف غضب ہے	اس دل یہ میر تو ہے، یا اختر ہے، یا شب ہے
نئے بھی پار یکہ تر جیری کر ہے اسے مایاں	معتقہ جیری نہ کیوں کر مستو موسا بنے

شاہ نصیر کے ہاں مناسخ بدائع کے استعمال سے لطیف شعر میں اضافہ ہوتا ہے اور یہ گل استعمالِ دہلی کے تہذیبی حواجز اور بول چال کی زبان کے لسانی حواجز سے قریب رہ کر بیان میں لطف کا تنک شامل کرتا ہے۔ ان کا مقابلہ اگر تاج کے ہاں استعمال ہونے والے مناسخ بدائع اور بالخصوص رعایتِ نقظمیٰ سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاہ نصیر کے ہاں یہ زبان کے فطری اظہارِ بیان کا حصہ ہیں۔ ان میں عام طور پر تضحیح یا جوت کا احساس نہیں ہوتا جب کہ تاج کے یہ شعر چھ کر تضحیح کا احساس نمایاں ہوتا ہے:

ماہ تو ہے مثلِ ابرو لیکن اس کا زو نہیں	ماہ کمال صورتِ زو ہے مگر ابرو نہیں
یہ عشق ایسی جلائے بد ہے جس کے نام کی دولت	دروشتوں کو سکھاتا ہے پلٹنا عشقِ حیاں کا
ہوگی اس کی نظر جب کہ ستم سے اوپر	دونوں عالم نظر آئے نہ دہلا مجھ کو
عاشق کو رنج ہوتا ہو معشوق کو بھی رنج	یوسف گرا کنوئیں میں دلہن کی چاہ سے
ہم فقط فرقتِ محبوب میں دم توڑتے ہیں	قیس نے خار تو فریاد نے خار توڑا

تاج کے ہاں زور کی کوڑی لگانے والے تخیل سے مناسخ کو ختم دینے کی شعور و کشش کا احساس ہوتا ہے جب کہ شاہ نصیر کا انداز فطری ہے اور مناسخ سے حسنِ بیان میں لطف و چٹکارا پیدا ہوتا ہے۔ تاج کے ہاں مناسخ بدائع

نہایاں ہوتے ہیں جب کہ نصیر کے ہاں وہ جزا شعرین کر شعر میں چھپ جاتے ہیں اور یہ سب کچھ اس زبان میں بیان ہوتا ہے جو چاروں طرف معاشرے میں بولی جا رہی ہے۔

ایسی صورت ”مثالیہ“ کی ہے۔ تاریخ اپنے مثالیہ انداز کی وجہ سے شہرت دیکھتے ہیں اور وہ اردو کے صاحب کھلاتے ہیں اور چھٹیۓ وہ مثالیہ میں شاہ نصیر سے آگے ہیں لیکن ان کی زبان طہنہ خواص کی زبان ہے جب کہ شاہ نصیر کی زبان ایسی ہے جو عوام و خواص دونوں کے لیے قابل قبول ہے، شاہ نصیر کا مثالیہ انداز اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے مثلاً:

تعلقی خاک تجھے الٹک کی خلیانی سے	میں برسات میں ٹکڑے ہے حرا پانی کا
ایک چشم تر کو رہنے دوں نہ مڑاؤں نہ کیوں	مطل کو کرتے نہیں دلایاں مادر سے جہا
بہ آب و ہوا ہے سر زمین عشق کی دیکھو	کو لعل شمع جلنے میں گل آتش سے پھل افلا
یہ وجہ ہے کہ خط ترے لٹا پر عیاں نہیں	آتش جو شعلہ زن ہو تو آفتا دھواں نہیں
مست نہیں ہے ترا بننا ہاں مجھ کو لڑائے گا	بکلی کا چنگ جانا پاراں کی خدمت ہے

یہاں بھی عام طور پر زبان و بیان کے مصوٰی پن کا احساس نہیں ہوتا اور بحیثیت مجموعی اردو زبان کو سنوارنے کا کام ہے جو ان کی تاریخی اہمیت ہے۔ شاہ نصیر اپنے دور میں معنی داری، معاشقہ، ویدیکہ کوئی اور قدر ہے، بیان کے معیار ان کا ہے جسے لیکن آج وہ ایک ایسے شاعر ہیں جس نے اردو زبان کو ناجائز کرم صاف کیا اور اس کی رنگارنگ قوت بیان میں اتنی توانائی سے ایک نئی موت بھروسہ کر کے اعتبار کی سطح پر آیا۔ مسیاری روپ پایا۔

”کلیات شاہ نصیر“ پڑھیے تو اس میں مشکل سے کوئی ایسا شعر ملے گا جو آپ کے دل میں اتر جائے۔ اس میں سارا زور معنی بندی اور زبان و ادبی ہر شے کا ”صاحب“ ”معدۂ منتخبہ“ نے جو یہ لکھا ہے کہ ”شاعر شریعہ کا کام دہیار نازک خیال و معنی ہذا است نہ طبعش بہ خیال بندی راقب“ [۵۶]۔ تو وہ بھی اسی پہلو کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ یہ سارا کلام ”خار جیت“ لکھے ہوئے ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر انھوں نے اس دور میں تاریخ ساز خدمت انجام دی ہے۔ خوب چند ذکا نے بھی اسی بات کی توثیق کی ہے کہ ”اور اچھے معاوہ اردو نے معنی و خیال بندی و دھماکے معنی و دھماکے ہندی و استخوان بندی الفاظ و برجستگی و محاسن کلامیہ طوطی دار“ [۵۷]۔ شاہ نصیر زندگی میں معنی حاش نہیں کرتے بلکہ زبان میں معنی تلاش کرتے ہیں اور اس طرح زبان کے ذریعے زندگی کو حاش کر رہے ہیں۔ مشکل زمینوں میں شاہ نصیر نے معنی کے رنگارنگ کاغذی پھول تراشے اور اس عمل میں اعتبار کے نئے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر اردو زبان کے اعتبار بیان کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ زبان کی ایسی روایت ادبی سے ہوتی ہوئی دماغ تک پہنچی تو عالمگیر ہو گئی۔ اس دور میں مغرب کی سطح پر مساوی آتش کے کسی نے اصل شاعری نہیں کی البتہ زبان کی خدمت اپنے طور پر سب نے انجام دی اور دلچسپ بات یہ ہے کہ سب کی سمت ایک تھی۔ تاریخ کے ہاں زبان مضمون کے تابع ہے، شاہ نصیر کے ہاں مضمون زبان کے تابع ہے۔ یہاں زبان

اعلہار کے لئے اسکا نات سمیت کرہاں بکڑ رہی ہے اور بیان کو ایک لئے مزے، ایک لئے جانی رے سے آشنا کر رہی ہے۔ زبان و بیان کی تعلیم کے لیے اس دور کے شعرا کے کلام کا مطالعہ ضروری ہے اور شاہ نصیر اس عمل میں آگے آگے نظر آتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں ایک ہی زمین میں چار چار پانچ پانچ غزلیں ملیں گی اور ان کو پڑھتے ہوئے ہر غزل میں شاعر کے تادم ہونے کا احساس بھی ہوگا۔ کئی غزلیں ایسی ہیں جن میں پانچ پانچ مہطلے آتے ہیں اور ہر مہطلے چست ہے۔ ایک غزل میں سات مہطلے ہیں اور یہاں بھی سب مہطلے چست اور مختلف مضامین کے حامل ہیں۔ اس غزل کا پہلا مہطلہ یہ ہے:

دُعا سے سر کا زلف، ہوگا شہرِ محشر رات کو آج تک نکلا نہیں خورشیدِ انور رات کو

شاہ نصیر کے ہاں قصود بند غزلیں اکثر ملیں گی۔ بعض غزلوں میں تین تین قہطے ہیں جن کو پڑھتے ہوئے جہاں شاعر کی تادراں لکڑی کا اعلہار ہوتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل میں بھی، کافیہ و ردیف کی پابندی کے باوجود، مسلسل مضمون بیان کرنے کی صلاحیت قوت موجود ہے۔ نصیر کی ہی دہلیں نکالنے اور ان میں غزلیں کہنے کے بادشاہ تھے۔ اس زمانے میں نصیر کی دہلیوں میں غزلیں کہنے کا عام رواج ہو گیا تھا اور ان کی دہلیں سارے ہندوستان میں گھومتی تھیں۔

شاہ نصیر کی جوانی میں انگریزوں کی عمل داری دلی پر قائم ہو چکی تھی۔ اب کھسو کی طرح دلی میں بھی انگریزی لکڑ کے اثرات پڑھنے اور انگریزی زبان کے الفاظ اردو زبان میں داخل ہونے لگے تھے۔ ان کے بہت سے اشعار میں فرنگی و فرنگن کے الفاظ ہمیں ملتے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض انگریزی الفاظ بھی شاہ نصیر کی شاعری میں داخل ہو گئے ہیں مثلاً:

پرمت (Permit):

یہ دل چاہ ہے، غلط فرنگی لگا تھک چپکا تا کیوں یہ کاتب پرمت ہے ہانس پ

دل (Voile):

میں نے جو ایک غلط فرنگی سے کل کہا عرق تری جات کی کیا دل ہے سرخ و ہز

پلٹن (Platoon):

نظر آتا ہے غلط کر و ہیں اک ہل میں نصیر

چڑھ کے شبِ نوں صلب مڑگاں پہ وہ چلتی مارے

ڈاکٹر (Doctor):

حس ہے حضرتِ مہین کی آنکھیں اس کی آفت

ہیں

سلف میں بھی فرنگی ڈاکٹر ایسے نہ ہوتے تھے

اس طرح تلاشِ مضمون و معنی کی رنگارنگی سے زبان و بیان میں غیر معمولی وسعت پیدا ہوئی۔ شاہ نصیر کے پاس اخلاق و تصوف کے اشعار بھی اسی خدادادی سطح کے حامل ہیں۔ یہاں بھی کوئی باطن یا روحانی تجربہ ان میں شامل نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جیسے رہا ہوا سق دربر رہے ہیں۔ تصوف کی روایت کا ان کے باطن سے ہم آہنگی اور شعری میں، کوئی رشتہ ظاہر نہیں ہوتا حالانکہ وہ بزرگ صوفی صدر جہاں کے پوتے، شاہ طریب کے بیٹے اور خود بھی شاہِ قادری تھیں تھے۔ ان کا دل صوفی کے گہوارے سے خالی ہے:

جب تک اے ہم نفساں تم گرفتارِ غفلت اپنی کیفیتِ رانی کو نہ سمجھتا سمجھا
مکمل ممکن و واجب جو کھیلے بھر تو یہاں میں حبابِ آپ کو، اللہ کو دہرایا سمجھا
میلِ تاب روئے بار سے مجھ کشا ہے مرا صوفی کلیم اللہ دل ہے، خود بیٹا ہے
تصنیع سے نکل اس بیخِ ملاک کے اے دل تہیہ عرش پر اڑنے کا ہے، کر پال و پر پیدا
دوئی نے یار جدا کر دیا تھا مشکِ حباب سو کھو کے دم میں غلوئی کو طہا نما ٹھہرایا

اسی طرح متعدد اشعار بے ثباتی و ہر کے بارے میں ملتے ہیں اور بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں روحانی اخلاق کا درس دیا گیا ہے لیکن ان سب میں بھی دل کی آواز شامل نہیں ہے اور یہ بھی ان بے شمار مضامین میں سے ایک ہیں جنہیں شاہ نصیر نے اپنی غزل میں بالندہ عیاں ہے۔

مضمون آفرینی کے سلسلے میں شاہ نصیر کا ذہن دلچسپ انداز سے کام کرتا ہے۔ ایک تو تخلیقِ شعر کے وقت نصیر کا ذہن ان تہذیبی کلیں اور کلیوں (Cliches) کی طرف جاتا ہے جو ان کے شعور اور تحتِ اشعار میں موجود ہیں۔ ان کے ساتھ زمینِ شعر میں کافی و ردیف، جن کے کدوہ پائند ہیں، اپنا کام کرتے ہیں۔ پھر نتائجِ بدائع اور زبان کا محاورہ و روزمرہ مضمون آفرینی میں ان کا ساتھ دیتے ہیں۔ اس عمل میں جب کوئی مضمون سوچتا ہے تو پھر اظہارِ بیان میں ”تقصید“ سے بچتے ہوئے اُسے لفظوں کی مخصوص ترتیب کے ساتھ بیان کرنے کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاہ نصیر کی غزلیں یہی ہے کہ مضمون خواہ کسی بھی قسم یا نوعیت کا ہو اُسے وہ آئینے کی طرح صاف و شفاف طریقے سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت رکھتے ہیں جو کم لوگوں کو در دسترس ہوتی ہے۔ وہ بے چہدہ سے بے چہدہ ہست کہ ایسی معیاری و صاف زبان میں بیان کرتے ہیں کہ وہ دروازہ قیاس مضمون بھی بدائع ہو کر قاری یا سامع کے سامنے آ جاتا ہے اسی لیے وہ غزل کو ”خالقِ مضمون“ اور ”خالقِ المعانی“ کہتے ہیں۔ شاہ نصیر بیان کی سطح پر معیاری و تکنیکی بول چال کی زبان میں دروازہ کے مضامین کو پائندہ بناتی وہ طرز ہے جسے نصیر نے ”طرز دیگر“ کہا ہے ”خیر اتو چہا نسب سے یہ اندازِ سخن ہے“ اور جس کا ذکر وہ اپنے مقلعوں میں بار بار کرتے ہیں۔ مختلف النوع، بے چہدہ و تہہ و تہہ اور دروازہ قیاس مضامین کو پائند بننے سے طرزِ ادب میں دو خوبیاں پیدا ہوا جو اس دور کی دین ہے اور جس میں گفتگو اور دلی دونوں شامل ہیں۔ دلی میں شاہ نصیر اور گفتگو میں بدائع و ان سب اثرات کو قبول کر کے، یہی کام کرتے ہیں۔ ڈاکٹر تحویر احمد طوی نے لکھا ہے کہ ”دہلوی زبان کی شعری دنیاوں کو مستحکم کرنے اور اس روایت کو ایک ہمارے کی صورت دینے میں نصیر کا وہی درجہ ہے جو نثر دلی کے

بنیادی اسلوب کی نمائندگی میں میرامن کو حاصل ہے" [۵۸]۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی یہ سارے مضامین پیشتر بول چال کی زبان میں جان کیے گئے ہیں اور خاص بات یہ ہے کہ اعلیٰ زبان میں بھید کی دشمنی بھی ہے اور جان آئینی کی طرح شفاف ہے۔ یہی اُن کا وصف زبان اور معیار شاعری ہے جس کا خود بھی اعلیٰ اور اعتراف کیا ہے:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں معنی و مضمون کے گل باغ سخن میں آئینہ
یہی عام زبان داخل مجھ کر دیتی ہے ہوتی جب دامن کے ہاں آتی ہے تو شعر کی زبان ایک نئے نئے عروج کو جا
تک پہنچتی ہے اور سارے ہندوستان میں پھیل جاتی ہے۔ ہم جو آج زبان نگہور ہے ہیں اور ہمارے شعرا جس زبان
میں شعر کہ رہے ہیں اس میں شاہ نصیر کا وصف زبان و بیان شامل ہے۔ شاہ نصیر نے اردو زبان کی قوت کو یابی
کو اپنے لب و لہجہ قدر سے بیان اور نگار نگ مضامین کو مضامین ادا کے ساتھ بیان کرنے کے عمل کو نگہار اور
زبان و جان کو ایک پیار و پوا۔ اس کا نصیب خود بھی احساس قیاس اس روش کا نصیب دیکھا ہے گلستانِ نیا
جہاں تک شاہ نصیر کی زبان کا تعلق ہے اس میں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو اٹھارویں صدی میں
بولے جا رہے ہیں اور انیسویں صدی میں بھی معاشرے کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ میں یہ الفاظ
مضروب ہو جاتے ہیں لیکن دہلی میں یہ اب بھی بولے جا رہے ہیں اور چونکہ شاہ نصیر نے بھی زبان استعمال کی
ہے، جو وہ خود بھی بولے اور سن رہے ہیں، اس لیے یہ الفاظ شاہ نصیر کے کلام میں اب بھی زندہ ہیں مثلاً کھو
(کبھی) کھو (کسی) وغیرہ۔ اسی طرح فصل، حرف ملت و ربیع، اضافت و عطف وغیرہ کی نئی اور پرانی دونوں
صورتیں بھی اُن کے ہاں ملتی ہیں۔ اُن کے کلام میں اس لیے ہندی الاصل الفاظ، فارسی عربی ترکی الفاظ کے
ساتھ مکمل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ اب ہم شاہ نصیر کی زبان کا لسانی مطالعہ کریں گے جس سے یہ صورت
واضح ہو سکے گی مثلاً شاہ نصیر کے ہاں کھو اور کبھی دونوں استعمال میں آتے ہیں:

۔ گل ہے تری شہادت یاں تک کھو نہ آ یا

۔ خاتہ دل میں ہمارے جلوہ فرما ہو کھو

۔ کھو لب پر ہمارا نامہ سوزوں نصیر سے گا

۔ کہ کھو گھر یہ جا اور کھو نوٹ کیا

لیکن لفظ "کبھی" استعمال ہو رہا ہے۔ غزلوں پر شاہ حاتم کے "وہ بے اندازہ" کی طرح سال تحریف تو درج نہیں
ہے۔ اس لیے قیاساً یہ کہا جاسکتا ہے کہ "کبھی" کا استعمال ہند میں داخل زبان ہوا اور وہ غزلیں جن میں کبھی
استعمال میں آیا ہے وہ ہند کے زمانے کی ہیں مثلاً
کبھی:

۔ کبھی جن آسمان پر نے سے یہ گردوں نصیر سے گا

اس شعر کی ایک غزل میں ردیف "بکھی" ہے جس کا مطلع یہ ہے:

سج پاتا ہوں میں یوں محفلِ پاراں میں بکھی ہر زبانِ آن کے کٹ جاتی ہے دنداں میں بکھی

اسی غزل کے ایک مصرع میں کھوا اور بکھی دونوں ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ وہ مصرع یہ ہے:

ج کھو دامن میں ہے ہاتھ اور گریباں میں بکھی۔ ان دونوں کے ایک ساتھ استعمال سے، معنوی اعتبار سے،

مصرع خوب صورت ہو گیا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دامن اور گریباں دونوں کے ساتھ الگ الگ عمل ہوا ہے۔

لفظ "کھو" "کدھی" "کڑھیں" کی ترقی یافتہ صورت تھی "وال" "بے" سے اردو زبان میں بدلتی رہی ہے۔ پہلی

بار حضرات اور تاجی کے ہاں "کھو" کا لفظ ملتا ہے اور تیر کے ہاں دایہ ان اقل سے دایہ ان ششم تک بھی صورت

باقی رہتی ہے۔ شاہ نصیر کے دور میں "کھو" "بکھی" سے بدل جاتا ہے اس لیے یہ دونوں صورتیں ان کے ہاں

ملتی ہیں۔ اسی طرح "تک" "اور" "تک" بھی دونوں استعمال میں آ رہے ہیں۔ الگ الگ بھی اور ایک ساتھ

بھی۔ آج بھی لفظ "تک" کا استعمال ہمارے زمانے کے شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے اور ایک طرح سے "تک" "تک"

آج تک ہر اسی طرح متروک نہیں ہوا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

۔ دن تک اب تک نہیں ہوئے سنا چہ دہ جگا

۔ دکھلا تھا وہ نصیر آج تک لعلِ دامن

۔ پر آج تک پہلی آفتِ نفس آیا

ایک ذمہ میں ردیف "تک دیکھا" میں شعر کی غزل ثانی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

اس دایہ محفل کو تھمیل تک دیکھا ہے محل کو ہر صورت تھیل تک دیکھا

اسی طرح شاہ نصیر کے ہاں لفظ "تک" کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ذوق نے کہا تھا کہ "بھین میں ہم

تک اکثر بزرگوں سے سنتے تھے" (۱۵۹)۔ شاہ نصیر کے ہاں اس کے محل استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

۔ اس کے عارض سے جو سر کی ڈلف تک ہنگام خواب

۔ مسی مل کر تک اپنے لب پائینے میں تو دیکھو

۔ قاتل یاد کیا تک صعد معارفہ رست کا

۔ عراب مہارت ہے تک سر کو جھکا کچنے

لفظ "ہاں" کا استعمال۔ یہ وہ استعمال ہے جو آج بھی سچ و فصیح ہے۔ پہلی ٹھنڈی ہاں کی جگہ "وہاں"

بولتے ہیں۔ دوسرے پہلی زبان "وہاں" کے بجائے "یہاں" کا استعمال کرتے ہیں لیکن سچ و فصیح یہ ہے کہ میں

اس کے ہاں کیا تھا۔ شاہ نصیر کے ہاں یہی استعمال ملتا ہے:

گردش میں کیوں نہ آخر ہو ماؤ آساں کا شب یہ فکام دائمی بھاگا ہے تیرے ہاں کا

لیکن ہاں کا ایک اور استعمال بھی شاہ نصیر کے ہاں ملتا ہے جو روزمرہ کا حصہ ہے اور ہاں کے محاورہ ہاں استعمال سے

مختلف ہے۔ اس "ہاں" کی یہ صورتیں ملتی ہیں:

۔ کہ غفلت چوستے ہے انگشتِ درگاہ کے ہاں منہ میں

۔ کلیجہ آگیا سینے سے جب کہ ہاں منہ میں

۔ کہ پانی اس کے بچے آتے ہیں لوگ ہاں منہ میں

دار چرخِ ستم گار سے دل ضبطِ فغاں کر نے شیر کے ہاں منہ پہ بھاتا نہیں اچھا

۔ آج ہمارے در سے کوسے دونوں ہاں کھلاتے ہیں۔

شاہ نصیر "ہاں" کے ان دو استعمال کے ساتھ "یہاں" کا وہ جس طرح استعمال کرتے ہیں وہ "ہاں"

کا بدل نہیں ہے بلکہ الگ معنی دیتا ہے جیسے:

۔ غریباں حیرتِ سلب ہاں غفلت کی سن کر یہاں

۔ پروا شدہ کیوں کہ نہ مخطرہ ہو دل یہاں

۔ اور مایہ کباب آتشِ صرست سے یہاں۔

۔ چشمِ گرم ہاں یہاں بالِ سببِ شفاں پیدا

یہاں کے استعمال کے ساتھ شاہ نصیر کے "ہاں" "ہاں" کا استعمال بھی ملتا ہے جو انیسویں صدی کے

آئینک متروک ہو جاتا ہے:

۔ صبری غفلت میں آویاں چشمِ دل رہا کیا

۔ دلقی بزمِ سخن یاں ہے ہے تر سے دم سے نصیر

۔ سینکڑوں ہوتی ہیں ہاتھیں ایسی بدستی میں یاں

۔ برکبِ شمع چپے صود ہے یاں اور زہاں آ کے

اسی طرح وہاں کے بجائے وہاں کا استعمال بھی ملتا ہے۔

۔ چہا سحر دامنِ صباواں وہ ہے پروا نصیر

۔ پھینک دے گی زلفِ واں چاہِ وقتن پر مار کر

۔ کب خون کی ندی واں اسے پار نہیں چلتی

اور "وہاں" کا استعمال بھی ملتا ہے:

۔ جس دواں ہی کھینچ کر میں اک دل سے آہ بیضا

اسی طرح بعض وہ الفاظ جو شاہ نصیر کے ابتدائی دور میں بولے جاتے تھے اور بعد میں متروک ہو گئے جیسے۔

نت۔ کیوں رہتے ہیں منتِ ریحِ ذی کے بھیر میں عاشق

ٹل۔ ٹل۔ ٹل ہے تری شرارت یاں تک کھوسنا؟

۔ ٹل ہے صفائیِ نرغِ ہاتھوں کے ناف تک

۔ ٹل ہے نصیر کا اک امرو کے اشارہ پر آپ

تتلیں

- انگشت پر مڑاؤ کے تتلیں جو مسل کیا
 - ہمہد کہتے ہیں دل میں گھٹی حق کے تتلیں
 - واکی فتنے نے ذباں گل کے تتلیں کان ہوئے
 - خاک کوئی ہو تو جو اس سرخ ہوا گیوا سیر
 - کھلے ہیں سو تپا کے زور سو سب کی کرن میں گل
 - زور مضمون آئیں دیگر ہاتھ سے ہیں
 - قبلہ تو ہے دل کوئی قبلہ نہ نہیں
 - ایک: تو ہزار آپ کو یاں چراغ چن حایک ہلال
 - اٹھ: اٹھا مجھے دستار کے دس تار کے دس
 - حق پر حق پر: رکعتی ہے ہذاں حق ہے یہ ملت مگر کھپ
 - نہیں ہے شہ حق پر الف تہ زہر کیا باعث
 - کسو (جدید صورت کسی): ان گلے میں ہے بیباکلی یا کسو کے
 - کسو نے لی نہ غیر فرق بحر الف کی
 - ایک دھڑل کی روئی ہی "سے کسو کے" ہے جس کا مطلق یہ ہے:

ہاؤ کوئی گر آئے دو لائے سے کسو کے غالب پر غمیر جائے دم آئے سے کسو کے
 ویسے تو عام طور پر علامت لامل "نے" کا استعمال شاہ نصیر کے ہاں احترام کے ساتھ موجود ہے لیکن
 چھ ایک شعر میں "نے" محذوف بھی ہو گیا ہے۔ سیر کے ہاں حسب ضرورت نے محذوف کر دیا جاتا ہے۔ یہ اصل
 دیوان اول تا چہارم زیادہ ہے لیکن دیوان پنجم و ششم میں ہا کا بعد کی سے استعمال ہونے لگتا ہے۔ شاہ نصیر کے
 ہاں بھی "نے" محذوف ہوا گاؤ کا مثال مل جاتی ہے مثلاً

کیا تھ سے میں اسے دینا تر ہاتھ اٹھایا کوئین سے کر قطع نظر ہاتھ اٹھایا
 نہ دیکھا ڈر سے میں تیری طرف بہت حب و صل ستارہ سحری بھ کو آکھ مار رہا
 ستار میں نہیں پہنچا خیال سر بست بنا رہا ہے وہ اپنا کمال پردے میں
 شاہ نصیر کے ہاں اردو زبان کے ہندی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کا اضافت سے طے کا مکمل
 عام ہے حتیٰ کہ انگریزی زبان کے لفظ کو بھی وہ اسی طرح اضافت سے درجہ دیتے ہیں جس طرح دوسری زبانوں
 کے الفاظ کو۔ اس کی مثالیں سو داوید میر کے ہاں بھی ملتی ہیں اور میر حسن، انشا، جرات، مسکنی و رنگین کے ہاں بھی۔
 نصیر کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے مثلاً

- خاتم بھی یعنی حلقہ چشم سہنور ہوا

۔ جوں شاخ بگھڑی گل آتش سے پھل گیا
 ۔ شبنم ہے فکل کا خدو گل کے تار میں
 ۔ کہ وہ اس طرح ہر سے بندہ دچک اثر
 ۔ گردن چپا نکلی اسے داوہ چارہ گئی
 ۔ کہ شکی با نرسی انگشت پر پر خاند کہتے ہیں
 ۔ ہوا ہوں اس کے رخ پر داری چنگد کچھ کر حیراں
 انگریزی لفظ کے ساتھ اضافت کی سارے کلیات میں یہی ایک مثال ملتی ہے:
 ۔ چپکا تا کیوں یہ کالج پرست ہے ہنس پر
 شاہ نصیر کے ہاں ہندی الاصل الفاظ کھل کر ایک ہو گئے ہیں اور زبان کے نئے روپ کو جنم دے رہے ہیں۔
 یہی صورت و طلف کی ہے جیسے۔

۔ تکلیف آفانی ترے ہاتھوں سے دلیکن
 ۔ بھین لیتے ہیں بھاچنگ در باب دوا محل تاج
 شاہ نصیر نے فارسی زبان کے حروف و ہا کو بہت سے اشعار میں اس طرح برتا ہے کہ وہ گراں
 گزرتے ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنے زمانے میں اس استعمال کو ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا اور ”دو جان زانوہ“
 سے ایسے اشعار خارج کر دیے تھے لیکن بعد میں یہ استعمال دلی اور گھنٹوں میں نظر آتا رہا۔ خود تاج کے ہاں بھی یہ
 استعمال نظر آتا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں ان لفظوں کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:
 ”جا“ کا استعمال:

۔ پرواز کی طاقت نہیں ہاں تا سر دیار
 ۔ قربت پہ تاج حاکم ترے سر دوزن چراغ
 ۔ تاکام ہو مراد ہو حیران زبان تچ
 ۔ بھکا جتا کے سے ساغر میں تا اس ہر میں ساقی
 ”یا“ کا استعمال:

۔ جل گیا پروان جس دم شعلہ آ یا بہ بزم
 ۔ تار سے نہ چھکیں بھر بہ شب پار سائے
 ”نہ“ کا استعمال:

۔ گمن گمن تمام باز گمن مگر ہوا
 ۔ جسم اس کا ظم میں زرد از باقوا فی ہر کیا
 ۔ ٹھکر تو نے آج منہ میرے اور شکر کیا

استعمال کر رہے ہیں۔ یہ صورت زبان پر اچھی چڑھی ہوئی تھی کہ وہ خاندان جو سو سال پہلے دہلی سے گھسٹے گئے تھے ان کے گھروں میں اس حد میں بھی یہی طرح استعمال ہو رہا تھا۔ شجاع الدولہ کے خاندان کے آخری تاج و تار اور جدِ اعلیٰ شاہ آجائے جانتا ہی بولتے تھے تھی کہ جب وہ پتھر براج کلکتہ میں مقیم تھے تو وہیں بھی اپنی تعریف ”مائی“ کے کئی مقام پر جمع فعل کی یہی صورت استعمال کی ہے مثلاً

”دوسرے تیسرے مینے کے بعد ہانگیوں پر زحر پہ، چرنگ ۔۔ خیال ضروری کالیاں ہیں، مٹوے پر کام کرتاں ہیں۔ بغیر مٹوے بھی ۔۔ کاسکتیاں ہیں۔ جو ابر بھی کے چھوڑ نکلائے پاؤں سے نکالتیاں ہیں۔“ [۶۰]

شاہ نصیر کے پاس بھی کئی مقام پر جمع کی یہی صورت ملتی ہے۔ لوشہری ایک نزل کی روایہ دیکھیں

ہے اور کافی نکلیاں، ملیاں، دلیاں، پھیلیاں ہے اور اس کا مطلع یہ ہے:

حسرتیں یک دست تھی کی سب نکلیاں دیکھیں

آنکھیں جب پاؤں تلے ظالم نے ملیاں دیکھیں

میر کی زمین میں ایک نزل کے یہ شعر دیکھیے:

نظر میں اپنی وہ بھرتی ہیں صورتیں جہات

ہم اپنا تھ کو ہوا غولہ ہاتھ تھے صبا

ہاں کس سے کروں اپنی میر و بختی کا

لیر کیجیے دلا کب تک بقول میر

”جائیں دیکھ یہاں ہے دفائیاں دیکھیں“

نظر میں اپنی وہ بھرتی ہیں صورتیں جہات

ہم اپنا تھ کو ہوا غولہ ہاتھ تھے صبا

ہاں کس سے کروں اپنی میر و بختی کا

لیر کیجیے دلا کب تک بقول میر

”جائیں دیکھ یہاں ہے دفائیاں دیکھیں“

چند اور قابل ذکر استعمال دیکھیے:

”کا“ کا استعمال:

تم نے تلکے کی نزل ایسی یہ نصیر ایک جس میں کا نہ تھا فہم بشر میں تھا

”اس کے سے“ کا استعمال: ۔۔ عارض اس کے سے عبا پر وہ نکسوتا

”اچھے کی؟“ ۔۔ رکھا دھماکے کی یہ بات کہ کمال

”سے“ کا استعمال: ۔۔ آج میاں نے ہے جہ سے پرانہ ہے ہیں

”کو“ کا استعمال: ۔۔ ہے وہ قبل، تیر نہیں قلب کی طرف کو لگاتے ہیں

۔۔ تیر قبل کی طرف کو نہ لگایا کیجئے

”لہاں“: ۔۔ میں لہاں نہیں شتم کی طرح سے جو یہاں

یہاں ”لہاں“ بمعنی ”لہاں پہننے والا“ استعمال میں آیا ہے۔ یہ ایسی ہی ایک صورت ہے جو میر کے پاس ملتی ہے جیسے سہری بمعنی مسافر، زنجیری بمعنی قیدی، جلاشی بمعنی حشاشی وغیرہ۔

شاہ نصیر کی شاعری کی عمر ۶۵ سال ہے۔ ان کے پاس زبان، قوت، اظہار کی سطح پر، خود بخود توانا

ہو جاتی ہے اور رنگ و رنگ، معنی و مراد اور بے چیدہ مضامین کو، بول چال کی زبان میں، بیان کرنے کی قوت حاصل کر لیتی ہے۔ شاہ نصیر نے یہ وہ کام کیا جو تاریخ میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔ شاہ نصیر عظمت و تاثیر کلام کے نہیں قدرت کلام کے شاعر ہیں۔ دوست و دشمن سب ان کی کاروائی کلامی کے دل سے نکل جتے۔ جس کا اکتہار نصیر نے بار بار اپنے کلام میں کیا ہے:

غزل چڑھ تیسری بھی اے نصیر اب بزمِ یاراں میں

بھی تو قوت ہے اپنی زبانِ دانی دکھانے کا

کبھی ہے نصیر ایسی غزل تو نے کہ جس سے مستحکم آج رہنے کا ہم نے گھر کیا

اپنا اندازِ سخن سب سے فرما ہے نصیر اپنا استاد سمجھتے ہیں زبانِ داں ہم کو

شیخ محمد ابراہیم ذوق، اسی روایتِ سخن میں، شاہ نصیر کے شاگردِ رشید تھے۔ جن کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

- (۱) تاریخ ادب اردو، جلد اول تا آئینہ خیال، جلد بیسویں، ۱۹۳۹ء مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔
- (۲) تذکرۂ بے پیکر (قلمی)، ۱۳۵ بخود ناشر یا آفس لندن
- (۳) مجموعہ شعر، بحر قدح، جلد دوم، مرتبہ محمود شیرانی، ۱۹۷۲ء، پنجاب پبلیکیشنز لاہور ۱۹۳۳ء۔
- (۴) تذکرۂ ہندی، مصطفیٰ مقدمہ عبدالحق، ۱۳۲۶ء، انجمن ترقی اردو اور کتب خانہ لاہور ۱۹۳۳ء۔
- (۵) کلیات نصیر احمد چہارم، ۱۹۷۹ء، مرتبہ گوہر امروہوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۸ء۔ "از ادبی خدا شناس و سید زمانہ ہذا" سے ۱۳۹۱ء آج تک "جیس"۔ میں نے اس سلسلہ کے لیے کئی کلیات استعمال کیا ہے۔
- (۶) مجموعہ شعر، جلد دوم، بکولہ والا
- (۷) گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ۶۳۱ء، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔
- (۸) تذکرۂ اشعار حسرت موہانی، مرتبہ امروہوی، ۸۲ء، گوہر لاہور ۱۹۷۲ء۔
- (۹) کلیات شاعرانہ نصیر احمد، آئینہ خیال، جلد اول، مقدمہ ۱۳۲۶ء، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔
- (۱۰) مجموعہ شعر، جلد دوم، ۱۹۷۲ء، بکولہ والا
- (۱۱) آثار انصاریہ، سید احمد خان، ۱۱ء، مطبع نول کشور، کھنڈ ۱۹۷۶ء۔
- (۱۲) گلشن بے خار، شیفتہ، ۶۳۱ء، بکولہ والا
- (۱۳) گلزار امجد، مرتبہ حکیم الدین احمد، ۴۳۳ء، پتہ ۱۹۷۷ء۔
- (۱۴) ریاض الصفا، مصطفیٰ، ۱۳۳۳ء، انجمن ترقی اردو اور کتب خانہ لاہور ۱۹۳۳ء۔
- (۱۵) طبقات الشعراء، بعد قلیوں، مرتبہ حکیم الدین احمد، ۱۲۱۸ء، طبع ۱۸۲۸ء۔
- (۱۶) ریاض الصفا، ۱۳۳۳ء، بکولہ والا
- (۱۷) عیار اشعار (قلمی) بخود ناشر یا آفس لاہور، یہی نقل ملکس انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی
- (۱۸) خوش سرگزین، جلد دوم، ۱۳۲۶ء، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔
- (۱۹) مجموعہ شعر، ۱۹۷۲ء، (جلد دوم) بکولہ والا
- (۲۰) آثار انصاریہ، سید احمد خان، ۱۱ء، مطبع نول کشور، کھنڈ ۱۹۷۶ء۔
- (۲۱) ریاض الصفا، مصطفیٰ، ۱۳۳۳ء، بکولہ والا
- (۲۲) تذکرہ معرکہ جنت، عبدالباقی، سی، ۱۳۱۱ء، کھنڈ ۱۹۳۲ء۔
- (۲۳) جلد شعر و سیرت، بکرا، (جلد اول)، ۱۳۰۳ء، ۱۹۸۸ء۔
- (۲۴) گلستان سخن، مرزا کاظم، مجلس سید امروہوی، مرتبہ ظہیر الرحمن داوری، (جلد دوم)، ۳۳۹-۳۴۰ء، مجلس ترقی ادب

لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۵] کتاب دولہا، جس میں ۲۲۸، مرتبہ تحریر احمد دہلوی، دہلی نیشنل بک ڈسٹریبیوٹرز، ۱۹۸۷ء۔

[۲۶] تذکرہ شعراء ہند، طوقان، مرتبہ قاضی امجد الدود، جس میں ۵۰، پینڈ ۱۹۵۳ء۔

[۲۷] مجموعہ غزل، جلد دوم، جس میں ۲۵۴-۲۵۳، بنگلہ دہلی

[۲۸] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صاحب دہلوی، جس میں ۳۴۸-۳۴۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۲۹] گلشن بے خار، جس میں ۶۲۱، بنگلہ دہلی

[۳۰] طبقاتِ اشعار، نئے ہند، فیضانِ دکن، جس میں ۲۱۸، دہلی ۱۸۴۸ء۔

[۳۱] ریاض القضا، مسقطی، جس میں ۳۳۳، بنگلہ دہلی

[۳۲] خوش معرکہ، نیا جلد دوم، جس میں ۱۳۲، بنگلہ دہلی

[۳۳] ریاض القضا، جس میں ۳۳۳، بنگلہ دہلی

[۳۴] تذکرہ بے بحر، جس میں ۱۳۵، بنگلہ دہلی

[۳۵] دستور القضا، جت، بنگلہ مرتبہ قاضی امجد الدین، جس میں ۱۱۴، لاہور ۱۹۴۴ء۔

[۳۶] ایضاً

[۳۷] آثار اللغات، مرتبہ امجد الدین، جس میں ۱۱، مطبعہ نول کشور، لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۳۸] مجموعہ غزل، جس میں ۲۵۴، بنگلہ دہلی

[۳۹] تذکرہ گلستانِ سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صاحب دہلوی، مرتبہ ظلیل الرحمن، لاہور، جس میں ۳۱۸-۳۱۹، مجلس ترقی

ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۴۰] شاہ نصیر اور ذوق کے معرکہ آرائی، ڈاکٹر محمد ابراہیم، جس میں ۱۱۸، سرمدی اردو، جلد ۵۳، شمارہ ۲، کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۴۱] گلستانِ سخن، جلد اول، جس میں ۳۱۹، بنگلہ دہلی

[۴۲] اردو کے ادبی سفر کے ڈاکٹر محمد یعقوب صاحب، جس میں ۱۶، ترقی اردو بورڈ، دہلی ۱۹۸۲ء۔

[۴۳] گلستانِ سخن، جلد دوم، جس میں ۳۴۸، بنگلہ دہلی

[۴۴] شاہ نصیر دہلوی، نئی الدین قادری زور، جس میں ۵، نقوش شمارہ ۳-۷، ستمبر ۱۹۵۹ء، لاہور

[۴۵] ایضاً، جس میں ۸

[۴۶] کلیات شاہ نصیر، جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر اعظم احمد دہلوی، جس میں ۱۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۴۷] تذکرہ شعراء ہند، طوقان، مرتبہ قاضی امجد الدود، جس میں ۵۸، پینڈ ۱۹۵۳ء۔

[۴۸] احباب کلیات شاہ نصیر، مرتبہ حافظہ محمد اکبر میرٹھی، جس میں ۱۰۳، اعلیٰ پریس میرٹھ ۱۹۶۳ء۔

- [۳۹] ترمیمِ اعظم، درگاہِ شاہانہ، مہ ۱۹۶۹ء، منیہ عام پبلش لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۵۰] ”پہنستانِ سخن“ کا ایک نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ (ج۔ سب)
- [۵۱] جائزہ محفوظات اردو، مشتعل فروغ، مہ ۱۹۶۹ء، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۵۲] کلیاتِ شاہ نصیر، جلد اول، دیباچہ م ۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۵۳] گلشنِ بے خار شیلہ، م ۶۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔
- [۵۴] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صاحب دہلوی، مرحومہ، ظلیل الرحمن دادوی، جلد دوم، م ۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔
- [۵۵] سخنِ شعرا، عبدالغفور نساج، م ۵۳۳، مطبع نوال کشور، کٹوا ۱۹۷۷ء۔
- [۵۶] عمر و خنجر۔
- [۵۷] عیارِ اشعار، خوب چھڑکا (قصی)، گلزارِ شاہ با آئینہ انداز، نکسِ نقلِ مملوک، مجن ترقی ادب پاکستان کراچی
- [۵۸] کلیاتِ شاہ نصیر، مرحومہ، ڈاکٹر محی الدین، جلد اول، م ۸۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۵۹] دیوانِ زوقِ مرتضیٰ حسین آزاد، م ۱۹۷۷ء، آزاد پبلیکیشنز ۱۹۷۲ء۔
- [۶۰] نئی دوا، جلد اول، شاہ، م ۳۲۹، مطبع سلطانی، منیہ برج ٹوکنہ ۱۹۶۲ء۔

دوسرا باب

شیخ محمد ابراہیم ذوق

[۱۲۰۳ء-۱۲۷۱ء]

سوانحی حالات، مطالعہ شاعری، ملیاتی مطالعہ، اثرات

شیخ محمد ابراہیم ذوق (۱۲۰۳ء-۱۲۷۱ء/۸۹-۱۷۸۸ء-۱۸۵۳ء) اس دنیا سے رخصت ہوئے تو اُن کی شہرت کا سورج اپنے اہم عروج پر تھا۔ وہ استاد شریعی تھے اور اپنے دور کے سب سے بڑے، مسلم اثبوت و مقبول شاعر بھی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ غالب ابھی بچپن میں تھے کہ ”شہرِ شمع و شمع و شمع و شمع“۔

شیخ محمد ابراہیم نام اور اپنے کتبی استاد شاعر: غلام رسول شوق کی صاحبِ سے، ذوقِ شخصِ قادرِ غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اُن کے والد کا نام شیخ رمضان تھا [۱]۔ خواجہ رضی خاں کے ہاں درہانی اور لوہے کے کاموں پر ملازم تھے۔ محمد حسین آزاد نے شیخ محمد رمضان نام اور پہلی پیشکش ہے۔ ذوق دلی میں کالی دروازے کے پاس ایک گھر میں رہتے تھے۔ یہی ذوق پیدا ہوئے اور ساری عمر اسی گھر میں گزار دی۔ محمد حسین آزاد نے، جو اس گھر میں جاتے رہے تھے، بتایا ہے کہ ”ایک جگہ دھارک مکان تھا جس کی انگٹائی اس قدر تھی کہ ایک چھوٹی سی چار پائی ایک طرف پھٹی تھی۔ دوسری طرف انارکھڑ رہتا تھا کہ آدلی چل سکتے“ [۲]۔ ذوق کا سالِ پیدائش ۱۲۰۳ء/۸۹-۱۷۸۸ء ہے۔ ۱۷ نومبر ۱۸۵۳ء کے ”دلی اردو اخبار“ میں بھی ان کا سالِ پیدائش ۱۲۰۳ء ہی دیا ہے [۳] اور یہی سالِ پیدائش سلطان الاخبار کلکتہ میں بھی درج ہے اور لکھا ہے کہ ”اولادِ شیخ اور یک ہزار اور دوسو سو سالِ ہجری واقعِ کلکتہ“ [۴]۔ ”آپ حیات“ میں بخیر کسی سنہ کے ۱۲۰۳ء دیا گیا ہے اور یہ اس لیے بھی صحیح نہیں ہے کہ خود ”دلی اردو اخبار“، ”تہذیب حیات“ اور ”دعوتِ ذوق“ ”مرحوم محمد حسین آزاد میں بتایا ہے کہ وفات کے وقت ان کی عمر اڑسٹھ برس کی ہوئی [۵]۔ اس حساب سے بھی ان کا سالِ پیدائش ۱۲۸۱-۱۲۸۲ء یا ۱۲۸۳ء برآء ہے۔

شیخ محمد ابراہیم اپنے والد کی انکوئی اولاد تھے۔ جب کتب کی عمر کو پہنچے تو حافظ غلام رسول شوق کے کتب میں بٹھادیے گئے۔ اسی زمانے میں چنگ میں چلا ہوئے اور بیماری نے اپنے نقوش ہمیشہ کے لیے چھوڑے پرست کر دیے۔ پہلے ہی کم زور تھے اور کم زور ہو گئے۔ حافظ غلام رسول خود شاعر اور شاعرِ نصیر کے شاگرد تھے۔ شعر و شاعری کا چرچا بھی مدرسے میں رہتا تھا۔ شیخ ابراہیم میں شعر گوئی کی صلاحیت خدا داد تھی۔ اس ماحول میں بھیجی ہوئی صلاحیتیں آہستہ آہستہ ابھرنے لگیں اور جب محمود و جہدِ برس کے ہوئے تو شعر کہنے لگے۔ شیخ نے اپنے تذکرے گلشن بے خار میں لکھا ہے کہ انیس شعر کہتے تھے برس ہو گئے ہیں۔ یہ تذکرہ ۱۳۳۸ء اور ۱۲۵۰ء کے درمیان لکھا گیا۔ اگر قیاساً ذوق کا ترجمہ ۱۳۳۸ء میں لکھا گیا تو گویا کم و بیش چھوڑ برس کی عمر میں

انھوں نے شاعری شروع کی۔ اس وقت دہلی پر تعلیم تھی اور تعلیم کے کئی مرحلوں سے گزر چکے تھے۔

شعر کا چنگا لگا ہوا نقاب وہ اسی میں گھس گئے۔ دورانِ تعلیم انھوں نے نہ صرف شعر کے نکات و رموز حاصل کرنے پر توجہ دی بلکہ علومِ جدیدہ کو بھی حاصل کرنے میں لگ گئے۔ حصولِ علم کا شوق ساری عمر ان کے ساتھ رہا۔ تہ کرۂ آزرده میں، جو ۱۲۲۹ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان لکھا گیا، لکھا ہے کہ اس زمانے میں دو شاہ نصیر کو: ”چند شعر دکھا رہے تھے اور جلد ”کثرتِ مشق“ سے وہ مقام حاصل کر لیا تھا کہ ”سرورِ درویشِ سخن کوئی اور میرِ عشق“ یعنی بابی اور اقرانِ دانشِ خود متا است“ [۶]۔ ان کی تعلیم کے بارے میں آزرده نے لکھا ہے کہ ”بہت اعلیٰ فن شعر و سیاحت از اطفال، قدم در روانی تحصیلِ علوم رہے گزاشتہ از صرف و نحو فارغ شدہ قواعد منطق را دیکر“ [۷]۔ اسی زمانے میں دہلی ”سرورِ ادب و علم و فیض حضرت ظلی سبحانی“ سے وابستہ ہو گئے تھے [۸]۔ ”سلطانِ اہلِ قلم“ نے اپنی نومبر ۱۸۵۳ء کی اشاعت میں دہلی کی وفات پر جو شعر درج کیا تھا اس میں بھی ان کے علم و تعلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ ”در حقیقت شیخ در سایہ علوم مختلفہ قد اول و خونی متکثر مستطاع و ہر متفرق مرید بہار کمال داشت۔ شرح بلاغت و بصارت و سے در زبان پارسی چگونہ تو ہم کرد و صوت از غرور و ادب از اجارہ و این است کہ ”بہارِ علم“ کہ مستحق ترین کتب لغات فارسیہ است اکثر قصائد لکھ کر قریب اقامت لایر داشت و در کتب تواریخ نیم چہاں دستگاہ داشت کہ کوئی خوشِ نفع تواریخ واقعات اسود و امر بود“ [۹]۔

دہلی نے شروع میں حافظِ کلام رسولِ شوق سے اصلاح لی اور اپنے شخص کی مناسبت سے استاد نے دہلی شخص تجویز کیا لیکن جب وہ جلد ہی اچھا شعر کہنے لگے تو پھر حافظِ شوق کے استاد اور اس دور کے سب سے بڑے شاعر استاد شاہ نصیر سے رجوع کیا۔ اس بات کا ثبوت کہ وہ جلد ہی اچھا شعر کہنے لگے تھے یہ ہے کہ اٹھارہ سال کی عمر میں ان کی شہرت پھیلنے لگی تھی اور قدرتِ اللہ کا نام نے جب ۱۲۴۱ھ میں چاند کرۂ ”مجموعہ نفوس“ مکمل کیا تو اس کے حصے میں دہلی کا ترجمہ بھی شامل کیا۔ ۱۲۴۱ھ میں دہلی کی عمر ۱۸ سال تھی۔ شاہ نصیر سے شاکر دی کا یہ سلسلہ بھی زیادہ دن نہیں چلا اور اس کی وجہ یہ ہوئی کہ شاہ نصیر کے بیٹے شاہ وجہ الدین نصیر (م ۱۲۳۲ھ) سے جہان کے ہم عمر اور اہلِ آزاد ”براقی طبع میں اپنے والد کے خلف الرشید تھے“ [۱۰]۔ ان میں ہو گئی اور خود استاد کے بدلے ہوئے تھوڑے کچھ کر دہلی بھی استاد سے دور ہو گئے۔ ”مجموعہ نفوس“ کی تکمیل کے وقت تک (۱۲۴۱ھ) دہلی شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ تہ کرۂ آزرده میں جو ۱۲۲۹ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان لکھا گیا، عشقِ آزرده نے لکھا ہے کہ ”در بدستِ حال اشعار خود بہ نظر محمد نصیر الدین شمس نصیر آزرده آخرا کثرتِ مشق در بی فن بجائے رسیدہ کہ سرورِ درویشِ سخن کوئی اور اقرانِ دانشِ خود متا است“ [۱۱]۔ اس مہارت سے بچا چلتا ہے کہ اس زمانے میں وہ خود شعر گوئی میں اپنے پیروں پر کھڑے ہو چکے تھے اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اسی زمانے میں استاد ہی شاکر دی کا یہ شخص کم و بیش ختم ہو چکا تھا۔

شاہ نصیر اور دہلی کے مصرعے کا ذکر ہم شاہ نصیر کے مطالعے میں کر چکے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو

یہ بات سامنے آنے کی کہ شاہ نصیر نے براہ راست ذوق سے معرکہ آزادی نہیں کی بلکہ اپنے شاگردوں کو سامنے رکھا اور وہ پردہ ان کی مدد کرتے رہے۔ وہ شعر جو نکلیا تھے شاہ نصیر میں درج ہیں اور اصل مکتلام داس عاصی کے ہیں اور ان کے دوج ان میں موجود ہیں (۱۳)۔ اس معرکہ میں عاصی پیش پیش تھے۔ لیکن ہے یہ غزلیں خود شاہ نصیر نے کہہ کر دی ہوں لیکن خود سامنے نہیں آئے۔ خود ذوق نے بھی استاد کو کبھی سامنا نہیں کیا۔ صغیر بکراہی نے لکھا ہے کہ ”خاقانی ہند“ کا خطاب بادشاہ نے دیا جب دیا تھا اور میرے نزدیک خاقانی کا طالع بھی لائے تھے کہ جس طرح خاقانی اپنے استاد سے مخرف ہو گیا تھا ان کو بھی ایسا ہی موقع ملا مگر اپنی اہمیت ذوق سے چند یار نہ بناؤ کیا“ (۱۴)۔ معلوم ہوتا ہے کہ خود ذوق شاہ نصیر اور مکتلام داس عاصی سے جوانی کا ردوائی خرد کرتے رہے لیکن استاد کے ساتھ اسی عزت و احترام سے پیش آئے جیسا کہ پیش آنا چاہیے جس کی قصد تھی ”گھٹن بھیٹ بہار“ میں درج واقعہ سے بھی ہوتی ہے (۱۵)۔ دہلی کی ایک محفل مشاعرہ میں اہل سخن نے باغ کے اس شعر پر اعتراض کیا:

اس بادشاہ حسن کی منزل کو چاہیے ہال جا کی برہمچستی دیوار کے لیے
ذوق نے کہا کہ ظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باغ نے ایوان خسروی نہیں دیکھا تھا ورنہ ”مصبوب برہمچستی دیوار شامی“ نہ کرتا اور مثال میں ”استاذی خندوی حضرت شاہ نصیر“ کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر اہل سخن کے سامنے نہ جاتا:

چہا نہیں گے بعد تو میرے افتخاں منزل سرائے یار کی دیوار کے لیے
ذوق کو ”خاقانی ہند اور ملک الشعراء خان بہادر“ کے خطاب کب ملے اس بات کا براہ راست کسی ماخذ سے پتا نہیں چلتا۔ محمد حسین آزاد نے خاقانی ہند کے خطاب کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے وہ قطعی ہے بنیاد ہے۔ انھوں نے نادان دوست کا کردار ادا کر کے ذوق کو اٹلا نقصان پہنچایا ہے اور ذوق کی ہر بنیادی بات کو نرانی بنا دیا ہے۔ نہ صرف ان کے حالات زندگی کو الجھا دیا ہے بلکہ ان کے دوج ان کو بھی خراب کر دیا ہے۔ خطاب ملنے کا کوئی ذکر نہ ”مہار الشعراء“ (پہلا نقش ۱۳۱۸ھ) میں ہے اور نہ ”تذکرہ آرزو“ (۱۳۲۹ھ-۱۳۳۳ھ) اور ”تذکرہ حمودہ نقوی“ (۱۳۱۹ھ) میں ۱۳۲۷ھ تک اضافے ہوتے رہے۔ جس لیکن گھٹن ہے خار (۱۳۳۸ھ-۱۳۵۰ھ) میں شیخو نے ”خاقانی ہند“ کے خطاب کا ذکر کیا ہے۔ گویا ذوق کو یہ خطاب ۱۳۳۸ھ میں یا اس سے دو چار سال پہلے ملا تھا۔ تحریر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ”یہ خطاب ۱۳۳۰ھ اور ۱۳۳۸ھ کے درمیان ملا“ (۱۶)۔

شروع میں (۱۳۳۲ھ) کے لگ بھگ (ذوق ولی مہد ظفر کے ”شامعمران“ میں شامل رہے۔ اس وقت ان کی عمر ۱۹ سال تھی۔ اس سے خاصا پہلے ظفر کا دوج ان ذوال مرقب ہو چکا تھا یہاں کہ خود ظفر کے قطع تاریخ سے معلوم ہوتا ہے جس کے آخری مصرع: ”مرا اب تک قلم دوجان بستان معانی ہے“ سے ۱۳۳۳ھ برآء ہوتے ہیں۔ شیرانی صاحب نے بھی ترتیب دوجان اول کان ۱۳۱۳ھ ہی دیا ہے (۱۶)۔ برسوں بعد جب ولی مہد نے

انھیں پر کھایا تو پھر استیضاح کے منصب پر فائز کیا۔ سارے خطابات انھیں اس منصب کے بعد ہی ملے۔

ذوقی ساری عمر شعر و شاعری میں نگہ رہے۔ یہی ان کی زندگی اور یہی ان کی عزت و شہرت کا ذریعہ تھی اور ۲۳ صفر ۱۲۷۷ھ مطابق ۱۵ نومبر ۱۸۵۳ء بروز چہارشنبہ وفات پائی۔ اس وقت ان کی شہرت کا طغیانی سارے ہندوستان میں بول رہا تھا۔ جب یہ خبر بادشاہ کو ملی تو اس وقت دربار ہند ہوا تھا اور اطری چہارشنبہ کی تقریب سرچشمی اور اداکان دولت و ایمان حضرت حاضر تھے۔ بادشاہ نے خوراداد کو گورخواست کرنے کا حکم دیا اور سارے شہر والوں کو ہدایت کی کہ وہ ملازمین و گاہ کے ساتھ جنازے میں شریک ہوں اور بادشاہ اتنا روئے کے اتکا وہ شاہزادگان مختلف مرزا دارا بخش اور مرزا شاہ نوح وغیرہ کی وفات پر بھی نہ روئے تھے۔ پھر ہندوستان کے سارے اخبارات میں شائع ہوئی۔ سلطان الٰہ آباد کلکتہ نومبر ۱۸۵۳ء نے لکھا

”شاہنشاہ ملک سخن درسی، نسر و اکلم معنی پروری ملک اشعار خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم خانی
مخلص پر ذوقی کو استاد خاص حضرت ظل انہی سلطنت چاہی سلطان ابو ظفر سراج الدین محمد
بہادر شاہ غازی۔ بتاریخ ۲۳ صفر الخیر سنہ یک ہزار و دو صد و ہشتاد و یک ہجری پر جو یہ مطابق
۱۵ نومبر سنہ یک ہزار و ہشت صد و پانچ و چہار ہجری۔ بدایہ اہل ایک اہیات
گفتہ ..“ [۱۷۱]

مرزا قادر بخش سارود بلوی نے اپنے تذکرے ”گلستان سخن“ میں لکھا ہے کہ ”مرضی اسہال نے احمد اودھ امر اضی
گوٹاگوں نے احمد اوجیم پہنچا کر فطرت طبعیت پر شب خون کیا“ [۱۷۲]۔ بادشاہ نے قلعہ سارونج دہلیات لکھا:
شب چہار شنبہ بہ ماہ صفر
ظفر روئے آردو بہ ناخن زخم
”استاد ذوقی“ کے ۱۲۷۷ھ میں سے اردو کا الف کمال دیا جائے تو سال وفات ۱۲۷۷ھ برآء ہوتا ہے۔
مرزا اسد اللہ خاں غالب نے بھی اس قلعہ سے تاریخ نکالی:

تاریخ وفات ذوقی غالب
خون شد دل زار تا نوشتم
با خاطر درد مند و مایوس
”خاقانی ہند نرد و لہوس“

۱۲۷۷ھ = ۱۲۷۸ھ

ذوقی کی وفات کی خبر آگ کی طرح پھیلی اور سب کو غم زدہ کر گئی۔ ان کے جنازے میں اسے لوگ شریک تھے کہ ان کا شجر نہیں کیا جاسکتا۔ سارود بلوی نے لکھا ہے کہ ”مسی کو اس قدر قول خاطر خاص و عام روزے نہیں ہوا۔ دو روزہ دیکھ کر امیرا میں یہاں تک مستعد کیا۔ کہ اگر تھک کر یقین ہو کہ میری موت اسکی حسرت افزا ہوگی تو اس عزاداری کی ہوس میں اپنا گھڑا آپ گھونٹ کر مرچاؤں۔ مرگے کے زندگان بہ عا آرزو نکند، یہی مرگ ہے“ [۱۷۳]۔

ذوقی کی وفات کی خبر نہ صرف سارے اخبارات میں شائع ہوئی بلکہ سارے سال لوگ طرح طرح

سے قطعات تاریخ لکھ لکھ کر اخبارات کو بھجواتے رہے۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”دہلی سے نواح دور دست کے مسامع و قریب ہر شخص نے تاریخ لکھی۔ ایسے قطعات ایک خوش مذاق نے مجھ بچپائے تو مجھ سے زیادہ فراہم ہوئے تھے“ [۳۰]۔

ذوق کے صرف ایک اولاد تھی جس کا نام محمد اسماعیل اور شخص ذوق تھا۔ وہ بھی تھکے مٹے سے وابستہ تھے اور بادشاہ نے انھیں وقار الدولہ اور خان بہادر کے خطاب سے سرفراز کیا تھا۔ غدر کے بعد انگریزوں نے محمد اسماعیل کو چٹائی دے دی۔ جوہر احمد دہلوی نے ”تورۃ الہند“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”خلیفہ محمد اسماعیل دہلی کے ان بچاس ممتاز افراد میں سے تھے جن کو بعد از غدر چٹائی دی گئی یا گولی مار دی گئی تھی“ [۳۱]۔

ترتیب دیوان کا تقاضا:

ذوق نے اپنی زندگی میں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا۔ ایک شعر میں اس کی وجہ یہ بیان کی ہے:

ذوق کیوں کر ہوا پتا دیوان جمع کہ نہیں خاطر پر پیش جمع

لیکن بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر سے ان کے دیوان کے موجود ہونے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ وہ شعر یہ ہے۔

نکشتے ہے غفر اپنے یہ ذوق جب دل کو ہم ذوق کا ہاتھوں سے دیوان نہ چھوڑیں گے

قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ یہاں دیوان سے رنگ شاعری مراد ہو یا پھر یہ کہا جاسکتا ہے کہ استاد ذوق نے اپنے شاگرد، بادشاہ وقت، بہادر شاہ ظفر کے لیے ایک دیوان یا ماضی ترتیب دے کر پیش کی تھی یا پھر ظفر نے خود اپنے کاتھوں سے لکھوا کر دیوان ذوق ترتیب دیا تھا جس کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا گیا ہے۔ ذوق نے ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۳ء میں وفات پائی۔ وفات کے وقت ان کی زندگی بھر کی کئی بھوسہ شاعری بھتوں، مشکوں اور غلیوں میں بندھی جیسا کہ ”دیوان ذوق“ مرتب حافظہ ویران، انور وشمیر کے دیوانے میں بتایا ہے کہ

”جہات جہات۔ مجموعہ افکار و اشغال ذہانی آں قدر فرصت نمی داد کہ مسودات کلام گوہر

کلام کہ ابارا بار بار بار بست بود و لپا لب در غم و سوج چوں جہا ہر چکان و اکثر دریا ض و اند

کے پے پیوستہ دل بود فراہم و یک جا تھا۔ الحاصل کہ تمام حیات آں مرحوم مدفوناً رز وئے

ترتیب دیوان در دل شائقین ماند“۔

وفات کے بعد ان کے بیٹے شیخ محمد اسماعیل کو اتنی فرصت نہ ملی کہ وہ خود دیوان کو مرتب کر سکیں یا یہ کام اپنی مگرانی میں ان کے شاگردوں سے کرائیں۔ ادھر وفات کے تین سال بعد غدر کا ہنگامہ کھڑا ہو گیا اور ایسی افرائقی ہو گئی کہ لوگوں نے دہلی کو بھی چھوڑ دیا۔ غدر کے فوراً بعد انگریزوں نے ذوق کے بیٹے وقار الدولہ محمد اسماعیل خاں بہادر کو اس بنا پر چٹائی پر چڑھا دیا کہ ایام غدر میں وہ بادشاہ کے اہل کار تھے۔ اس کے بعد پتا نہ چلا کہ وہ ”مسودات و کاغذ ہائے انبار انبار“ کرام مصر پر ہادی اور پرواز آورڈ“۔ یہ سارے مسودات اس طرح غدر کے ہنگامے کی نذر ہو گئے اور وہ سارا کلام برباد ہو گیا جہاں تک بھتوں اور مشکوں میں ذوق کے گھر پر محفوظ تھا۔ کم و بیش دو سال بعد جب حالات معمول پر آئے تو ذوق کے شاگردوں: حافظہ ویران، انور وشمیر، دہلوی

نے دہان ذوق مرتب کرنے کا بیڑا اٹھایا اور جو کچھ کام شاگردوں پر روزمرہ سونپ جانے والوں کو یاد تھا یا نہ کروں میں درج تھا راجہ راجہ و جمع کیا۔ سب سے زیادہ کام شاگرد ذوق ناخجا حافظہ غلام رسول دہان کو یاد تھا جو بیس سال تک تادم حیات ذوق کے ساتھ رہے تھے۔ اس طرح ان مآخذ سے پہلا دہان ذوق مرتب ہوا جو ۱۸۶۴ء/ ۱۲۶۲ھ میں مطبع محمدی شاہدہ سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس دہان کو مرتب کرتے وقت پوری احتیاط برتی گئی تھی کہ الحاقی کام شامل نہ ہونے پائے جس کا ذکر اس دہان کے دیباچے میں بھی کیا گیا ہے کہ ”بہ کمال سعی و تنقیح و پاک کردن از الحاقی کام دیگران در ردیف تالیف و ترتیب کشیدیم“۔ اسی کے ساتھ ظہیر دہلوی نے، جو اس دہان کی ترتیب میں شریک تھے، ”نگارستان سخن“ کے نام سے ایک اور دہان ذوق مرتب کیا جس میں ایسی غزلیں بھی شامل تھیں جو حافظہ دہان والے دہان ذوق میں شامل نہیں تھیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے یا تو یہ وہ غزلیں تھیں جن کو دہان نے اپنے مرتب دہان میں الحاقی ہونے کے شہ پر شامل نہیں کیا تھا یا پھر یہ کام ظہیر دہلوی کے پاس پہلے سے موجود تھا جو انھوں نے حافظہ دہان والے دہان ذوق کے وقت دہانیا تھا اور بعد میں الگ اپنا دہان ذوق ترتیب دیا تھا یا پھر یہ کام ذوق کا نہیں تھا اور خود ظہیر دہلوی نے استاد کے رنگ میں تالیف کیا تھا۔ اس دہان میں شامل غزلوں کا رنگ پوری طرح ذوق کے رنگ سخن سے مطابقت نہیں رکھتا۔ عابد پٹاوی کا بھی یہی طیال ہے کہ ”ظہیر (دہلوی) نے جو کلام اپنے انتخاب میں شامل کیا ہے وہ بھی بوجہ مخلوک ہے“ [۴۴]۔

ادھر محمد حسین آزاد نے جب حافظہ دہان والا ”دہان ذوق“ دیکھا تو اپنے مرتب دہان ذوق کے مقدمے میں لکھا کہ ”نقصان کا خون ہوتا ہے جب ان کے دہان مختصر پر نگاہ پڑتی ہے۔۔۔ اس میں اکثر غزلیں تمام، اکثر نا تمام، بہت سے متفرق اشعار اور چند قصیدے ہیں، چھاپ کر نکالنا محروم مسندی کی آنکھوں سے لہو پٹا۔ چاہے کار زمانہ کے ہاتھوں آج اس کی عمر کی محنت نے یہ سرمایہ دیا اور جس نے لائق اونی شاگردوں کو صاحب دہان کر دیا، اس کو یہ دہان نصیب ہوا۔ میرے پاس بعض قصیدے ہیں، یہ داخل ہو جائیں گی یا نا تمام غزلیں پوری ہو جائیں گی مگر تصنیف کے دریا میں سے جیسا بھر پانی بھی نہیں“ [۴۵] اور ”آپ حیات“ میں یہ بھی لکھا کہ ”اس کی اشاعت کے بعد وہ دہان ذوق کی ترتیب کی طرف متوجہ ہوں گے“ لیکن انھیں فرصت نہ ملی اور جب آٹھ سال بعد ایم اے سے واپس آئے تو انھوں نے پورے انہماک اور جوش و جذبہ سے اس کام پر توجہ دی اور ”دہان ذوق“ تالیف کر کے ایک ”کارنامہ“ انجام دیا۔

دہان کی ترتیب و طبع آدھی کا آغاز ”ستمبر ۱۸۸۸ء سے کچھ عرصہ بعد ہو اور اکتوبر ۱۸۸۹ء سے کچھ عرصے پہلے ختم ہو چکا تھا“ [۴۶] اس کا ثبوت ان ردی کاغذات پر درج تاریخوں اور سطحوں سے بھی ملتا ہے جنہیں آزاد نے مسودہ کی تیاری کے لیے استعمال کیا تھا [۴۷]۔ یہ وہ زمانہ تھا جب وہ طویل تھے۔ ڈاکٹر محمد صادق نے ان کی ملازمت کے کوائف دیکھ کر بتایا ہے کہ ”۱۶ اکتوبر ۱۸۸۹ء کو آزاد ہیچ ملازمت چھاری کی رخصت پر مجبور ہو گئے تھے اور جون ۱۸۹۰ء میں ان کی ملازمت کا سلسلہ ”قطع ہو گیا تھا۔ لہذا یہ قریب قیاس

معلوم ہوتا ہے کہ دیوان کی ترتیب یکم اکتوبر ۱۸۸۹ء سے ایک دو ماہ پہلے مکمل ہو چکی تھی۔ (۳۶)۔ محمد حسین آزاد نے یکم فروری ۱۸۸۹ء کو ایک خط عام شاعر و ذوق میاں مذاق بدایونی لکھا تھا جو ان کے مخطوطات میں محفوظ ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ ”خدا کا شکر ہے کہ اس قرض کے ادا کا وقت آ پہنچا ہے اور اب صرف دس پندرہ دن کا مہرہ گیا ہے“ (۳۷)۔

اس تفصیل سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اس بات سے رنجیدہ تھے کہ استاد ذوق کا صرف اتنا سا کام سامنے آیا ہے جو دیوان ذوق مرتبہ حافظ ویران میں شامل و شائع ہوا ہے۔ اُن کا خیال تھا کہ ذوق کی حیثیت کو مستحکم و مسلم بنانے کے لیے ضروری ہے کہ زیادہ سے زیادہ کلام سامنے آئے۔ دوسری یہ کہ دیوان ذوق مرتب کرنے میں انھوں نے انتہائی محنت کی جس سے ان کی چلتی پیاری نے شدت اختیار کر لی۔ اس پیاری میں کلام ذوق میں خود ساختہ اضافے، تخریفات اور محسوسات سے پیدا ہونے والا وہ احساسِ گناہ بھی شامل تھا جو کاغذ کاغذ پر ان کے ضمیر میں ٹھک رہا تھا مثلاً انھوں نے لکھا کہ وہ بیس سال دن رات استاد ذوق کے ساتھ رہے۔ واضح رہے کہ وفات ذوق (۱۳۷۱ھ/۱۸۵۳ء) کے وقت خود آزاد (پیدائش آزاد ۱۳۳۵ھ/۱۸۱۳ء) کی عمر شمسِ حساب سے ۲۴ سال تھی۔ گویا وہ چار سال کی عمر سے استاد کے ساتھ شب و روز بسر کر رہے تھے۔ بہر حال یہ دیکھنے کے لیے کہ دیوان ذوق کی ترتیب میں انھوں نے کیا کارگزاری کی، ہماری نظر حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر محمد صادق، عطا کا کوئی اور عابد پٹاودی کی تحریروں کی طرف جاتی ہے جنھوں نے مسودات آزاد کی مدد سے کھوج لگا کر اس بات کا پتا چلا یا کہ دیوان ذوق مرتبہ محمد حسین آزاد میں بہت سا کلام خود آزاد نے لکھا کہ کمال لکھا ہے۔ شیرانی صاحب اپنے کتاب تک تین راستوں سے پہنچے ہیں:

(۱) آزاد کو استاد کے کلام پر اصلاح دینے کے عادی تھے۔

(۲) کلام ذوق پر بھی آزاد نے اصلاحیں دی ہیں۔

(۳) دیوان ذوق میں آزاد نے خود بھی اضافے کیے ہیں۔

شیرانی صاحب کے ان تینوں پہلوؤں کو ہم ترتیب وار بیان کرتے ہیں (۳۸)۔

پہلی بات کے سلسلے میں شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ”آب حیات“ میں پہلے دور کے شعرا کا کلام اپنے داد و باخذ کے ”مجموعہ تلفوز“ سے لیا ہے اور ان شعرا کے کلام میں آزاد نے تبدیلیاں کی ہیں مثلاً

(۱) مضمون:

کرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج

ہوا منصور سے نکلتے یہ حل آج

(مجموعہ تلفوز، نکات اشعار استاد گروہی متذکرہ میر حسن)

اصلاح آزاد:

کرے ہے دار کو کامل بھی سرتاج

ہوا منصور سے نکلتے یہ حل آج

(آب حیات)

(۲) تاتی:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشم کرم
لب صدف کے زنجیں ہر چند گوہریں ہے آب

(مجموعہ لغز)

اصلاح آزارو:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشم امید
لب صدف کے زنجیں ہر چند گوہریں ہے آب

(آب حیات)

(۳) تاتی:

اس زخ روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اس کے راہد سورتج نکھی کا پھول ہے

(مجموعہ لغز)

اصلاح آزارو:

روئے روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اس کے راہد سورتج نکھی کا پھول ہے

(آب حیات)

(۴) یک رنگ:

جس کے درد دل میں یکہ تاخیر ہے مگر جہاں ہے وہ تو میرا ہ ہے
(مجموعہ لغز)

اصلاح آزارو:

جس کے درد دل میں یکہ تاخیر ہے مگر جہاں بھی ہے تو میرا ہ ہے
(آب حیات)

یہاں اس بات سے بحث نہیں ہے کہ اس اصلاح سے شعر بہتر ہو گیا ہے یا نہیں۔ دیکھنا یہ مقصود ہے کہ آزارو نے اساتذہ و قہ قہیم کے کلام پر خود اصلاح دی ہے جس کا انھیں یقیناً کوئی حق نہیں پہنچتا۔ یہی عمل انھوں نے اپنے مرتبہ ”دیوان ذوق“ میں ذوق کے کلام پر کیا ہے مثلاً یہ چند مثالیں دیکھیے جن سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آ جائے گی۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ذوق کے عہد میں گوالیری (برج بھاشا) طرز کا ”حال“ جو مضارع ہے ”ہے“ کے اضافے سے بنتا ہے، رنگ تھا اور کھالی مانا جاتا تھا۔ یہ احتمال خود غائب کے ہاں بھی موجود ہے۔ آزارو نے اسے بدل کر اپنے درد کے مطابق کر دیا ہے مثلاً:

(۱) دیوان ذوق مرتبہ ایران۔

پانی طیب دے ہے ہمیں کیا بچا ہوا ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بچا ہوا
اصلاح آزاد:

پانی طیب دے گا ہمیں کیا بچا ہوا ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بچا ہوا
(۲) دیوان ذوق مرتبہ ایران:

قل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پے
اُترے ہے آنکھوں میں دھنوں کے سرے غلوں دیکھ کر

اصلاح آزاد:

قل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پے
اترا آنکھوں میں جو دھنوں کے سرے غلوں دیکھ کر

(۳) مرتبہ ایران:

کھن نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ
کیا جانیں کہ آجائے ہے تو اس میں کدھر سے

اصلاح آزاد:

کھن نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ کیا جانے کہ آجائے ہے تو اس میں کدھر سے
(۴) مرتبہ ایران:

کہاں دل بھاگ کر جانے کہ حیرے نقل قامت نے
جب اک گرد نامہ خط سے اے سرو رواں بانگھا

اصلاح آزاد:

کہاں دل بھاگ کر جاوے کہ حیرے نقل قامت سے
جب اک گرد نامہ خط نے اے سرو رواں بانگھا

(۵) مرتبہ ایران:

رقہ چوری سے اُسے بھیجا ہے انجان کے ہاتھ کبھی رسوائی ہے چڑھائے جو دربان کے ہاتھ
اصلاح آزاد:

رقہ ہے چوری کا اور بھیجا ہے انجان کے ہاتھ بالائی کہیں چڑ جائے نہ دربان کے ہاتھ
(۶) مرتبہ ایران:

بیک وازاں، ناقوس و جرس یا خطہء لکھن، تار نے
دل سمجھنے میں ہاں کوئی ہو پے ایک نوائے دلکش ہو

اصلاح آزار:

بیک و اداں، چاقوس و جرس یا کلکل سے یا جانے نے
دل کھینچنے کو اسے ہم غصہ، کوئی تو نواسے دکھل ہو

(۷) مرتبہ دیران:

صحبت، یعنی بنائے غم کو انساں کس طرح
تریت سے واقعی، اہل دانا کب بنے
اصلاح آزار:

صحت، یعنی بنائے کیا گدھے کو آدلی جس کے جوہر میں ہونا دہلی دو انساں کب بنے
ان چند مثالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ آزار نے خود یہ تجدید پیاں کی ہیں اور
”دیوان ذوق“ ”مرتبہ دیران اور“ ”دیوان ذوق“ مرتبہ محمد حسین آزار کے مشترک شعراء میں جو فرق ہے وہ جناب
آزار کی اصلاحیں ہیں۔ شیرانی صاحب نے بہت سی دوسری مثالیں دے کر ان اصلاحات کی داستان برقم کی
ہے حتیٰ کہ اس کلام میں بھی جو ”آب حیات“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۸۱ء) میں دیوان ذوق مرتبہ دیران سے لیا
گیا تھا اپنے مرتبہ ”دیوان ذوق“ میں اصلاحیں دے کر بدل دیا ہے مثلاً
(۱) آب حیات پہلا ایڈیشن:

حزے یہ دل کے لیے تھے، نہ تھے زباں کے لیے
سو ہم نے دل میں حزے سوڑی نہاں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزار:

حزے تو دل کو ملے تھے جوئے زباں کے لیے
چہ ہم نے دل میں حزے سوڑی نہاں کے لیے

(۲) آب حیات پہلا ایڈیشن:

نہیں ثبات بلندی عز و شائ کے لیے
کہ ساتھ ادب کے پہنچی ہے آستان کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزار:

ثبات کب ہے زمانے کی عز و شائ کے لیے
کہ ساتھ ادب کے پہنچی ہے آستان کے لیے

(۳) آب حیات پہلا ایڈیشن:

مجر کے چوٹے ہی پر ہے جگ کعبہ اگر
تو بوسے ہم نے بھی اس جگ آستان کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزار:

جو کعبہ کعب کے بوسے میں جگ کعبہ ہے شیخ
تو بوسے ہم نے بھی اس جگ آستان کے لیے

شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ”یہ غزل ذوق نے اپنی عمر کے چھپوئیں (۵۶) سال میں لکھی ہے جو
تجربے اور مشق کے لحاظ سے ان کی شاعری کا بہترین دور مانا جاسکتا ہے۔ مزید برآں غزل ہذا ذوق کی

بہترین غزلوں میں شمار ہوتی ہے، اس پر اصطلاح کی ضرورت کیوں نہیں آئی۔ یہ اصطلاح خود حضرت مولانا (آزاد) کے رنگ میں ہے۔ زبان کی ترقی کے علاوہ استاد ذوق کی عاظمیٰ سادگی کے برخلاف اصطلاحی آیات میں مضمون کو پیچ دے کر ادا کرنے کی بھی کوشش سراسر نہ لیاں ہے" (۳۹)۔

یہ اصطلاحات اور تجدید پسندانہ "ذو جان ذوقی" کے مضمون و بیان پر مدح و ان ذوقی مرتبہ آزاد کے مضمون میں اس کلام سے کی گئی ہیں کہ ان کا کوئی اغلاطی، لفظی یا طبعی جو اس مانتے نہیں آتا۔

شیرانی صاحب نے ایک اور سوال یہ اٹھایا ہے کہ "کہا جاسکتا ہے کہ شاید یہ اصطلاح مولانا نے اس جنگ سے حاصل کی ہوں جو انھوں نے غلریاب لشکر کے وسط وسطی کے موقع پر اپنا ہمارا گھر چھوڑتے وقت اٹھایا تھا لیکن یہ جنگ ان اصطلاحوں کا حامل نہیں ہو سکتا کیوں کہ اگر ہم یہ مان لیں تو ہمیں یہ بھی ماننا ہے کہ اگر وہ جنگ نہیں تھا بلکہ ذوقی کا مدح ان تھا جو بالکل مرتبہ اور اصطلاح یا نو شکل میں موجود تھا مگر خود مولانا (آزاد) ایسا دھوکا نہیں کرتے" (۳۸)۔

یہاں تک تو "ذو جان ذوقی" مرتبہ محمد حسین آزاد میں اصطلاح و ترسیم کا مطالعہ ہوا۔ اب "ذو جان ذوقی" میں ذوقی کے نام سے آزاد کے اضافوں کے احوال درج کیے جاتے ہیں۔ شیرانی صاحب نے آزاد کے مرتبہ "ذو جان ذوقی" کے حاشیوں کی مدد سے ۳۳ غزلیں منتخب کی ہیں جنھیں آزاد نے ذوقی کے بچپن کا کلام بتایا ہے۔ ان میں سے اکثر غزلیں حافظ ویران کے مرتبہ مدح ان میں نہیں ہیں۔ شیرانی صاحب نے بتایا ہے کہ "ان غزلوں کا انداز ذوقی کے کلام سے بالکل مختلف ہے۔ اس حصہ کلام کے چھارادوی مولانا آزاد ہیں" (۳۱)۔ پھر شیرانی صاحب نے ان مسودات کی مدد سے، جو محمد حسین آزاد کے قلم میں ہیں، یہ رائے قائم کی ہے کہ "اس شہادت کی قوت سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ استاد ذوقی کا یہ سید کلام ذوقی سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا بلکہ اس کی تصنیف کی ذمہ داری حضرت مولانا (محمد حسین آزاد) پر عائد ہوتی ہے۔ میرے پاس تو کاغذ ہیں جن میں چودہ ایسی غزلیں مسودوں کی شکل میں درج ہیں۔ یہ کاغذات چھپنا نقلیں نہیں ہیں بلکہ اصل مسودے ہیں جن میں جگہ جگہ الفاظ اور مصرعوں کو کاٹا چھایا گیا ہے۔ غالباً مولانا نے یہ چھ مسودے اور جان ذوقی کے لیے استاد کے بچپن کے کلام کے نام سے تیار کیا ہے۔ ان میں جیسا کہ مسودوں کا دستور ہے، بعض شعر صاف مرقوم ہیں اور بعض مصرعوں اور شعروں کی تو پانچ پانچ چھ مرتبہ بلکہ اس سے بھی زیادہ قطع و مدح ہوئی ہے۔ اگر یہ کاغذات ذوقی کے خط میں ہوتے تو ذوقی کے ایام عقلی کے کلام کا نظریہ بالکل درست چھٹا لیکن وہ تو مولانا آزاد کے قلم میں ہیں اور انھوں نے شہادت سے پایا جاتا ہے کہ ۱۸۸۷ء اور ۱۸۸۹ء کے مابین کسی وقت تیار ہوئے تھے۔ ان میں سے چھ کاغذ طالب علموں کے امتحان کی کاپیوں سے لیے گئے ہیں۔ دو کاغذ تاج محمد و بیٹرن ریلے کے مطلوبہ فارسیوں پر ہیں جو جنوری ۱۸۸۷ء میں چھپے تھے۔ ایک کاغذ ڈاکٹر فیکسٹا سٹ، پنجاب کے دفتر سے مارچ ۱۸۸۷ء کی تاریخ کی مولانا کے نام بھیجی ہے۔ کچھ اور دو شبلی میں مسودے تیار ہوئے ہیں۔ مجھے جس چیز نے سب سے زیادہ حیران کیا یہ تھی کہ ذوقی کی غزلوں کے مسودے حضرت مولانا

(آزاد) کے خط میں یہاں کیا کردہ ہے۔ آخر ”طوبہ“ دہان ذوقی ”میں، جو سونے والے مرتب کیا تھا، ان غزلوں کو تلاش کیا۔ اس میں تمام غزلیں بہت حد تک قلیل مل گئیں۔ اور حافظہ دہان کے مرتب دہان (ذوقی) میں چوری چوری غزلیں تو کہاں کا ایک شعر تک نظر نہ آیا۔ نہ ذکر و نگار ان سے واقف ہیں۔ آخر یہ رائے قائم کرنی چاہی کہ سولہ دانے سے غزلیں تصنیف کر کے ذوقی کے دہان میں اضافہ کر دی ہیں اور استاد کے بھیجے کے کلام سے موسوم کر دیا ہے۔ [۳۲]۔ حافظہ دہان کے مرتب ”دہان ذوقی“ میں شیرانی صاحب کے مطابق ۱۸۳۳ء اشعار ہیں اور آزاد کے مرتب ”دہان ذوقی“ میں اشعار کی تعداد ۳۳۱۵ ہے گو یہ ۱۵ اشعار آزاد کا اضافہ ہیں۔ اور ڈاکٹر محمد صادق کو جو مسودات آزاد دستِ باب ہوئے ان کے بارے میں صادق صاحب کی رائے یہ ہے کہ ”در حقیقت یہ مسودات ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں اور اگر ان دونوں (شیرانی کے مسودات اور ڈاکٹر صادق کے مسودات) کو یکجا کر دیا جائے تو بیشتر ان غزلوں کے مسودے مل جاتے ہیں جو سوانحی کے ساتھ ”الف“ (یعنی ”دہان ذوقی“ مرتب آزاد) میں شامل کی گئی ہیں۔ [۳۳]۔ ڈاکٹر محمد صادق کا موقف یہ ہے کہ آزاد کے پاس ان غزلوں کے پرانے مسودات موجود تھے اور انھوں نے انہی پرانے مسودات سے انھیں ردیف وار نقل کیا تھا۔ پروفیسر شیرانی والے مسودات اسی پرانے مسودے کی اصلاح پذیر شکل ہیں۔ [۳۴]۔ لیکن یہاں ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ جب یہ سارے مسودات خود آزاد کے خط میں لکھے ہوئے ہیں تو اس کا کیا ثبوت ہے کہ یہ مسودات ذوقی کے ہیں؟ جہاں تک کلام ذوقی پر اصلاح کا تعلق ہے اسے تو خود ڈاکٹر صادق بھی تسلیم کرتے ہیں کہ آزاد نے ”اپنے بھی فراموش سے تھوڑے ذوقی کے اشعار کی اصلاح شروع کر دی۔ [۳۵]۔“ کلام ذوقی کے بارے میں یہ عمل ایک غیر ذمہ دارانہ شکل اختیار کر لیتا ہے۔ [۳۶] اور تسلیم کیا ہے کہ ”ہم ان غزلیات کو، جنہیں وہ ذوقی کے بھیجے یا شباب کے کلام سے تعبیر کرتے ہیں۔ تمام تر کلام ذوقی تسلیم نہ کرنے میں مبالغہ یا بدظنی کے مرتکب نہیں ہوتے۔ [۳۷] اور وہ بھی بدلا فرماں نیچے پر پہنچے جس پر شیرانی صاحب پہنچے تھے۔

یہی صورت علما کا کوئی نے اپنے مضامین: ”دہان ذوقی کی پہلی اشاعت“ اور ”ذوقی کے کلام پر آزاد کی اصلاحیں“ میں بیان کی ہے۔ [۳۸]۔ دہان ذوقی مرتب آزاد کے بارے میں ڈاکٹر عابد پٹاوردی کی رائے بھی یہی ہے کہ ”وہ تمام قصائد جو اکبر شاہ غانی کی مدح“ میں ہیں تمام تر سولہ آزاد کی تصنیف ہیں۔ آخر کیا سبب ہے کہ ان میں سے کسی کا کوئی شعر بھی حافظہ دہان کے حافظے میں محفوظ نہ رہا۔ [۳۹]۔ غزلوں کے سلسلے میں عابد پٹاوردی کا موقف یہ ہے کہ ”دہان ذوقی نسخہ دہان میں ردیف الف کی چالیس غزلیں مکمل اور یکچونے تمام حفرق اشعار یا فریادیات کے ذیل میں یعنی کل ۶۵ غزلیں اور تعداد اشعار ۳۵۵ ہے۔ دہان (ذوقی) مرتب آزاد میں تمام دہان حفرق اشعار ملا کر تعداد غزلیات ۱۹۷ اور تعداد اشعار ۷۵۳ ہے۔ گویا صرف ردیف الف میں ۳۴ غزلوں یا ۱۲۹۸ اشعار کا اضافہ ہے جو اصل کا تقریباً دو گنا ہے۔ [۴۰]۔

اس ساری بحث سے یہ بات بھی واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ آزاد نے اپنے استاد ذوقی کے ساتھ

دوستوں کو کیا ہے جو نادان دوست ہی اپنے دوست کے ساتھ کر سکا ہے اور اس کہوت "ماں سے سوا چاہے سو
پہنچا کھلی کھائے" کا نغمہ ثبوت فراہم کر دیا ہے اور اس طرح سارے کلام ذوق کو مٹھوک بنا دیا ہے۔ ہم نے
اس باب میں ذوق کے حالات اور شعر و فن کا جو مطالعہ کیا ہے اس میں کوشش کی ہے کہ مٹھوک کلام ذوق کو کیکر
نظر انداز کر دیا جائے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں شیخ محمد ابراہیم ذوق ایک غریب خاندان کے فرد تھے۔ اس جاگیردارانہ
نظام میں کسی عام آدمی کا اچھے بلندی مرے پر پہنچنا کہ وہ استاد اور ملک الشعراء کے منصب پر فائز ہو کر ساری عمر
اس پر قائم رہے، کوئی معمولی واقعہ نہیں ہے۔ ایک طرف انہوں نے اپنے علم و فضل اور تخلیقی صلاحیت سے اپنا
سکہ بٹھایا اور ساتھ ہی اپنے حزانے پین، اپنے علم و انکسار، اپنے تجسس و درواری و مزاج کی درویشی،
اخلاص، وفاداری، درک رکھا، صبر و شکر اور انتہائی محنت سے بادشاہ، شہزادوں اور امراء کی نظروں میں ایسے
جڑے رہے کہ ان کی حیات میں ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ مرزا قادر علی صاحب دہلوی نے لکھا ہے
کہ "بلندی مرتبہ کو لہاس خاکساری میں ایسا چھپایا تھا جیسے گرد میں آسمان۔ روضتہ تو گہری کو کوپ فقر میں ایسا
دبایا تھا جیسے زمین کے پچھلے شاٹکان" (۳۱)۔ اس وقت ہندوستان میں اردو شعروادب کے دو بڑے مرکز اور
تھے۔ ایک حیدر آباد کن اور دوسرا کھنڈ۔ متعدد چھوٹے بڑے شعرا وہاں چلے گئے لیکن ذوق نے بارہنہ بایاؤں
کی چوکت نہیں چھوڑی اور غائب میر و ردی طرح وہیں تھے۔ ان کے دوجان میں ان کی اشعار ایسے ملتے ہیں
جن سے ان کے مزاج، اپنے وطن و دلی سے محبت اور بادشاہ وقت سے گہری شیطنتی و درواری کا پتا چلتا ہے:

ذوق ہے ترک وطن میں صاف تھیں آبرو جتنا بھرتا ہے گہر ہو کر سمندر سے جدا

گندم ہے سین چاک فراق بہشت میں آدم کو کیا نہ ہوگی محبت وطن کے ساتھ

ہم تو دیرین ہو اس طرح وطن سے لٹے روح جس طرح کسی شخص کے تن سے لٹے

جب وکن آنے کی دعوت ملی تو ذوق نے انکار کر دیا۔ اس شعر میں اسی بات کو بیان کیا ہے:

ان دنوں گرچہ وکن میں ہے بڑی قدر سخن کون جاسے ذوق پر دلی کی گھیاں چھوڑ کر

خدا ہی مامور میں و خاکف و اوراد کے باوجود ان کے حزانے پر وسیع المشرق فی حاوی تھی۔

کیا صوفی و کیا سائے کش فائل مرے دونوں ہیں یہ مذہب و مشرب سے غافل مرے دونوں ہیں
اور دوسروں کو بھی تنگ دلی دھک نظری سے باز رہنے کی تلقین کرتے ہیں:

اے ذوق نہ کرو اور میں آمیزشِ عقلت کیا کام حیرا کا محبت میں علی کی

ذوق کی طبیعت میں حد و وجہ قائم تھی۔ ساری عمر اپنے چھوٹے سے آبائی مکان میں گزار دی۔ یہیں پیدا

ہوئے اور یہیں وفات پائی۔ حزانہ انسا اور سچ جو تھے ساری عمر اپنی زبان کو کسی کی جھ سے آلودہ نہیں کیا۔ ان کی

وفات پر سلطان الاخبار لکھتے (۱۸۵۳ء) نے جو شہرہ و شائع کیا اس میں بھی ان کے حزانے کے اس پہلو کو بیان

کیا تھا کہ "در مدت العمر خود زبان و قلم خود را بجز ہر و تھیں لکھ و خدمت کس نہ لاور" (۳۲) اور یہ بھی لکھا کہ "مطرفہ

ایں کہ پلو صنف چنداں محنت و مشقت شمار دے صرف مقدار سے سماعت یہ مسخر مافیت کی ٹھنڈ دور نہ ہر شب باور داد بزدگیاں و عکاس صافاں اشغال داشتہ" (۳۳)۔ شاہ نصیر اور ذوق کے مابین جس معرکے کا ذکر محمد حسین آزاد نے جو حواچہ ہا کر بیان کیا ہے اس میں بھی ذوق نے استاد کے سامنے سرفیس اٹھایا۔ اس معرکہ میں بھی دراصل شاہ نصیر کے بیٹے وجیب الدین منیر اور شاہ گھنٹھام داس عاصی پیش پیش تھے۔ ذوق ہمیشہ اپنے استاد کا نام عزت و احترام کے ساتھ لیتے رہے۔

ذوق "روایتی" انسان تھے۔ یہاں روایتی کے معنی یہ ہیں کہ ذوق ہماری طرح اس تصور حقیقت سے وابستہ تھے جس کی کوکھ سے وہ تہذیب پیدا ہوئی تھی جو ان کے چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور اب بدلتے ہوئے سیاسی ماحول میں تیزی سے اپنی حیثیت کھو رہی تھی۔ فکر معنی اسی تہذیب اور اس کے رکھ رکھاؤ کا مصدر مقام تھا اور ذوق اس تہذیب کے بادشاہ کے استاد اور ملک الشعراء تھے۔ اپنے دور میں ان کی مقبولیت کا راز یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری سے اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ اسی لیے وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر تھے اور اس لیے تھے کہ اس تہذیب پر ابھی تک اس معاشرے کا حکام اور ایمان قائم تھا۔ جب ذوق یہ شعر کہتے ہیں

تو جان ہے ہماری اور جان ہے تو سب یکھ ایمان کی کہیں کے ایمان ہے تو سب یکھ

تو وہ اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں۔ میٹرنگرامی نے یہ شعر پڑھ کر جب یہ کہا تھا کہ "یہ سب کچھ کا علاقہ سوائے جان اور ایمان کے دوسرے کسی کے ساتھ نہیں ہے اور اس کو انھوں نے ختم کیا۔ اب کسی سے کیا ہو سکے گا؟" (۳۴)۔ تو انھیں اس شعر میں وہ سب کچھ نظر آ رہا تھا جو آج اہل نظر کو اس لیے نظر نہیں آتا کہ وہ تہذیب ہی اس نظروں سے گزرجاتی ہو گئی ہے۔ اسی تہذیب اور اس کے تصور ایمان پر ذوق کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی اور یہی وہ شخصیت تھی جو نہ ہماری طرح غالب کے پاس تھی اور نہ مومن کے پاس۔ اسی وجہ سے ذوق کی شاعری کا طوطی اس وقت تک بولتا رہا جب تک وہ تہذیب کسی نہ کسی صورت میں باقی رہی۔ وہ اس تہذیب کے حلقوں سے نیک وقت عوام و خواص دونوں کے شاعر تھے۔ ذوق نے جو عظیم اور موزون اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں خواص تو خاص تھے عوام بھی ان سے واقف تھے۔ ذوق کی شاعری میں ان کا استعمال انکا بڑا اثر ہا معنی و رنگ ہے کہ اس دور کے ہر شاعر کے مقابلے میں ان کا شعر دل میں اتر جاتا ہے۔ اسی لیے ہر معاشرہ کو نگار نے ان کی شاعری کو بلند ترین رتیبہ دے کر پسندیدگی کی نمر ثبت کی ہے۔

ادب کی تاریخ میں کسی ایسے شاعری کی مثال تلاش کی جائے جو اس قدر اپنے دور کا لکھنؤ ہو کہ اس کا دور اسے عظیم ترین شاعر تسلیم کرے اور پھر دور کے بدلتے ہی اپنی یہ حیثیت گنوا بیٹھے تو ذوق کے علاوہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی اور اس لیے مشکل سے ملے گی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اس تہذیب کی اکائی تھوڑی سی مدت میں فوت ہو گئی اور سارا تہذیبی نظام اور اس کے سماجی ادارے بے معنی ہو کر رہ گئے۔ اس تہذیب کی ساتھ ہی ذوق کی شاعری کے بارے میں سامنے بدل گئی اور وہ ترجمیم جو پہلے ذوق، مومن، غالب کی صورت میں سب کی

زبان پر چڑھی ہوئی تھی یکجہی عرصے کے بعد غالب، مومن، ذوق کی صورت میں سامنے آ گئی۔ ترتیب کی یہ تبدیلی دراصل تہذیب اور اس کے سانچوں کے ٹوٹنے سے وجود میں آئی تھی اور اس بات کی دلیل ہے کہ ذوق ہی کامل طور پر اس دور کے نمائندہ شاعر تھے۔

جیسا کہ ہم نے لکھا کہ ذوق کی شخصیت اسی تہذیب کے مزاج سے بنی تھی اور اس تہذیب کے اجتماعی و انفرادی تصورات، عقائد، قوتوں، روایات و رسوم و عادات کی ترجمان تھی۔ اس بات کو ذہن میں رکھتے بغیر ذوق کی شاعری کو نہیں سمجھا جاسکتا اور اسی نا فہمی کی وجہ سے آج کا شاعری دان کی شاعری کو وہ اہمیت نہیں دیتا جس کی اس دور کی تہذیب کے تعلق سے وہ اہمیت رکھتی ہے اور ہمیشہ رکھے گی۔

ذوق میں شاعری کی ضد اور غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ان کی یہ صلاحیت اس تہذیب کی بظری پر پلنے میں صرف ہوئی جب کہ غالب نے اپنا راستہ اس بظری سے الگ بنالیا۔ ذوق اسی لیے اس دور میں مقبول ترین شاعر کی حیثیت سے مسود فضیلت پر فائز رہا ہے اور جب ان کا انتقال ہوا تو جنازے میں سارا شہر شریک تھا۔ ”جنازہ اس عظمت و شان سے اٹھا کہ حاضرین وقت کو ریح گماں تھا کہ کون تاہوت پر تلج سلیمان کا“ [۳۵] اور سارے ہندوستان سے ایک ایک دو سال تک قطعاً تاریخ و قات مسلسل اظہار ملت میں پہنچتے رہے۔ ذوق نے ساری زندگی کو اس تہذیب کی آنکھ سے دیکھا اور اُسے اپنی شاعری کا موضوع بنالیا۔ زبان کی شاعری، محاورات اور کہاوتوں کا استعمال اس تہذیب کی گھنٹی میں چڑا تھا۔ ذوق کی شاعری بھی ان سے خود کو سنوارتی ہے۔ سنگار و زینوں میں غزل کہہ، فارسی روایت میں قصیدہ لکھتا، اردو اپنی اسلاف سخن میں شاعری کا جو ہر دکھاتا، محاورات اور مناجات جالغ سے شعر میں دھینگن پیدا کرتا اس دور کی شاعری کا مزاج تھا۔ ذوق نے یہی کیا اور سب سے بہتر کیا۔ اسی لیے ان کے بے شمار شعر ضرب المثل بن کر عوام و خواص کی زبان پر چڑھ گئے اور دوران گفتگو بیان کا حصہ بن گئے۔ زبان و بیان کی درستی، روزمرہ و محاورہ کا پرکھ و سنج استعمال اس تہذیب کا معیار سخن تھا۔ ذوق کی شاعری اسی معیار سخن کی ترجمانی کرتی ہے:

ہوتے زبان حال سے ہیں لفظ وہ اور
جن میں نہ اختلاف زبرد کا نہ زبر کا
یہی ذوق اور اس تہذیب کا معیار شاعری تھا۔ وہ عام بول چال کی زبان، اس تہذیب کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق سلاست و روانی کے ساتھ، مطلق اتفاقاً کو استعمال کیے بغیر لیکن تہذیبی سطح پر گہرے مضمون کے ساتھ، جن کا تعلق اسی تہذیب کے تصور حقیقت سے ہو اور جس میں علائم و رموز بھی اسی تصور حقیقت کی مابعد الطبیعیات سے لیے گئے ہوں، اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اس مصرعہ میں بیان کیا ہے:

ج نہ ہو لفظ مطلق نہ تضاد مطلق جوئی الجملہ کچھ ہو تو مضمون ذوق ہو

اردو ادب کے دگر دور سے لے کر مظہر عہد کے اس آخری دور تک یہ بات یکساں طور پر اس تہذیب کا حصہ ہی ہے کہ شاعری سے انسان کا نام قیامت تک ہٹا رہتا ہے۔ ذوق کے ہاں بھی شاعری کی

یہی اہمیت تھی اور ذوق نے دربان کا بیجا ہوتے ہوئے بھی اس دور میں شاعری سے بلند ترین مقام حاصل کیا: رہتا خنن سے نام قیامت تلک ہے ذوق

اولاد سے مہے بھی دو پشت چار پشت

ذوق کا سارا کلام ہم تک نہیں پہنچا۔ انھوں نے اپنی زندگی میں اپنا دیوان بھی مرتب نہیں کیا۔ ان کی شاعری کا یہ سرمایہ ان کے اپنے گھر میں ہستوں، مشکوں، بھلیوں اور بیاضوں میں بند تھا جو ۱۸۵۷ء کی شورش کے زمانے میں جب ان کے انگوٹے بیچے گئے تو انگریزوں نے چائے کی چڑھا دیا، ضائع ہو گیا۔ جو کچھ تذکروں میں محفوظ تھا یا شاگردوں اور مداحوں کی بیاضوں میں درج تھا یا شاگردوں کے حافظے میں محفوظ تھا، بچ رہا۔ سب سے زیادہ کلام ۱۸۶۹ء تا ۱۸۷۲ء میں شائع ہوا۔ چنانچہ یہ کلام ذوق کا وہ کلام تھا جس سے ان کی شاعری کا اندازہ لگایا جاسکتا تھا لیکن محمد حسین آزاد نے "دیوان ذوق" مرتب و شائع کر کے اپنا کیا ہوا کلام اور ان کے کلام پر اصلاح دے کر جنرل کی اتنی کھٹ ملا دی کہ خود ذوق کی شاعری کوئی ہو گئی اور اب اس کلام کی بنیاد پر ان کی شاعری کا جائزہ لینا دشوار ہو گیا۔

ذوق کے حلقے میں اس بات پر سب تذکرہ نگار متفق ہیں کہ ان میں شعر گوئی کی غیر معمولی و خداداد صلاحیت تھی۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرہ "عمدہ تذکرہ" (۱۲۱۷ھ) میں لکھا ہے کہ "شاگرد نظام رسول شوق۔ خوب از ذہن صاحبش موزوں شدہ۔ در غزل کوئی ممتاز دست و مضامینہ دلنیں از طبعش دور نیست۔ کوئی" [۳۶۶] اس وقت ذوق کی عمر چودہ چودہ سال کی تھی۔ ذوق کا انتخاب کلام جو تذکرے میں درج کیا ہے مطلوبہ تذکرہ کے سات آخر صفحات میں پھیلا ہوا ہے۔ قدرت اللہ قاسم کے تذکرے "مجموعہ الغفر" (۱۲۲۱ھ) میں بھی ذوق کا ترجمہ موجود ہے جس میں لکھا ہے کہ "نویسنے است از شاگردان محمد نصیر الدین نصیر۔ گاہ گاہ در مجلس شعرا حاضری خود و غزل طبری ہم سر نہامی دہ" [۳۷۷] اس وقت ذوق کی عمر ۱۸ سال تھی۔ تذکرہ آذرود (۱۲۲۹ھ - ۱۲۳۳ھ) میں لکھا ہے کہ "امروز در قوت خنن کوئی ویر مشقی و معنی یابی و راقران و اشغال خود ممتاز است اشعار صاف دارد" [۳۸۸] اس وقت ذوق کی عمر ۲۸-۳۰ سال تھی۔ جب ۱۲۳۸ھ-۱۲۵۰ھ میں شیخ نے اپنا تذکرہ "نگار" بے خاز" (۱۲۳۸ھ-۱۲۵۰ھ) تصنیف کیا تو ذوق کی عمر کم و بیش ۳۶-۳۵ سال تھی۔ شیخ نے لکھا:

"آئینہ طوطی بلافت است و طوطی شکرستان فصاحت، جلد سخنر یابی بیاانش راست و در سخن آتش زبانی از باغش شعلہ افزا است و شیخ سخنش پر دانہ و ادب لی رہا ہے۔ اگر لفظ فطین دور کا مش آید جانفزا تر از قلم یعنی است ہر مصرعش تیرے است از ترکش کمان ابد و ان برجستہ بر بخش و نہایت دلہا طراشیدہ و سرا شکستہ از مدت ہی سال بخلق خنن کی پردازد و در سر کار مرشد زادہ و آفاق مرزا ولی عہد بہادر علم امتیازی افزا و قوت مسلک کہ اور است

دیگر سے قطع و مجہز اور طب و پائیس کہ شیعہ و پیار گو بیان است دور کا مثل کم تر و بر بھیج امتناف

خمن قدرت تمام دارد [۵۲۹]

امام بخش سہبائی کا ”انتخاب دواویں“ جب ۱۸۳۳ء میں شائع ہوا تو اس وقت ذوق کی عمر کم و بیش ۵۵-۵۶ سال تھی۔ سہبائی نے لکھا ہے کہ ”اب اس زمانے میں خصوصاً دہلی میں کوئی ان کے مقابلے کا نہیں۔ اکثر مشاعروں میں اس کی آتش زبانی کے آگے اور شعرا میں اس کا غنا شاہک کے جلتے ہیں اور اس کے الفاظ برجستہ کے رنگ سے، جب کہ وہ مختل مشاعرہ میں غزل پر مہکتا ہے، اثر مند ہو کر بے ہوش نہ کب انہیں ملتے ہیں“ [۵۳۰]۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”یہ شاعر غنی زمانہ جو ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء سے بڑے بڑے کا مختل الشان شاعر ہے۔ اگر اس کو شہنشاہ شعرا کہیں تو بہا ہے کیوں کہ وہ اسی زحہ کا ہے۔ کوئی شعر بھرتی کا نہ پایا کوئی غزل ایسی نہیں کہ اس میں رطب و یابس کی بھرتی ہو“ [۵۳۱]۔ اس وقت ذوق کی عمر کم و بیش ساٹھ سال تھی۔ سرسید نے بڑے القاب و آداب کے بعد لکھا ہے کہ ”پڑگو اور خوش گو، غزل و دہی ہی اور قصائد و دیسے ہی۔ غزل کوئی میں سعدی و حافظ و قصیدہ میں انوری و خاقانی۔ شاعران کے اشعار گو بہرہ کار کا بجز عالم الطیب کے اور کوئی نہیں کر سکتا۔ اس قدر جامعیت کہ فصاحت عبارت اور صاف تراکیب اور تاریکی طرز اور چہرہ معنی اور لطابت تصویر اور حسن استعارہ اور خوش اسلوبی کما یہ اور لطف صلیح اور پاک الفاظ اور مسجع قافیہ اور نصیب ردایف، نظم و نثر کلام اور حسن آغاز و انہماک یک جا سے میں متبع ہیں“ [۵۳۲]۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ”وہ بھیج امتناف خمن پر قادر تھے“ [۵۳۳] اس وقت ذوق کی وفات کو بیس سال کا عمر گزر چکا تھا اور جب صلیب بنگالی کی ”جلوۃ مختصر“ شائع ہوئی تو ذوق کی وفات کو بیس سال کا عمر گزر چکا تھا۔ صلیب نے لکھا ہے کہ ”ذوق کی بلند خیالی اور سلاست بیانی دونوں مسلم ہیں۔ سوا کی تلاش اور انہیں کی کل بدشہنہ ان کے کلام میں موجود ہے۔ محاوروں کی طرف زیادہ دھلتے ہیں اور زور خاقانی کا ہے۔ (سوا کی طرح) جناب ذوق بھی متروک الفاظ بہت داندہ جاتے تھے“ [۵۳۴]۔

ذوق کے بارے میں ابن حوالوں سے، جو تقریباً سو سال کا احاطہ کرتے ہیں، یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ ذوق اسی وقت سے دنیا کے شاعری میں نمایاں ہونے لگے تھے جب انہوں نے چہرہ سواد سال کی عمر میں شاعری شروع کی تھی اور پندرہ بی کی کا یہ سلسلہ ان کی وفات کے بعد بھی اسی طرح جاری رہا اور آج بھی ان کے اشعار عوام و خواص کی زبان پر چڑھتے ہوئے ہیں۔

تفصیلی سطح پر ذوق نے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ اس زوال پذیر تہذیب کو، جہاں کے چاروں طرف ابھی زعمہ تھی، اپنی زبان میں سمو کر اور اعلیٰ بیان کو مانجھ کر صاف کر کے ایک خوب صورت توازن و پورے دیا اور ساتھ ہی اپنی شاعری میں اس تہذیب کو جذب کر کے اس کی ایسی تصویر بنادی کہ سارے معاشرے کی نظریں اس پر جم گئیں۔ ذوق کی شاعری اس تہذیب کے کپڑے کو، روایت کے ٹاپ کے مطابق، کات بھری کر تیار کرتی ہے۔ یہی ذوق کی افراطیت ہے اور ہمیں ذوق کی شاعری کا مطالعہ و تجزیہ زبان اور تہذیب کے

تعلق سے ہی کرنا چاہیے تاکہ آج کے قاری کے سامنے اس کے ذوقی مکمل نہیں۔ ہمارے ہاں اب تک تنقید حقیقہ نے کسی عہد کے طرز احساس اور نظام فکر کے مطالعے کے لیے، اردو ادب کو ماخذ کے طور پر استعمال کرنے کا فن ہی نہیں سیکھا ہے۔ درخواب ایک ایسا ماخذ ہے جس میں اس کے اپنے دور کے مفکر، مفکر، نظام فکر اور طرز احساس کی روح موجود ہوتی ہے۔ جس سے اس دور کے تصور حقیقت اور کلچر کو دریافت کر کے اس کی تخلیقی لوکی جاسکتی ہے۔ ذوق کی شاعری سے ہم اس روایت کا سراغ لگا سکتے ہیں جو انگریز حکمرانوں کے نظام میں جذب ہو کر آج اس صورت میں باقی نہیں رہی جس صورت میں وہ ذوق کے زمانے اور ان کے ہاٹن میں زندہ، باقی اور موجود تھی۔ ان کی شاعری سے ہمیں معلوم ہو سکتا ہے کہ اس معاشرے کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، کن باتوں پر یقین رکھتے تھے۔ ان کے ایمان کے کیا اجزاء تھے۔ ان کا تصور حسن و عشق کیا تھا۔ ان کے احساس جمال کی کیا نوعیت تھی، موت، زندگی، خدا اور کائنات کے بارے میں ان کا کیا عقیدہ اور کیا تصورات تھے۔ ان کی اخلاقی اقدار کیا تھیں۔ ان کے توہمات کیا تھے۔ ان کے دم درواج اور شغلے کیا تھے۔ ان کے غموں اور غوشیوں کی کیا نوعیت تھی۔ وہ زندگی کو کس انداز نظر سے دیکھتے تھے اور اسے کس طرح بسر کرتے اور کرنا چاہتے تھے۔ ان مفکر کے ساتھ فنون المیہ کی صورت تھی۔ وہ کن باتوں پر ہنستے اور کن باتوں پر روتے تھے۔ کون کون سی خواہشات اور تفریکیں اندر ہی اندر جنم لے رہی تھیں اور بدلے سیاسی و معاشی مظہر نے عام و خاص طبقوں کو کس طرح متاثر کیا تھا۔ ذوق کے دور میں تہذیبی اکائی، جمعیہ و قافوں ہونے کے باوجود، چونکہ بات و سالم تھی اسی لیے اس کا اظہار زیادہ واضح طور پر، ذوق کی شاعری میں ہوا ہے اور ذوق اسی تہذیب کے تعلق سے اس دور کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ محمد حسن مسکری اگر تہذیبی روایت کے حوالے سے، ذوق کی شاعری کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ”ذوق کو مضمون کے ہر پہلو پر جو کثرت حاصل ہے اس کا نشان تک غالب کے پورے نظام میں نہیں ملتا“ [۵۵]۔ تو ان کا مطلب یہ تھا کہ ذوق کی شاعری اس روایت کو بیان کر رہی تھی جو ایک زندہ تہذیبی اکائی تھی، جس میں ”معاشرتی روایت، ادبی روایت، دینی روایت، الگ الگ چیزیں نہیں بلکہ ایک بڑی اور واحد روایت (تھی) جو سب کی بنیاد ہے اور باقی چھوٹی چھوٹی روایتیں اسی کا حصہ ہیں اور اسی سے نکلی ہیں۔ اسلامی اصطلاح کے مطابق اس بنیادی روایت کا نام ”دین“ ہے“ [۵۶]۔ اگر یہ سوال کیا جائے کہ ذوق اس دور میں، سب سے بڑے شاعر کیوں تھے تو اس کی وجہ بھی سبکی تھی کہ وہ اسی روایت کی ترجمانی کر رہے تھے جو موجود تھی اور جس میں ابھی تک شاعری دین کے تصورات اور اس کی مابعد الطبیعیات سے الگ نہیں ہوئی تھی۔ ذوق کی شاعری اسی مابعد الطبیعیات کی ترجمان ہے اور علامہ مصلیٰ اسی تہذیبی روایت کا پاس دار تھا۔ اس تہذیب کا تصور حقیقت کس طرح تخلیقی طور پر ذوق کی شاعری میں رنگ، بھر پا تھا یہ وہیں شعر دیکھیے اور اسی خاطر میں، جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے، مطالعہ کیجئے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ کس طرح دینی روایت ادبی و شعری روایت میں ذوق کے ہاں موجود ہے لیکن اس طرح غالب کے ہاں نہیں ہے۔ اس سے غالب کی تسکلی نہیں ہوتی بلکہ غالب تو اپنے زمانے سے آگے جا کر آفاق کی سرحدوں کو چھو رہا ہے اور وہ

اس طور پر وہ کام نہیں کرتا جو ذوق نے کیا تھا۔ ذوق اس تہذیب کا ترجمان تھا جو تہذیب اور اب نہیں ہے۔ غالب اس تصور حقیقت کا ترجمان تھا جس وقت نہیں تھی اور اب ہے۔ اسی لیے ذوق آج اپنے دور میں محصور ہے اور غالب آنے والے زمانوں کا نقیب ہے۔ جب بھی اس دور کے عقلی و فکری ادب و ادبیت کا مطالعہ کیا جائے گا تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ذوق اس دور کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ اس لحاظ سے وہ کل بھی بڑا تھا اور آج بھی بڑا ہے۔ "لوہ میں ہمیں ترجیح کا تو حق ہے اخراج کا نہیں" [۱۷۵]۔ اب اس بات کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار پڑھیے جن سے اس دور کے تصور حقیقت اور طرز احساس کی تصویر اُبھارے جا کر اور جو کچھ میں نے کہا اس کی وضاحت ہوتی ہے:

کچھ اور کہاں دل میں نہ گزرتے ترے کافر
دم اس لیے میں سورۃ یوسف نہیں کرتا
آدمیت اور شے ہے ظلم ہے کچھ اور چتر
سمکتا طوطے کو پڑھایا پر وہ حیراں ہی رہا
وہ از غور، وقت ہوں جس کو غروی نے
خدا کی میں اگر احمڈا نہ پلایا
اُٹھتا دانت قلع کے مانگتے ہے منکا
کہ جب فیما سفر دیا ہے کیا کام استعارے کا
عشق کے کتب میں ہو فرہاد سب سے تیز دامن
تین دن چائے اگر تعویذ میری گور کا
کیا شیطان مارا ایک سہ سے کہ نہ کرنے میں
اگر لاکھوں برس سہ سے میں سر مارا تو کیا مارا
وہ دولت کر طلب جس سے کہ دل ہو جائے مستحق
اگر ہاتھ آئے گا تھینے قادوں نہ غمیرے گا
تھا کوچہ قافل میں شہادت کا دفینہ
کھودا تھا کنواں گنج شہیداں نکل آیا
خود شید دار چرغ پہ چمکا کوئی تو کیا
آخر کو بحر جو دیکھا تو زہر زمیں گیا
کہیں تھو کہ نہ پایا گرچہ ہم نے اک جہاں احمڈا
پھر آخر دل ہی میں دیکھا بغل ہی میں سے تو نکلا
فراق غلہ سے گندم ہے سینہ چاک اب تک

الٹی ہو نہ وطن سے کوئی فریب تھا
 نوحہ چہار سے انھیں رو گم کردہ تھا
 ورنہ آدم میں دھرا کیا تھا دہی در پردہ تھا
 ذوق اسائے الٹی ہیں سب ام اعظم
 اس کے ہر نام میں عظمت ہے شاہ نام میں خاص
 کیا جائیں ہم زمانے کو حادث ہے یا قدیم
 کچھ ہو بلا سے اپنی کہ ہیں قانون میں ہم
 ہفتادو دو فریق حسد کے عدد سے ہیں
 اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں
 سب بخشش سے ہے ہلا آدمی کا مرتبہ
 پست امت ہے نہ ہوسے پست قامت ہو تو ہو
 ہے بارغ جہاں میں تجھے گرمی عالی
 کر گردن تسلیم کو ظم اور زیادہ
 جو کچھ قامت میں ہیں تقدیر پہ شاکر
 ہے ذوق بلا انھیں کم اور زیادہ
 ہے یہ انسان بڑے استاد کا شاکر و رشید
 کر سکے کون اگر یہ بھی خلافت نہ کرے
 دم بھیر اٹھائے دو جہاں سے ہاتھ یک باری
 نمازیں عشق کی ہم نے ادا کیں حسن نیت سے
 عشق اس پری کا ہے وہ بلا جائے لے کے پاس
 یہ جن نہیں ہے جس کو سنا اتار دے
 نہ ہوں گے ہم قائل قامت جو تیرا قامت نہ دیکھ لیں گے
 رہیں گے رویت کے بلکہ منکر جو تیری صورت نہ دیکھ لیں گے
 ذوق کہتا تھا کروں گا جسے کو حب کا عمل
 کوئی اس کو جا کے ہٹا دے، ہوا، دہن، کرے
 اس دامت سے دایہ طفل کو ایٹون دیتی ہے
 کہ تا ہو جائے لذت آشنا کنگھی دور اس سے
 بھرتے ہیں کھسے پڑھے سودے میں مال و جاہ کے

طفلی کتب رہتے ہیں گنبد میں بسم اللہ کے

ایک ایک شعر کو توجہ سے پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ان اشعار میں اس دور کے تہذیبی تصورات، عقائد، باہرہ الملوکیات، اقوامات، طرز احساس رنگ بھر رہے ہیں۔ یہ وہ تصورات ہیں جو اس وقت فرد و معاشرہ کے باطن میں موجود تھے اور فرد و معاشرہ کا یہی روانی تصور حقیقت اور یہی معیار شاعری تھا۔ ان اشعار یا ان جیسے اور اشعار کی مدد سے اس تہذیب کے تصورات افادہ کیے جاسکتے ہیں۔ ان رسم و رواج اور قوتوں کا پتا چلا یا جاسکتا ہے جن کی چٹائی پر وہ معاشرہ ایمان رکھتا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ شاعری ہندو کی شاعری نہیں ہے بلکہ خطیلاں اور مضمون آخری کی شاعری ہے۔ سن سکری جب یہ کہتے ہیں کہ ”ایمان یا معرفت انسانی ہندو کی کسی کیفیت کا نام نہیں بلکہ ایمان اور معرفت عقل نکل یا عقل مساوی کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں“ (اسی لیے) جس شاعری کا مقصد ایمان کی تکمیل میں مدد دینا ہو وہ عقل نکل کا ذریعہ ہوگی انسانی ہندو بات کا نہیں۔ تصوف کی اصطلاح میں (بھی) ہندو سے مراد انسانی ہند نہیں بلکہ خدا کا بندے کو اپنی طرف کھینچنا ہے“ (۵۸) تو وہ ذوق کے تصور حقیقت کے تعلق سے یہ بات کہہ کر کلامِ ذوق کی باہمت کو گھٹے کھانے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ کام جیسا غالب نے نہیں کیا لیکن ذوق نے پوری طرح یہی کام کیا۔ ان اشعار میں آپ کا خدایت محسوس ہوگی لیکن اس خدایت میں بالکل ہی داغیت کا احساس بھی ہوگا جس کی وجہ سے بالکل ہی شریعت بھی محسوس ہوگی لیکن ذوق کے دور کے قاری کو ان اشعار میں حدودِ شریعت اس لیے محسوس ہوتی تھی کہ یہ اسی مگر تہذیب کی ترجمانی کر رہے تھے جو فرد کے باطن میں زندہ تھی اور آج کے قاری کو اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ اب تہذیب کے حوالے بدل گئے ہیں اور جو بالکل ہی شریعت آج بھی ہمیں محسوس ہوتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس تصور حقیقت کا ایک حصہ آج بھی ہمارے اندر زندہ موجود ہے اور جو خاص طور پر ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے جو آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ ذوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ”روایتی“ خیالات کو کاغذ پر اس طرح کھیل کر دیتے ہیں کہ شعر ضربِ الخلل بن جاتا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد کے لحاظ سے شاید ہی کوئی دوسرا ان کو پہنچتا ہو۔ اب یہ چند اشعار دیکھیے جن میں اسی تہذیب کا تصور حقیقت رنگ بھرا ہے اور جس پر ہم آج بھی ایمان رکھتے ہیں:

قسمت ہی سے لاچار ہوں اسے ذوق و گرنے

سب فن میں ہوں میں طاق دیکھے کیا نہیں آتا

اسے ذوقِ تکلف میں ہے تکلیف سراسر

آرام سے ہے وہ جو تکلف نہیں کرتا

نام منکوح ہے تو فیض کے اسباب کا

پل پل چاہا، چاہا، مسدود و غلاب کا

احسان کا خدا کے اٹھائے مری پلا

کشتی خدا پہ چھوڑ دوں فکر کو توڑ دوں
 بھا کے جسے عالم اسے بھا سمجھو
 زبان خلق کو فدا کرے خدا سمجھو
 پہنچا ہے شب کندہا کرو پاں رقیب
 سچ ہے حرام زنا ہے کی دلی راز ہے
 اسے شیخ حیرتی غریبی ہے ایک دات
 ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزارو
 اب تو گھر کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
 مر کے بھی بھین نہ پایا تو کہہ جائیں گے
 اسے ذوق کسی بھوم دوسرے کا ملتا
 بہتر ہے طاقت مسیحا و صخر سے
 بھری میں نہیں آتی ہے کوئی بات ذوق اس کی
 کوئی جانے تو کیا جانے کوئی کہے تو کیا کہے
 اسے دل بھوم رنج و الم سے نہ ٹک ہو
 خانہ طراب خوش ہو کر آباد مگر تو ہے
 کہتے مطلق ہو گئے کہتے تو مگر ہو گئے
 خاک میں جب تل گئے دونوں برابر ہو گئے
 گل کے گل کچھ تو بہار اپنی مہا دکھا گئے
 حسرت ان جنہوں پہ ہے جو بن کھلے مر جھا گئے
 ہم اور فیریک جا دونوں بجم نہ ہوں گے
 ہم ہوں گے وہ نہ ہوں گے وہ ہوں گے ہم نہ ہوں گے
 کہتے ہیں آج ذوق جہاں سے گزر گیا
 کیا خوب آوی تھا خدا معذرت کرے
 سچ کہا ہے کسی نے یہ اسے ذوق
 مال موسیقی نصیب غازی ہے
 موزاں مرحبا بروقت ہوا
 قری آواز کے اور دینے

ایسے ادراکی بہت سے اشعار دیے جاسکتے ہیں۔ ان سب اشعار میں ایک طرف وہ قصور است موجود ہیں جن پر یہ

معاشرہ ایمان رکھتا تھا اور جو معاشرتی اخلاقیات کا حصہ بن گئے تھے۔ ساتھ ہی آفاقی سچائیوں کا پہلو بھی ان میں در آیا ہے۔ پھر یہ سب کچھ بول چال کی عام زبان میں لفظوں کی بندش اور ہماؤ کے ساتھ اس طرح بنا سنوار کر پیش کیا گیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے شعر ذوق پر نازل ہو رہا ہے۔ ان اشعار میں فارسی و عربی الفاظ اردو الفاظ پر غالب نہیں ہیں بلکہ مکمل مل کر ہم ذات ہو گئے ہیں۔ ان اشعار میں عام طور پر اضافتیں نہیں ہیں اور جہاں ہیں وہاں وہ روانی و برکتی پیدا کر رہی ہیں مثلاً "زبان خلق" عام زبان میں بھی اضافت کے ساتھ ہی مستعمل ہے بلکہ عام طور پر یہی مصرع پورا پورا چل رہا جاتا ہے۔ یہاں اضافتیں بھی اردو زبان کے حراج کا حصہ بن کر آئی ہیں جس سے اردو زبان کا ایک گہرا شعرا، بنا سنوار ادب سامنے آتا ہے۔ ذوق کے زبان و بیان کا یہ روپ شاعرانہ فہم کے زبان و بیان سے جو ست ضرور ہے لیکن اس سے آگے کی کڑی ہے۔ زبان کا یہ روپ استاد شاعرانہ فہم کے ہاں لاہور تھا اسی لیے ان کے ہاں ضرب المثل اشعار کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے۔ شاگرد ذوق اسے مکمل کر دیتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ذوق کے ہاں اردو زبان ایک نئے معیار پر آ جاتی ہے جس میں قوت اعجاز اور بیان کی نئی توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس زبان نے نہ صرف اردو شاعری کو بلکہ اردو نثر کو بھی متاثر کیا ہے جس کا خود ذوق کو بھی احساس تھا

شیخ ساں بزم سخن یوں تو ہے اردوں سے بھی گرم

ذوقی پر سب سے نرالا ہے یہ انداز اپنا

ذوق کی زبان میں ہندی الاصل الفاظ، شاعرانہ فہم کی طرح فارسی و عربی الفاظ کی جگہ لے کر، محفل استعمال کی برکتی سے اپنا وجود منور لیتے ہیں اور فارسی و عربی الفاظ سے زیادہ برکت معلوم ہوتے ہیں اور اعجاز کے بہاؤ کو محسوس کر دیتے ہیں مثلاً یہ چند الفاظ دیکھیے جنہیں ذوق نے اپنی منزل میں اس طرح سمویا ہے کہ وہ اپنے مقام پر نو دے آتے ہیں:

"انگ، جھکی، ہانکے، داد گھاٹ، جی، ہاؤ گھوڑے، سیہ، چکر، پھوڑا، گھڑیاں، جھنجھائی، بیڑ، سار، کولا (کولہ)، منکا، گول، چنگ، چنگیاں، پانگی، بھجوا، ہاؤ، جھلی، بھجولا، بھولا، کن گھاس، کچن، اٹا، ٹھیں، ڈورا، جبک بھورا وغیرہ وغیرہ"

شاعرانہ فہم کی طرح ذوق بھی اردو روایتیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں جن سے شاعری کی زبان میں اردو بن اور لفظ زبان پیدا ہو جاتا ہے۔ اس مکمل نے اردو زبان کی قوت، اعجاز کو نئی توانائی دی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں خط کشیدہ الفاظ بطور زلیف استعمال ہوئے ہیں:

مذکور تری بزم میں کسی کا نہیں آتا

پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا

میں جہر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا

تم وقت پہ آ پہنچے نہیں ہو ہی چکا تھا

صوت نے کر دیا لاچار و مگرٹ انسان
ہے وہ خود میں کہ خدا کا بھی نہ قائل ہوتا
غلل سے لے گئے دل کو نکال کر وہ صریح
جو مانگا تو کہا آنکھیں نکال کے، کیسا

ان اشعار میں لفظ بیان اردو ردیف سے پیدا ہو رہا ہے اور انکی ردیفوں کی مثالیں کلام ذوق میں کثرت سے نہیں کی۔

ایک اور کام اس سلسلے میں ذوق نے یہ کیا کہ ہندی الاصل اردو الفاظ کو بھی بطور قافیہ استعمال کر کے زبان کے نکسالی پر سے ایک نیا لفظ بیان پیدا کیا۔ ذوق کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ جہاں ہندی الاصل اردو قافیے مل سکتے ہیں وہ پورے اردو پر کے ساتھ انھیں ہی استعمال کرتے ہیں مثلاً ایک غزل ہے جس کا قافیہ دلیر، شیر و خیرہ ہے۔ جس میں قاری قافیوں کے ساتھ اردو الفاظ: بھیر، ٹھیکیر، منڈیر کو بھی بطور قافیہ استعمال کیا ہے۔ ایک اور پانچ شعر کی غزل ہے جس کا مطلع ہے:

نالہ جب دل سے چلا بیٹے میں پھوڑا ۱۱۱

چلتی گاڑی میں دیا مشتق نے دوڑا ۱۱۱

اس میں ”آٹکا“ ردیف ہے اور جتنے دوسرے قافیے ہیں: پھوڑا، تھوڑا، گھوڑا، بھگوڑا، چھوڑا سب ہندی الاصل اردو الفاظ ہیں اور انھیں اپنے لطف کے ساتھ ہاندھا ہے کہ جس سے زبان کا چٹکرا پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک اور غزل میں ”جاس“ اور ”جوس“ قافیہ اور ”لینے لگا“ ردیف ہے۔ اس میں بھی اٹھرائیاں، بچکپاں الفاظ کو بطور قافیہ ہاندھا ہے۔

ایک بارہ شعر کی غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کیا آئے تم جراتے گھڑی دو گھڑی کے بعد

بیٹے میں ہوگی سانس اڑی دو گھڑی کے بعد

اس میں ”گھڑی“، ”اڑی“ قافیے ہیں اور ”دو گھڑی کے بعد“ ردیف ہے۔ اس میں حیرہ کے حیرہ قافیہ ہندی الاصل اردو الفاظ پر مشتمل ہیں: جھڑی، بکڑی، دھڑی، چڑھی، چڑی، جھڑی، جڑی، چڑی، بڑی، گھڑی، ان میں بھی جھڑی کا قافیہ دوسرے استعمال ہوا ہے مگر دونوں جگہ مختلف معنوں میں۔

ان قافیوں اور ردیفوں کے استعمال کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ذوق یہاں زیادہ آزادی سے زبان کو استعمال کر رہے ہیں۔ یہاں بیان زیادہ نکسالی، ہاندھا اور برجستہ ہو جاتا ہے۔ دس شعر کی ایک اور غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے، سارے قافیے ہندی الاصل اردو الفاظ استعمال کیے ہیں:

وہ خراب حال کو زائد نہ پیچیز تو

تھہ کو پہلی کیا چڑی اپنی نیز تو

اس میں پھیلتے رہنے کے علاوہ کو جیر، تھیز، سوج، ماد جیر، خشکی، داکھیز، جیل، داج، کھسکیو، بطور دانی استعمال کیے گئے ہیں اور اس طرح استعمال کیے ہیں کہ زبان کا لعل جان میں رنگ گھولنے لگتا ہے۔

ایک اور غزل میں فارسی و عربی الفاظ میں اردو پن پیدا کرنے کے لیے ذوق نے کالوں کو اردو طریقے سے جمع بنا کر استعمال کیا ہے جس سے فارسی و عربی الفاظ اردو زبان کے ساتھ جس میں وصل کر کے ایک بیان ہو جاتے ہیں اور بیان میں اردو پن کا حسن آشکارا ہے۔ اس غزل کا مطلع ہے:

بایند بھوں دھماں ہیں پر پھانسیوں میں ہم

یاد رہے کہ اس کی طرف سے زعمانیوں میں ہم

اس میں پریشانیوں، دُعاؤں کا قیہ اور "میں سم" روایف ہے۔ انھیں اشعار کی اس فہرست میں فارسی و عربی الفاظ کو جمع کے بیٹے میں، اردو طریقے سے جمع بنا کر استعمال کیا گیا ہے۔ نور جن میں چٹانوں، جہانوں، قربانوں، چودانوں، بھانوں، دُعاؤں، مہبانوں، حیرانوں، قافلوں، پشیمانوں، نصراؤں، بکس رانوں، پریشانوں، طغیانوں وغیرہ کا لیے شامل ہیں۔ یہاں فارسی و عربی الفاظ اردو زبان کی کسوٹی پر کسے جا رہے ہیں۔ یہ دور محاکم تھا جسے ذوق نے لایا کیوں کہ یہ محاکم آئندہ دور میں نمایاں تر ہوتا چلا گیا۔

ذوق کے ہاں اردو زبان کھلتی کھلتی دکھائی دیتی ہے اور ساتھ ہی اسے فارسی و عربی کے غلبے سے آزاد کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ اس کھلتی ممل سے اردو زبان میں نئے نئے لفظ جنم لیتے ہیں اور ساتھ ہی محاورات کا استعمال ان لفظوں میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے۔ ذوق ٹکسنی زبان کی مثالیں محاوروں کے استعمال سے کرتے ہیں اور بہت رچاوت کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ دو تھان ذوق کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ اس کی نوعیت سے طلبہ اندوز ہونے کے لیے بہت خوش رہیں گے:

✓ دیکھیں کہ کتنے قتل جرم میں ہوئے

کس وقت مرا معذرت کا لفظ آتا

تسبیحی سے لاجارہوں کے اوراق و گونے

ET al., 1996; Jha et al., 1996)

۱-۲-۳-۴-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۱-۱۲

میں نے اس کے ساتھ ساتھ ایک اور چیز بھی یاد کی۔

پیشکش: ۱۰۰ روپے

پہلے گھر پر آئے اور پھر گھر سے باہر آئے

[illegible]

میں اس قدر غم و حسرتوں میں مبتلا ہوں

یہ بھی لکھ لکھ کے گھسیدوں میں لے گیا

خوب غلطی ہوتا ہے ان لوگوں میں یاد کا
ذوق کے مرنے کی سن کر پہلے تو کچھ دک گئے
پھر کہا تو یہ کہا منہ پھیر کر اچھا ہوا
جس تک پہنچے ہیں باوجود غم اٹھے ہیں
آج کس شخص کا منہ دیکھ کے ہم اٹھے ہیں
ذلف کی جوتی سے دل اڑتا نہیں
بھوت بھاگے ہے ورنہ مار سے
خدا کرے کہ کہے تھے سے کچھ خدا جتنی
کہ ذلف اسے بہت بدکیش حیر سے کان لگی
الفت کا نٹھ جب کوئی مر جائے تو جائے
یہ درد سراپا ہے کہ سر جائے تو جائے

ان اشعار میں محاورہ زبان کے مزاج میں گندھا ہوا ہے جس سے لطیف بیان میں نکھار آ گیا ہے۔
زبان پر یہ قدرست اور یہ دھاوت ذوق کی ایسی خصوصیت ہے جو اس تہذیب کے مزاج سے بھرتا ہنگ ہے اور جو
ہر طرح، خواہ وہ رعایت لفظی، صنعت ایہام، طبع حکمت یا محاورہ ہو، اس انداز سے لطف اُٹھاتی ہے۔ شاہ نصیر
کے ہاں محاورے کا استعمال اتنا نہیں ہے جتنا ذوق کے ہاں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سنگار و زیبوں، نئے
سے نئے قافیوں کی تلاش اور استعمال محاورہ کا راستہ روک دیتا ہے اور محاورہ ان کے ہاں ثانوی حیثیت اختیار
کر لیتا ہے۔ ذوق چونکہ پوری طرح اس تہذیب سے بچا ہے ہوئے ہیں اور یہ تہذیب محاورے کو پسند کرتی ہے
اس لیے ان کی شاعری میں محاورہ پوری طرح نمایاں رہتا ہے۔ اگر زبان کی سطح پر ذوقی، یہ کام نہ کرتے تو آئے
والے دور میں تاریخ بھی وہ کام نہ کر سکتے جو انھوں نے اردو شاعری میں کر دکھایا ہے۔ ذوقی نے اس تہذیب
کے گزیراثر زبان کو اس طرح مانجھا، صاف کیا اور ایک ایسا روپ دیا جو دنیا اور سب سے مختلف تھا۔ اس روپ میں
ایسی دلکشی اور ایسا لطف بیان تھا جو اب تک اس رنگ میں سامنے نہیں آیا تھا۔ یہ طرز ابواب اردو زبان کا وہ روپ
ہے جو حیا یہ شاعری کے لیے بھی کہا جاتا ہو سکتا ہے۔

ذوقی کی فزائیہ شاعری تاریخ کی طرح نہ بیان نفس کی شاعری ہے اور نہ آتش و سوسن کی طرح عشقیہ
شاعری ہے۔ وہ تو اس تہذیب کے بیان کی شاعری ہے جو اسی کی زبان اور محاورہ اور ذمہ میں کی گئی ہے اور یہی
رنگ اسی معاشرے کا پسندیدہ رنگ تھا۔ ذوق کا کمال یہ ہے کہ وہ درواجی باتوں کو واضح اور کھل کر کہے اس انداز،
اس سچے اور اس حیر سے باطن و دہیتے ہیں کہ ان میں ایک جھپکا پن اور نیا پن پیدا ہو جاتا ہے اور یوں معلوم ہوتا
ہے کہ یہ بات پہلی بار کہی گئی ہے۔ یہی ذوق کا کمال ہے اس بیان میں اردو نے اپنے حسن و اداسے اسے لطیف
بیان پیدا کیا ہے جو ذوق کی انفرادیت ہے جسے ہم آج بھی دیکھتے ہی پہچان لیتے ہیں۔ وہ بات جس طرح فرد

کے ہاٹن میں ہے اور جسے معاشرہ جس طرح دیکھا اور سوچ رہا ہے ذوق اسے پہلے سے اس طرح بانٹ دیتے ہیں کہ وہ بات نہ صرف چربی اور مکمل ہو جاتی ہے بلکہ اس عمل سے ذوق کا شعر یا مصرع زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ یہی ذوق کا کامل فن ہے اور یہی صدا بھارتا زندگی ان کی شاعری کی جان ہے۔

جسے کہتے ہیں مگر حقیقت اس کے دو کنارے ہیں

ازل تا ابد اس کنارے کا ابد نام اس کنارے کا

لے گیا دل کون میرا ذوق کس کا نام لوں

ساتنے آجائے تو شاید تاروں دیکھ کر

جاتی تو نے افکار جو اے مر نہیں ہے

ستاروں میں کیا کیا چنان و جنیں ہے

ہے اپنے سینے میں وہ آہ آنکھیں اے ذوق

کر برق دیکھے تو فی افکار و اسطر ہو جائے

گر زخ کا بوسہ دیتے نہیں لب کا دیتے

وہ ہی مثل ہے بھول نہیں بھگتری سہی

یہی اعتبار بیان اور زبان کا یہی استعمال ہر جگہ رنگ بھرتا ہے۔ بول چال کی کسانا زبان ہر قسم کے اشعار میں ذوق نے استعمال کی ہے۔ اس موجود صورت حال میں جب شاعری، معاشرہ اور فرد ایک ہو گئے ہوں تو ذوق کی مقبولیت کے سامنے کسی اور کا چراغ کیسے جگمگا تھا۔ ذوق اپنے دور کے ناکندہ و تر تھان بھی ہیں اور ساتھ ہی آج وہ اپنے دور میں محصور بھی ہیں۔ لیکن زبان کے اس روپ نے، جو ذوق کے طرز اداء اختیار بیان سے پیدا ہوا، خود اردو زبان کو بہت آگے بڑھا دیا۔ یہ تہذیبی و تاریخی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔

ذوق کے مطلقوں کا ذکر بھی اس لیے ضروری ہے کہ انھوں نے عام طور پر ایسے بے حس، بدواں اور خرب صورت مطلقے کیے ہیں کہ کوئی دوسرا مشکل سے ان تک پہنچ سکا ہے۔ ان کے متفرق اشعار جو ہر ردیف کے بعد ”کلایا ہے ذوق“ میں (۱۹۵) درج کیے گئے ہیں ان میں بھی خاصی تعداد میں مطلق ہیں۔ ان کی بہت سی غزلوں میں دو سے زیادہ مطلق ملتے ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور پانچ مطلق ہیں۔ کم از کم دو غزلیں ایسی ہیں جن میں سات سات مطلق ہیں اور ایک غزل میں ۹ مطلق ہیں اور سب مطلقے بے سنورے خرب صورت ماسفحے میں ڈھیلے ہوئے ہیں۔ ان مطلقوں کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اگر ذوق ششوی کی طرف توجہ دیتے تو اس میں بھی تصید سے اور غزل کی طرف کا سیلاب ہوتا۔ انھیں اشعار پر مشکل ایک یا مکمل ششوی کلیات میں ضرور موجود ہے لیکن اس کی بنیاد پر کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ ذوق کے مطلقوں کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ذوق مطلقوں کے پادشاہ ہیں۔ ذوق کے اکثر مطلقے خرب اہطل بن گئے ہیں۔ ان مطلقوں کے لہجے اور طرز اختیار نے اردو زبان کو سنوہارا اور شعر کی سطح پر احساس جمال اور حسن ادا کو نکھار دیا ہے۔ ان کی شاعری فن شاعری کا

غالب صورت عموماً ہے۔ ذوق نے معنوی تلازمات، رعایت لفظی اور دوسرے مصالح بدائع اپنے اشعار میں کثرت سے استعمال کیے ہیں لیکن ایسی بجز مندی سے کہ اعتبار کا جزو بن گئے ہیں اور شعر میں لطف اور پیدا کرتے ہیں۔ لفظوں کی بندش اور محاوروں کے برکت استعمال سے ذوق نے اپنے اشعار میں ان لہجوں کو محفوظ کر دیا ہے جو اب تک عام محاوراتی زندگی میں زبانِ بات چیت کا حصہ تھے۔ ان کی مضمون آفرینی کا رشتہ بیان سے جدا ہوا ہے۔ ذوق عام باتوں کو مکمل کر کے ایسی سادہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں کہ قاری کی پسند شعر سے بغل گیر ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں زبان کی سادگی جب روانی دے سکتی ہے مٹی ہے تو شعر میں دیکھی سہولت و اہل سہولتی ہی سہی دیتے گئے ہے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

محل میں شر قتل بیتاے دل ہوا
لاسا تو چالہ کر تو بہ کا قل ہوا
یادہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

رفعت اسے زخماں جنوں زنجیر در کمر کاٹے ہے

مژدہ خار دشت بھر کوا مرا کھلائے ہے

ذوق نے جو کچھ کہا وہ اس تہذیب کے قصص سے کوئی نئی بات نہیں تھی لیکن جس طرح کہا اور جس حسنِ لہجہ کے ساتھ کہا وہ یقیناً ان کا کمال فن تھا جو کسی دوسرے سے نہ ہو سکا۔

ذوق کے کلام میں غاری تراکیب بھی استعمال ہوتی ہیں لیکن یہ تراکیب بھی اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ اس کی ایک صورت ہمیں شاہ فیض کے ہاں ملتی ہے لیکن ذوق کے ہاں قاری اور اردو بین کا احزان مکمل ہو جاتا ہے۔ ان تراکیب پر مزاج کی تراکیب کی طرح، قاری کا طلب نہیں ہے بلکہ اردو مزاجِ حاوی ہے۔ ذوق کی ساری تراکیب خواہ وہ دو لفظی ہوں یا تین یا چار لفظی ان سب کے محل استعمال سے اردو بین غالب آ جاتا ہے اور ایسا اردو بین کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا:

غصہ بے مقدور کو قدرت ہوگر تھوڑی ہی بھی

دیکھ بھر سامان اس فرعون بے سامان کا

اے ذوق کسی ہدم ویرانہ کا ملنا

بہتر ہے طاقت سبھا و خطر سے

یہ جس کے ناک مڑگاں کا دل نکلتا ہوا

وہ رفتہ رفتہ صنم آفت زنا ہوا

مجھ سا مشتاقی جمال ایک نہ پاؤں کے کہیں

گرچہ اصولِ مذہمے چراغِ زرخِ دنیا لے کر

اک خالِ زمر زلف سے ظاہر مرے لیے

اے جانِ سطرینج بد اختر ہوئے

ان اشعار میں "طرحی" ہے سہاں "ہم بول چال میں آج بھی اسی طرح اضافت کے ساتھ بولتے ہیں۔ "ملاقات سید اختر" کو جس اردو پن کے ساتھ شعر کے حصہ خطا ہے وہ ذوق کا کمال فن ہے۔ اسی طرح "آفت زماں" اور "مشتاقی جمال" بھی اضافت کے ساتھ گفتگو میں استعمال کرتے ہیں۔ "جہان رخ زیبا" اسی طرح اقبال کے پاس بھی استعمال ہوا ہے۔ "خالی زیر زلف" اور "طریقہ بد اختر" کو دیکھیے تو اس پر بھی اردو پن غالب ہے۔ ذوق کی شاعری کی زبان میں فارسی زبان و فارسی تراکیب اردو پن کی وجہ سے ماہر و بین کر۔ اردو زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ ذوق نے اردو زبان کو فارسی اثر سے زیادہ سے زیادہ پاک کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ رجحان تھا جو ذوق کے پاس نمایاں ہوا اور اردو زبان کی انفرادیت اور رنگ پن کو ابھار کر اردو زبان کے اپنے وجود کو قائم و دائم کر گیا۔ یہ رجحان شاہ نصیر سے ہوتا ہوا ذوق کے پاس نئی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور پھر داغ کی شاعری میں نئی خوشبوؤں کے ساتھ مائلگیر ہو جاتا ہے۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ کسی شاعر کے سوا سواؤں سے سوا اشعار عوام و خواص کی زبان پر چڑھ کر نسل در نسل ان کے خیالات کی ترجمانی کرتے رہیں۔ اور اسلام اثر نے لکھا ہے کہ "ذوق خارجی مضامین کو کسی قدر چلبلی اور فانی امور کے ساتھ مزوج کر دیتے ہیں جس کے باعث ان کی غزل مرئی جیسے پن سے بچ جاتی ہے۔ سبکی اتنی بات داغ میں نہیں ہے" (۱۶۰)۔

اس بلکی ہی داخلیت کے باعث کیا ہم ذوق کی غزل کے کسی حصے کو مشتق شاعری کہہ سکتے ہیں؟ ذوق نے بھی مشتق و عاشق کی باتیں ضروری ہیں مگر ان میں کسی خاص مشتق جذبے کا اظہار نہیں ہے۔ یہ "لگاؤ" کی اچھی تصویر ہے مگر جذبہ مشتق سے ماری ہے۔ وہ مشتق میں ادب آداب کے قائل ہیں جو اس جذبہ کا حزانہ ہے۔ یہ "تہذیب" خاموش محبت اور ادب و مشتق میں بھی ادب آداب کی قائل تھی جس کا اظہار ذوق نے اس موقع میں کیا ہے:

ہے قطعہ رشتہ مشتق میں اسے ذوق ادب شرط
جوں شیخ تو ادب سرخی کے غل جاسے تو اچھا

یا یہ شعر دیکھیے:

میں نہ تو پا جو دم ذوق تو یہ باعث تھا
کہ رہا سہ نظر مشتق کا آداب مجھے

ذوق کے پاس مشتق بھی مشتق کے دائرے میں نہیں بلکہ سعادت مندی کے دائرے میں آتا ہے۔ ان کی غزلوں میں واردات مشتق بالکل نہیں ہیں۔ یہ جذبے کے بغیر سادہ قسم کا مشتق ہے اور مشتق کے بارے میں وہ جرحہ اپنی غزل میں کہتے ہیں یہاں بھی وہ اسی تہذیب کے دائرے میں رہتے ہیں جس کی دہتر بھائی کہہ رہے ہیں:

ہم آپ بل مجھے مگر اس دل کی آگ کو
چنے میں ہم نے ذوق نہ پایا بجھا ہوا
تازہ ہے گل کو نواکت پہ چمن میں اسے ذوق

اس نے دیکھے ہی نہیں ناز و نراکت والے
فروغِ عشق سے ہے روشنی جہاں کے لیے
بھی چراغ ہے اس حیرہ خاکِ داں کے لیے

بھی روایتی عشق، چب بھاری سے حقیقی کی طرف ستر کرتا ہے تو یہاں بھی عشق کا "روایتی" صوفیانہ اندازِ نظر برقرار رہتا ہے۔ یہاں تصوف بھی اسی روایتی اندازِ نظر سے بچتے ہیں جو اس "تہذیب" کا مخصوص اندازِ نظر ہے۔ یہی صورتِ ان اخلاقی نگہیوں کی ہے جنہیں ذوق نے شعر کا جامہ پہنا دیا ہے۔ ذوق ان نگہیوں کو، جو معاشرے میں پہلے سے موجود مقبول ہیں اور اس تہذیب کے ادب و آداب میں خاص اہمیت رکھتے ہیں، سراوہ اور نئی سنواری زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ معاشرے کے دل کی باتوں کو زبان دے دیتے ہیں۔ یہی ان کی مقبولیت کا ایک سبب ہے:

نہ چھوڑ تو کسی عالم میں راستی کی یہ شے
مصائبِ بڑی کو اور سیف ہے جہاں کے لیے
دیکھ بھونوں کو ہے اللہ بڑائی دیتا
آساں آنکھ کے گل میں ہے دکھائی دیتا
مقدور ہی پہ گر شود دنیاں ہے
تو ہم نے کچھ یہاں کھولا نہ پایا
اس جہر پر تو ذوقِ بھر کا یہ حال ہے
کیا جانے کیا کرے جو خدا اختیار دے
جو خانہ بستی میں ہے انساں کے لیے ہے
آراستہ یہ گھر اسی مہمان کے لیے ہے

اسی طرح شیخ ذراہور رقیب کے روایتی مضامین بھی ان کے ہاں ہاندے گئے ہیں لیکن انہیں ایسی ہاموور نکسالی زبان میں ہاندے جا ہے کہ شعر دل کش ہو جاتا ہے:

جو مٹاں کے پاس وہ دارو ہے جس سے ذوق
نامرد مرد مرد جواں مرد ہو گیا
بچپا ہے شب گند کا کر دہاں رقیب
کچ ہے حرام زادے کی دہی دراز ہے
اے ذوق دیکھ دھڑ رز کو نہ منہ کا
جھنکی نہیں ہے منہ سے یہ کافر کی ہونگی

ذوق کا اپنا طرزِ ادا ہے جو نہ غالب کا ہے اور نہ مومن کا، جو نہ آتش کا ہے اور نہ سناخ کا۔ اس طرزِ ادا

میں خالص نکستی اور درد رنگ گھولتی ہے۔ ذوقِ زبان و بیان کے شعور پر حاوی ہیں۔ وہ اشعار جو ہم نے اس مطالعے میں دیے ہیں ان کو دیکھتے تو معلوم ہوگا کہ ذوق کے ہاں خالص اردو زبان کا طرزِ ادا ابھر کر سامنے آیا ہے۔ وہ خالص اردو جملہ کاری و عربی کے اثرات سے آزاد ہو کر ذوق کے ہاں اپنے الگ وجود کی افراویت کا اظہار کر رہی ہے۔ ذوق کے ہاں قاری عربی الفاظ کی تعداد بھی کم ہو گئی ہے۔ اضافوں کا استعمال بھی کم ہو گیا ہے۔ فنون کی بندش ہے۔ اظہارِ بیان کے لیے شعر میں لطفِ ادا پیدا کر رہے ہیں۔ ہندی الاصل اردو قافیے اور ردیف سے شعر میں سادگی پیدا ہو رہی ہے جس سے ایک ایسا فطری انداز پیدا ہوا ہے، جو منفرد ہے جس میں رچاوت بھی ہے اور خواست بھی نہ رہا۔ رگ و راگ نہیں ہے جو قالب کے ہاں گری پیدا کرتا ہے۔ اپنے دور میں ذوق نے اپنے دور کی تہذیب کی راسخ دور کی نکستی بول چال کی زبان میں ترجمانی کی ہے۔ وہ دور آج جاتی نہیں رہا لیکن زبان کا دردِ ادب، جو ذوق کے ہاں آج گر ہوا، آج بھی زندہ ہے اور ذوق کی افراویت کے ٹکڑے گار رہے:

زبانِ ریشہ بھی کی زبانِ پاری اُس نے

نہمتِ ذوق کو از بس کہ ہے شاہِ ولایت سے

اردو زبان کا جدید معیاری روپ ذوق کی دین ہے۔ خود دانش کی زبانِ شاعری کا سرچشمہ بھی ذوق کی شاعری ہے۔

قصائدِ ذوق:

جو کام محمد حسین آزاد نے ذوق کی فنون کے ساتھ کیا وہی کام قصیدوں کے ساتھ بھی کیا اور انھوں نے خود قصیدے لکھے کہہ کر اپنے ”دیوانِ ذوق“ میں شامل کر دیے اور یہ بھی لکھ دیا کہ اس قصیدے نے ”انھوں کو نظر جانی سے نور نہ پایا“ [۶۱] یا کہ ”یا کہ“ کی شعر صودا موجودہ میں نہ تھے۔ بندۂ آزاد کو ان کی زبانی سے ہونے یاد تھے، وہ بھی درج کیے [۶۲] کہیں لکھ دیا کہ یہ قصیدہ ”اکبر شاہ مرحوم کی تعریف میں ہے۔ انھوں کو نظر جانی سے محروم رہا۔ آٹھ جولائی کا کلام ہے“ [۶۳] ایک جگہ لکھا کہ ”اکبر شاہ مرحوم کی مدح ہے۔ عالمِ شباب کا کلام ہے اور نظر جانی سے محروم ہے“ [۶۴]۔ ”دیوانِ ذوق“ ”مرحبا زاد میں“ پہلے بار قصیدے (۲ غزلیہ) کو چھوڑ کر جو سہاگت سے پہلے درج ہو گیا ہے)۔ ذوق کے نہیں آزاد کے کہے ہوئے ہیں۔ قصیدہ نمبر ۳۳ تا ۳۴ (کیا یہ قصیدے) ذوق کے صدقِ قصیدے ہیں جو دوسرے مآخذ میں بھی مل جاتے ہیں“ [۶۵]۔ ہم نے قصائدِ ذوق کے مطالعہ کی بنیاد صدقِ قصائدِ ذوق پر رکھی ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ان کا ہم پیشِ سارا کلام ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ضائع ہو گیا تھا۔ جننے صدقِ قصائدِ موجودہ ہیں انھیں دیکھ کر بلاشبہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ لکھنؤ دکن کو چھوڑتے ہوئے وہ اردو کے دو بڑے قصیدہ گو یوں میں سے ایک تھے اور انھوں نے اپنے قصائد میں نہ صرف قاری قصیدہ گو یوں مثلاً انور دینی و ناسخاتی کا اثر قبول کیا بلکہ سودا کی قصیدہ گوئی سے بھی فیض

اُٹھایا مثلاً ”زہے نکلا اگر کبھی ہے اسے تحریر“ انور کی کی زمین میں ہے اور ”واوہ کیا معتدل ہے بارخ عالم کی ہوا“ خاقانی کی زمین میں ہے۔ خاقانی کا اثر ان کے مزاج اور طرز پر نمایاں ہے۔ خاقانی کی نظم پسندی ذوق کے قصائد کی بھی عام خصوصیت ہے۔ انھوں نے ایک قصیدے میں عربی قصیدہ گو یوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ عربی قصائد کا اثر بھی ذوق کے قصائد پر واضح ہے جو سودا کے ہاں خسرو نے کے برابر ہے۔ سودا کا ماخذ زیادہ تر فارسی قصیدہ ہے جب کہ ذوق نے عربی اور فارسی دونوں کا اثر قبول کیا ہے اور ساتھ ہی سودا سے بھی اثر لیا ہے۔ ان اثرات کو ذوق کے قصائد میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ ذوق نے یہ سب اثرات قبول کرنے کے ساتھ قصیدے میں اپنی انفرادیت کو بھی برقرار رکھا ہے۔ سودا کے قصائد پر فارسی کا اثر بہت گہرا ہے۔ ذوق نے بھی نئے نئے مضامین باغ و گلے ہیں اور قدرت بیان سے اپنے قصیدوں میں رنگ بھرا ہے لیکن ان کے ہاں فارسی و عربی اثرات اردو زبان کی قوتِ اعجاز میں جذب ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ان کے اظہار بیان میں اردو یوں نمایاں رہتا ہے۔ اعجاز بیان کی سطح پر ذوق کی یہ وہ انفرادیت ہے جو انھیں دوسرے قصیدہ گو یوں سے الگ و ممتاز کرتی ہے۔

جلد دوم میں ہم سودا کے دلیل میں منصف، قصیدہ پر سیر حاصل بحث کرتے ہیں۔ یہاں اتحاد ہر ایک کا کافی ہے کہ شاعری زمانے میں قصیدہ سب سے اہم منصف، سخن چینی، جس شاعر نے قصیدہ نہ لکھا وہ اور شاعر سمجھا گیا۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا کہ ”جو قصیدہ نہیں لکھ سکتا اس کو شعرا میں شمار کرنا نہیں چاہیے اور اسی بنا پر وہ شیخ ابراہیم ذوق کو پھر شاعر اور شاہ نصیر کو اور شاعر مانتے تھے“ (۶۶) اور اسی لیے خود دھرمین آزاد نے خوبصورت رد کو ”آب حیات“ میں ”آدھا شاعر لکھا ہے۔

”قصیدہ وہ طویل نظم ہے جس میں کسی کی مدح یا تنقید کی جاتی ہے یا چند فصاحت اور شکایت روزگار کے مضامین درج کیے جاتے ہیں اور ان باتوں کو گہرے مضامین اور لفظی و معنوی نتائج حاصل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے جن سے شاعر کے ذہن و فصاحت کا اظہار ہوتا ہے۔ قصیدے میں فصاحت، بلاغت اور حسانت تینوں باتوں کا خیال رکھا جاتا ہے“ (۶۷) اسی لیے قصیدہ ایک مشکل فن ہے۔ اس کا تعلق چونکہ دربار سے ہوتا ہے جہاں شاعر درباریوں کی موجودگی میں اسے پیش کرتا ہے اور پارٹیاں یا نواب کو متوجہ کرنے کے لیے اپنے فن کا کمال دکھاتا ہے۔ پارٹیاں یا نواب کی خوشنودی حاصل کرتا شاعر کا مطمح نظر ہوتا ہے اس لیے قصیدہ کی صحت و طرز بیان اور معیار شاعری پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ اردو زبان میں جب قصیدہ گوئی شروع ہوئی تو اس کے سامنے فارسی قصائد کے معیار سخن تھے جب کہ فارسیوں نے اپنا معیار عربی قصیدہ کی روایت سے بنایا تھا۔ قصیدے میں مذہب و بیان توجہ ادا، کیفیت، نکتہ اور نثر سے موصوفہ کے ساتھ ساتھ قصیدہ سننے والوں میں گہری دلچسپی پیدا کرنے اور اسے آہستہ آہستہ برقرار رکھنے والی تکنیکی بھی ہوتی چاہیے۔ قصیدہ چونکہ طویل نظم ہے اس لیے اس کے مختلف حصوں میں ہم آہنگی اور توازن بھی ضروری ہے تاکہ اس توازن سے وحدت اثر پیدا ہو سکے۔ قصیدے کا دائرہ منزل سے زیادہ وسیع ہے اور وحدت کے اعتبار سے یہ طویل نظم کا ایک مکمل نمونہ ہے۔

قصیدے کے اپنے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ پہلا شعر غزل کی طرح مطلع ہوتا ہے۔ مطلع ایسا اچھا و نڈا اثر ہونا چاہیے کہ سننے والا اسے سن کر پکڑ کر اٹھے۔ اگر قصیدہ گو نے ایک سے زیادہ مطلع لکھے ہیں تو یہ بات قصیدے کو خوب تر بناتی ہے۔ قصیدے کا ابتدائی مصرع "تغصیب" کہلاتا ہے جس میں سننے والے کو متوجہ کرنے کے لیے خوب صورت انداز میں بہر، شکایت، زمانہ، عشق و حسن کی کیفیت یا کوئی ایسا ہی دلچسپ موضوع بیان کیا جاتا ہے تاکہ سامع کی توجہ پوری دلچسپی کے ساتھ برقرار رہے۔ تغصیب کو پیش کر کے قصیدے کا رخ دوسری طرف موڑا جاتا ہے۔ اسے "گرخ" کہتے ہیں۔ گرخ مشکل کام ہے جس پر جستجو اور خوب صورتی کے ساتھ شاعر تغصیب سے رخ کو موڑ کر مدح کی طرف آنے کا راستہ ہموار کرے گا اتفاقی وہ کامیاب اور قصیدہ پر اثر ہوگا۔ گرخ کے ساتھ ہی مدح شروع ہو جاتی ہے۔ مدح میں ان تمام چیزوں کو سن بیان کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس سے مدح خوش ہو۔ یہاں ان تمام چیزوں کی تعریف کی جاتی ہے جن سے اس کی عظمت و جلالت کا مزہ قائم ہو اور جن میں فوج، گھوڑا، ہاتھی، شمشیر وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ مدح کے بعد "حسن طلب" آتا ہے جس میں شاعر اپنا مدحا اس طرح بیان کرتا ہے کہ مدح اسے پورا کر دے اور پھر "دعا" کے ساتھ "مطلع" آتا ہے جو "مطلع" ہی کی طرح پر زور و برجستہ ہونا چاہیے تاکہ قصیدے کا اثر اتنا گہرا ہو کہ مدح اس کے اثر میں گرفتار رہے۔ یہ نصوص سادگی و قطع کی ضرورت ہے۔

ذوقی نے جو قصیدے لکھے وہ قصیدے کی روایت و ہیئت کے مطابق ہیں اور ان میں اپنی مشاطی و قادر الکلامی سے وہ زور بانہا ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں سوا کے ساتھ ذوقی کا نام آتا ہے۔ ذوقی نے کوئی قصیدہ احمد، نعمت یا منقبت میں نہیں لکھا۔ ان کے سارے قصیدے آٹری "نعل بادشاہ: بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں یا پھر شہزادوں کی شادی کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ان کا مدح صرف ایک ہے اور وہ بہادر شاہ ظفر ہیں۔ ان کے قصائد میں ایسے قصائد کی تعداد زیادہ ہے جو عید الفطر یا عید الاضحیٰ کے موقع پر پیش کیے گئے ہیں۔ ایسے قصائد بھی ہیں جو روزِ جشن یا نوروز کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ ایسا ہے جو بادشاہ کے شفا یاب ہونے پر لکھا گیا ہے۔ دو قصائد ایسے ہیں جو شہزادوں کی شادی کے موقع پر پیش کیے گئے ہیں۔ ذوقی کے قصیدوں میں جو بات انھیں دوسرے قصیدوں گریوں سے الگ کرتی ہے یہ ہے کہ ان کے قصیدوں میں "حسن طلب" یا "دعا" نہیں ہوتا۔ وہ مدح کے فوراً بعد "دعا" پر اپنے قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ مختلف قصیدوں میں "دعا" کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوقی بہادر شاہ ظفر سے مدد و رحمت و نصرت رکھتے اور ان کے پوری طرح وقار و رتھے، اپنے مشہور قصیدے میں جو غزل صحت (۱۸۵۳ء) [۶۷ الف] کے موقع پر پیش کیا گیا اور جس کا مطلع یہ ہے:

زہے شکلا اگر کیجئے اسے قہر

عیاں ہو خا سے سے قہر پر نفہ جاتے سر

"دعا" اس طرح کرتے ہیں کہ وہ دل کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ یہی آواز سارے قصیدے میں محسوس ہوتی

ہے۔

نہ ہے خاک کے لیے حیرتی اعلا م و قلام
نہ ہے دعا کے لیے حیرتی استخار و انجیل
مگر یہ ذوق شایع و مدح خواں حیرا
قلام، بحر کہن سال، اک فقیر حقیر
کرتے ہے دل سے دعا یہ سدا فقیرانہ
ستا ہے جب سے کہ تم خدا دعا کے فقیر
انہی آپ پہ ہوتا زمیں، زمیں کو نبات
زمیں پہ تار و فلک اور فلک کو ہندوہ
فلک پہ چھوڑے نہ تار دامن کج حیات
زمیں پہ خطر کی تار ہوئی نہ دامن کیر
عطا کرے تجھے عالم میں قادر نجوم
یہ جاہ و دولت و اقبال و عزت و توقیر
تجہ قوی و مزاج کج و عمر طویل
سپاہ وافر و ملک وسیع و کج خلیفہ
جہاں مسخر و عالم مطیع و خلق مطاع
فلک مسود و اختر صمیم و بخت نصیر

ایک اور قصیدہ کے دہائیہ اشعار میں ایک شعر یہ آتا ہے جس سے حالات زمانہ پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ کسی ایسے دانشور کی طرف اشارہ ہے جس سے ان کا مجموعہ متاثر ہوا تھا اور جس نے ذوق کو بھی بے چین و مضطرب کر دیا تھا۔

دل میں ہے جوش مضامین تو نہایت لہجہ
دل حوادث سے زمانے کے ہے تاب و تڑپ

دہائیہ مسدس میں، جس کا ہر بند دہائیہ ہے اس محسوس ہوتا ہے کہ دعا دل کی گہرائیوں سے زبانِ قلم پر آرہی ہے۔ اس کا آخری بند یہ ہے:

قلم، تاریختی چہرہ ہو اور کاغذ صفا آئیں
قلم زن تا ہو ملک افلاک کاغذ خط سے ملک آئیں
زبان پر تاخن ہو اور سخن میں معنی رکھیں
سخن تا دار جا ہے اور تا اہل سخن تمکین

ترا مداح دائم خسروا، ذوقی سخن اور رہو
ہمیشہ جہنیت خواں دعاگو ہو، شاگرد ہو

ذوقی نے قصیدہ نگاری کی اس روایت کو جسے ثنائی جند میں سورا نے فروغ دیا تھا، بہت آگے جوہر کیا ہے اور چونکہ جوائی سے لے کر وفات تک ذوقی کا تعلق لال قند سے رہا جہاں مختلف مواقع پر انھیں قصیدے لکھنے پڑے اس لیے انھوں نے اس صنف میں اپنے استادان کمال اور علمی لیاقت کا مستند یہ طریقے سے اظہار کیا۔ ذوقی کے قصیدوں کا مطالعہ قصیدے کی اہلیت کو سامنے رکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے اور دیکھا جاسکتا ہے کہ انھوں نے قصیدے کے مختلف اجزائے ترکیبی کو کس طرح برتا۔ ہمارے سامنے ان کے یہ صدقہ بارہ قصائد ہیں جن کے پہلے مصرع یہ ہیں۔

(۱) واہ واہ کیا معتدل ہے بارخ عالم کی ہوا

خسلی صحت کے موقع پر، بہادر شاہ کی ولی عہدی کے زمانے میں

(۲) بھری میں یہ ضرور ہے جام شراب تاب

عید کے موقع پر، بہادر شاہ ظفر کی مداح میں

(۳) شب کو میں اپنے سر بہتر خواب راحت

عید کے موقع پر، بہادر شاہ ظفر کی مداح میں

(۴) ہیں مرے آبلہ دل کے تماشا گوہر

بہادر شاہ ظفر کی مداح میں

(۵) زبے نکلا کر کیجیے اسے حقیر

بہادر شاہ ظفر کے غسل صحت کے موقع پر (۱۸۵۳ء)

(۶) ہے وہ سے داد دے جاں، مانع اعضا و حواس

عید کے موقع پر، مداح بہادر شاہ ظفر

(۷) ایک خوردشید تھا طرفہ جوان ارشن

عید کے موقع پر، مداح بہادر شاہ ظفر

(۸) جذبہ اساقی فرغ زنج و خوردشید بھال

روز جشن کے موقع پر، مداح بہادر شاہ ظفر

(۹) لا تا نیرنگ سے ہے رنگ سے چرخ محفل

عید کے موقع پر، مداح بہادر شاہ ظفر

(۱۰) خسروا جلوہ ترا وہ طرب افزائے جہاں

عید قرباں کے موقع پر، مداح بہادر شاہ ظفر

(۱۱) چائے نہ ایسا ایک بھی دن طوشت آساں

جواں بخت کی شادی کے موقع پر (دسمبر ۱۸۵۱ء)

(۱۲) سریر آرائے گردوں ادب تلک سلطانِ خاور ہو

مسندِ دعائیہ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

قصیدے کے کمال فن کی پہلی نشانی ”مطلع“ ہوتا ہے۔ مطلع نزل میں ذوق کے مطلعوں کے بارے میں ہم کہتے ہیں کہ ذوقِ مطلعوں کے بادشاہ ہیں۔ یہی خصوصیت ان کے استاد شاہ ظفر کی تھی جسے ذوق نے آ کے بڑھا کر ایسا مانجا اور پخت کیا کہ ذوق کے متعدد مطلعے ضربِ المثل بن کر عوام و خواص کی زبان پر چڑھ گئے۔ قصیدے میں بھی ذوق نے وہ وہ مطلعے کہے جو ان کی پخت کاری اور کمالِ شاعری کے نمونے ہونے کے علاوہ فنِ قصیدہ گوئی کی مثال قائم کرتے ہیں۔ اس قصیدے کا مطلع دیکھیے جو بہادر شاہ ظفر کی مدح میں بتقریب مبدع کیا گیا تھا۔ اس میں چار مطلعے ہیں اور چاروں موقعِ دھل کے مطابق چادو بگاڑتے ہیں۔ ان مطلعوں میں انھوں کی بندش اور بندش سے پیدا ہونے والی نفسی اور نفسی کے ساتھ تخیل کی آزان اور استعارہ و تصویر کا حسن وہ چادو بگاڑتا ہے کہ سننے والے کی دلچسپی مگری ہو جاتی ہے اور ان مطلعوں کے بعد آنے والے شعرا اس کی مزید توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ ذوق کے مطلعوں میں منافعِ بدائع کے ضمنِ استعمال نے ایسی رنگین پیدا کی ہے کہ ذوق کے قصیدے فنِ قصیدہ گوئی میں اپنا اعتبار قائم کر لیتے ہیں۔

مغصوب کو قصیدے کی تعریف کہنا چاہیے۔ مغصوب میں ذوق سننے والے کی توجہ اور دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ”سر بہرِ خواب راحت“ والے قصیدے میں مختلف علوم و فنون کی اصطلاحات اور اصولوں سے رنگِ شاعری پیدا کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ”تقدیر“ کو موضوع بنا کر بحر ”بہجت“ (لاخونی) کی طرف زور کر کے قصیدے کے رنگ کو تکرر بدل دیتے ہیں اور اس طرح سامع کی دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں۔ بحر ”بہجت“ کو مجسم دکھا کر سودا کی طرح جس حسن اور اسے ”سراپا“ بیان کرتے ہیں وہ قصیدے میں نیا رنگ بھر دیتا ہے اور تصویر کو خوش و خفق بنا دیتا ہے اور جب یہ نفاذ قائم ہو جاتی ہے تو شاعر صمدی کی مدح کی طرف آتا ہے جس میں اس کی عدالت و عزم کی تعریف کر کے اس کے گزرتے ہوئے رنگوں کے تعریف کی جاتی ہے اور بحر ”دعا“ پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ ”حسنِ طلب“ ذوق کے قصیدوں میں نہیں آتا جس سے ان حراص کی بے نیازی اور صبر و شکر کا پتا چلتا ہے۔ ذوق کے ہاں زیادہ تر نکاتِ بیب بہار یہ ہیں جن میں ساقی و سے کے بیان سے سرسستی و نشاط کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ یہ ساری نکاتِ بیب اس موقعِ دھل کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں جس کی وجہ سے وہ قصیدہ لکھا گیا ہے۔ بعض اہل ادب نے لکھا ہے کہ ذوق کے ہاں ”مغصوب عام طور پر بہار ہے مگر وہ اپنے سننے چڑھنے والوں کو بہار سے کم آشنا کر سکے ہیں“ [۶۸]۔ لیکن ان کی بہاریہ تخیلوں پر غور کیا جائے تو ان کی نوعیت یہاں اس لیے مختلف ہے کہ ذوق شغری نہیں لکھ رہے ہیں بلکہ قصیدہ لکھ رہے ہیں جس میں بہار کو نہیں بلکہ بہار کے اثر و کیفیت کو اختصار سے بیان کرتے ہیں جس سے ساری نفاذِ سارے داخلِ کار تک و کیچِ نشاط

سامنے آ جاتا ہے۔ ذوقِ قصیدے میں صرف بہار کے اثر اور کیف و نشاط کو لیتے ہیں اور ان کا ذریعہ ”گرچہ“ کی طرف رہتا ہے تاکہ مدح کا پورا حق ادا کر سکیں مثلاً ”زہے نشاط اگر کیجئے اسے خرب“ والے قصیدے میں بہار کی یہی نوعیت ہے۔ اسے پڑھیے تو آپ بھری بات سے اتفاق کریں گے۔ ذوق نے مہر کئی نہیں کی ہے بلکہ مہر سے کہیں نشاط و انبساط الخ کے اسے بیان کیا ہے۔ دربار کے معلق سے یہ ان کی اور قصیدہ کی ضرورت تھی۔ اگر صرف مہر کئی کی جاتی تو یہ عمل قصیدے کے حراج سے دور رہا ہوتا۔ ان کا مقصد تو ایک ایسی گفتگو پیدا کرنا تھا کہ سامع متوجہ رہے۔ امداد امام اثر جب ذوق کے قصیدوں میں نیچرل شاعری حاشا کرتے ہیں تو ایک ایسی چیز حاشا کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف حسن کا کوری ہی رنگ خن کو ذوق کے قصائد سے لیتے ہیں اور اسے نعتیہ قصیدوں میں استعمال کر کے نئے ایجاد پیدا کرتے ہیں۔ دایان ذوق میں اپنی طرف سے اضافے کر کے محمد حسین آزاد نے اپنے استاد کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ اس سے قصیدوں کی تعداد تو بڑھ گئی لیکن یہ سب اضافے اصل بے جواز ہیں۔ آزاد کو وہ قدرت چاہن حاصل نہیں تھی جو ذوق کا طرہ امتیاز ہے۔

ذوق نے سارے قصیدے بہار و شادمانی کی مدح میں کہے ہیں۔ انھوں نے ایک درجہ اعلیٰ بہر مگر نہیں بھانگے تھے اور ان کے قصائد اسی دربار کے تھے جنوں کے عین مطابق کہے گئے ہیں۔ وہ درباری شاعر ہی تو تھے۔ یہاں انھوں نے وہ کمال دکھایا کہ آج بھی اردو کے دو بڑے قصیدہ گو یوں میں سے وہ ایک ہیں۔ ذوق نے ہر قصیدے کی ضرورت کو پیش نظر رکھ کر اپنے فنی کا جو ہر دکھایا ہے۔ جہاں ٹھیک اخلاقی ہے وہاں اخلاقی فلسفہ کی سطح پر رہتا ہے اور رنگ و مصفا نہ ہو جاتا ہے۔ ان تمام شکایات میں ذوق نے حیرت انگیز قدرت زبان و بیان دکھائی ہے۔ ٹھیک ہی قصیدے کا وہ حصہ ہے جس میں شاعر درکار رنگ مضامین لا سکتا ہے۔ ذوق ”روایتی“ قصیدہ گو تھے اور ساری عمر اس تہذیب کی ”روایت“ سے وابستہ رہے جس کا تاج و تاج گھر خود کلمہ مطلق تھا۔ ان کے سارے قصائد اسی کلمہ مطلق میں پڑھے اور پیش کیے گئے اور اسی دربار کے قصیدوں کو پورا کرتے ہیں۔

یہی صورت ان کے ”گرچہ“ میں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے گرچہ بھی درلجہ قصیدہ کے مطابق مطلق اور فطری ہیں۔ وہ اپنے قصائد میں الحظ بیان کے ساتھ ”گرچہ“ کو ایسا ربط دیتے ہیں کہ وہ بے غل و بے جھٹ رہتا ہے۔ مثلاً ”ہے وہ سے داروئے جاں باغ اعضا و جوارح“ والے قصیدے میں ”ہے اور سے نوشی کے نور صاف بیان کرتے کرتے محدود کی طرف ہیں گرچہ کرتے ہیں“

میں یہ کہتا ہی تھا جو دل نے سر سے مجھ سے کہا
تو پھر کہ تو بہ نہ کر آئی زیادہ بگواس
ایسی مردار بد افعال کا تو نام نہ لے
جالی شراب ہے وہ بادشہ نیک انعام

اور پھر فراموش ہو جاتے ہیں:

شاہ دیں دار بہادر خیر غازی جس نے

خانہ قہر و تقویٰ کو کیا حکم اساس

اسی طرح ایک اور قصیدے ایک خورشید کا طرف جوان دانش میں سراپا بیان کرتے کرتے جب دو بیان

قطر عروج کو پہنچتا ہے تو اچانک یہ شعر آتے ہیں جو ”گرچہ“ کا کام کرتے ہیں:

آ کے بالیں پہ وہ طائر سراپا انداز

مجھ سے یہ کہنے لگا کیوں ہے تو شکس ناحق

مژدہ عید سے ہے گلشن عالم میں بہار

نغمہ پیش سے ہے بزم جہاں میں روشنی

تو بھی کر تہنیت عید کا اس کی سداں

کہ وہ ہے خسرو دیں، عالی دین، برحق

اور پھر وہ مدح برآ جاتے ہیں۔ ان کے ہاں گرچہ کا یہی عمل ہے۔ وہ گرچہ میں اس مقامی سے کام نہیں لیتے جو سودا اور فارسی شعر کے ہاں ملتی ہے۔

قصیدہ کا خاص حصہ ”مدح“ ہوتا ہے جس کے لیے پورے اجتماع کے ساتھ تھکب کی چاندنی بچائی

جاتی ہے۔ مدح کا عام طریقہ یہ ہے کہ مدوح میں، مبالغے کے ساتھ، ساری صفات دکھائی جائیں۔ جس دور

میں دولتی آفری مغل شہنشاہ کی شان میں قصیدے لکھ رہے تھے اس کی اصل اہمیت ختم ہو کر محض عارضی ہو گئی تھی۔

قلندہ علی کی چار دیواری میں اس کی ساری عظمت کا ختم تھی اور باقی جو کچھ ہوتا تھا وہ محض (درازا تھا۔ ملک اب بھی

ان کا ہی کہلاتا تھا لیکن اصل غم کچھ بکری بہادر کا چلنا تھا۔ لوگ اب بھی بادشاہ کو اپنا بادشاہ اور شاہ جہاں کی شان و

حرکت کا نمائندہ مانتے تھے۔ پہلے کے حقیقی درباروں میں یہ قصیدے عوام اور باہر کے ملکوں میں بادشاہ کی شان

و حرکت، شکوہ و عظمت اور فوج و مال و دولت کا رعب کا ختم کرنے کا کام کرتے تھے۔ یہ ایک طرح کا سرکاری

پروپاگانڈا تھا لیکن اس وقت کے دربار میں قصیدہ محض روایت دربار کا ایک حصہ تھا۔ جب تہذیبیں گرتی ہیں تو

برسوں وہ اسی حالت میں ”زندہ“ رہتی ہیں جس حالت میں ہمیں قلندہ علی کی بادشاہی نظر آتی ہے۔ یاد رہے کہ

ملک اشعرا کی گلوہ چار دیواری سے تیس تک پہنچی اور پھر آخری دنوں میں سورہ پے باہور ہو گئی تھی۔ اب

قصیدہ گوہوں کو اشرافیوں میں گوانے والے بادشاہ باقی نہیں رہے تھے۔ ان کے گوانے خالی ہو چکے تھے لیکن

ذوق کے قصیدوں کی مدح پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ یہ مدح دل کی گہرائیوں سے کر رہے ہیں۔ قصیدہ کا

بنیادی مقصد بھی یہی ہوتا تھا کہ وہ مدح کے مبالغے کو دوسروں کے لیے حقیقت بنا دے۔ ذوق کے قصیدے آج

بھی یہی کام کر رہے تھے۔ دل سے مدح کرنے کے باعث ذوق کے ان مدح جھوٹوں میں جذبہ پشائی ہو گیا ہے

جس سے حسن شاعری بھی پیدا ہو گیا ہے۔

ذوق نے مدح میں جہاں بادشاہ کی دولت، اس کے دربار، اس کے عدل، اس کے گھوڑے، گل،

ٹکر زور کواری تعریف کی ہے وہاں جلال و جمال کی تعریف کے ساتھ بادشاہ کے بزرگانہ شخصیات کو بھی اپنی مدح میں نمایاں کیا ہے جو ہمیں عام طور پر فارسی قصیدوں یا سدا کے پاس نہیں ملتے۔ بادشاہ کی صفات قدسہ کے عارفانہ انداز کا ذکر ذوق کے قصائد کی اہم خصوصیت اور انفرادیت ہے۔ ان صفات کو وہ طبع طرح سے بیان کرتے ہیں:

وہمے صدق پہ لائے ترے ایساں قصدیں
ہست، ہست پہ کرے ترے عبادت بیت
تھے سے راضی ہے خدا اور خدا کا محبوب
تیرا حامی ہے نبی اور نبی کی عزت
قوت روح طاہر، ہمیں، قدس میں ہو
ذات قدس کا ترے عطر قبائے عفت

بادشاہ کے تقویٰ کے ساتھ اس کے علم و حکمت اور علم ظاہر و علم باطن کی بھی تعریف کی ہے۔

ان مدحوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوق روایتی مدح کے ساتھ ساتھ میں واقعیت کو بھی قائم رکھتے ہیں۔ بہادر شاہ ظفر کی شاہانہ شان و شوکت تو وہ نہیں تھی جس کا بیان مدح میں کیا جا رہا تھا لیکن اس کے علم و عرفان، اس کی فطاطی، اس کی شاعری ایک حقیقت تھی اور یہی بادشاہ کی اصل مدح تھی۔ مدح کا یہ اعلیٰ پیمانہ ذوق کی انفرادیت ہے:

ترے ہے خلدِ عطرانگار میں یہ زور
جو بھیجے ایک روش خطِ مٹھی وہ کبیر
تو اس سے ایسے ہوں اشکال ہندی پیدا
مجاہدے و کچے کے تقلیدیں اپنی سب تحریر
وہ روشنی ترے خط میں کہ این مقلد اگر
لگائے آنکھوں سے سرے کی جارتی تحریر
تو ہو یہ نورِ بصارت کہ پنہ لے حرف پہ حرف
جو ہووے لوحِ جنیں پہ نوین نقود
رقم میں گر ترے اوصاف کے تصور کرے
زبانِ خامِ عطار و کی ناک میں دے حیر

واقعہ نگاری کی ایسی ہی صورت اس قصیدے میں ملتی ہے جو شہزادہ جو اس بخت کی شادی کے موقع پر کہا گیا تھا جس میں برات کے رسوم اور شادی کے اہتمام کا دلچسپ نقشہ کھینچا گیا ہے۔ ذوق کے قصائد میں فائدہ عقلی کی معاشرت اکثر بیان میں آتی ہے لیکن واقعہاتی رنگ و اثر کے باوجود یہ رنگ خن قصیدہ نگاری میں ضمنی حیثیت

رکھتا ہے۔ ذوق کے قصائد کی اہمیت یہ ہے کہ اپنی مقامی اور مقامی سے نکال کر میں ایسے لفظ پیدا کرتے ہیں کہ وہ ادب کی تاریخ میں منفرد غزل کے ساتھ منفرد قصیدہ میں بھی اپنا گلوہا سنوا لیتے ہیں۔ انھوں نے قصیدے کو قدما کی طرح برتا کر اس میں کچھ تبدیلیاں اور اضافے بھی کیے جو ان کے ماحول کی ضرورت کے مطابق بھی تھے اور ان کی طبیعت کے درمیان کے آئینہ دار بھی۔ اس طرح انھوں نے قصیدے میں ہدیت پیدا کر کے اپنا امتیاز قائم کر لیا۔ سودا کے قصیدوں کی ہی شان تو ذوق کے ہاں نہیں ہے لیکن ان کے قصیدے سودا کے قصیدوں سے زیادہ محتانت اور توازن کے حامل ہیں۔ ان کی زبان اور ادائے بیان میں وہ نکاست ہے جو سودا کے ہاں نہیں ملتی۔ وہ لفظوں کے جوا سے ایسی نفسی پیدا کرتے ہیں کہ بیان منہ سے بول اُلتا ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے یہ ذوق کا خاص فن ہے:

یہ کہند و سیاہ وہ طوٹ رنگ و نو بہ نو
فائق ہو کیا سوچہ سا چن پر آساں
طالع سدا مسامحہ عالم سدا مطیع
کوکب ہمیشہ یار ترا یاد آساں

فنی اعتبار سے ذوق کے قصائد اپنے اجزائے ترکیبی سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان میں اردو پن نمایاں ہے۔ سودا کے بیان پر شاعری عربی زبان میں حاوی ہیں ذوق کے ہاں اردو پن حاوی ہے۔ ذوق کے ہاں اردو زبان اپنے لہجوں اور ترکیب نحو کی ساتھ، ساری زبانوں کا جادو عظیم مشترک بن کر، اپنے وجود کو قائم و دائم کر لیتی ہے۔ یہ کام ان کی غزل نے بھی کیا اور ان کے قصائد اور دوسری اصناف سخن نے بھی انجام دیا اور اس وجہ سے اردو شاعری میں ان کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔
رجتا سخن سے نام قیامت تلک ہے ذوق
اولاد سے رہے نیکی دو پشت چار پشت

دوسری اصناف سخن:

ذوق نے نہ صرف قصیدہ و غزل میں اپنی خدا داد صلاحیتوں کا، پوری محتانت کے ساتھ ما اعجاز کیا ہے بلکہ دوسری اصناف سخن میں بھی اسی قوت و صلاحیت کا اعجاز کیا ہے۔ ان کا کام چونکہ دستِ نڈر زمانہ سے محفوظ زندہ کا اس لیے یہ تو کہا نہیں جاسکتا کہ کس صنف میں کتنا کلام تھا لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ذوق نے جس صنف کو ہاتھ لگایا اس کا حق ادا کر دیا۔ ان کی چند باتیں ملتی ہیں لیکن ان میں بھی، زبان پر چڑھ کر یاد رہ جانے کی عقلی قوت موجود ہے اور ساتھ ہی وہ فن کے معیار پر بھی پوری اترتی ہیں۔ اخلاقی اور مذہبی کے تجربوں کا نچوڑ ان کے موضوعات ہیں جن کا اعجاز ان میں رہا جنوں سے کیا جاسکتا ہے:

دنیا کے اہم ذوق اٹھا جائیں گے
ہم کیا کہیں کیا آئے تھے کیا جائیں گے
جب آئے تھے روتے ہوئے آپ آئے تھے
اب جائیں گے اوروں کو ڈلا جائیں گے
اس جہل کا ہے ذوق لٹکانا کچھ بھی
ہم چنہ کے ہوئے عالم، نہ دانا کچھ بھی
ہم جانتے تھے ظلم سے کچھ جائیں گے
جانا تو یہ جانا کر نہ جانا کچھ بھی

اصل کی رابی تو عام ہے اور عام طور پر لفظی سے میرا نہیں سے منسوب کی جاتی ہے اور اکثر لوگوں کی زبان پر
چڑھی ہوئی ہے:

کیا کاکھو فکر پیش و کم سے ہوگا ہم کیا ہیں جو کوئی کام ہم سے ہوگا
جو کچھ کہ ہوا، ہوا کرم سے جڑے جو کچھ ہوگا توے کرم سے ہوگا

یہی ذوق کا دوا لہجہ ہے جو عام زبان کو استعمال کرنے کی وجہ سے میرا نہیں کے ہاں بھی درآ یا ہے۔ یہی صورت
ان کے قطعات کی ہے۔ ان میں بھی ذوق نے اپنے دور کی تہذیب اور اس کے اندازِ نظری کی ترجمانی کی ہے۔
زبان و بیان کا رنگ بھی وہی ہے جو ان کی غزلوں میں ملتا ہے۔ کچھ قطعات چار مصرعوں پر مشتمل ہیں جن میں
سے دو یہ ہیں:

جن کو اس وقت میں اسلام کا دعویٰ ہے کمال
خود سے دیکھو تو اے ذوق ہے ان کا یہ حال
جس طرح سے کہ چننا دینے کو بے دینوں کے
نقل کرتا ہو مسلمان کی کافر نکال
تو بھلا ہے تو نہ ہو نہیں سکتا اے ذوق
ہے نہ ا وہی کہ جہتھ کو برا جانتا ہے
اور اگر تو ہی نہ ہے تو وہ کچھ کہتا ہے
کیوں نہ کہنے سے تو اس کے برا مانا ہے

کسی خیال، موضوع یا بات کو بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی جو قدرت ذوق کو حاصل تھی اور جس طرح
وہ کم سے کم سوزوں، ترین اشکوں میں اپنے تجربے، مشاہدے یا بات کو کہہ دیتے ہیں اور انہیں قاری مرئی الفاظ
کے سہارے کی ضرورت نہیں پڑتی، بیان کا کمال فن ہے۔ ان کے وہ صدقہ طویل قطعات بھی ملتے ہیں جو عام
طور پر نصابی کتابوں میں بھی شامل ہیں اور ریخت و مزاج کے لحاظ سے آج کی اصطلاح میں ”تھمیس“ ہیں۔ ان

میں سے ایک قطرہ وہ ہے جس کا موضوع "شب بھائی" ہے۔ اس قطرہ میں ذوقی کی شاعری کی ساری خصوصیات سمٹ کر ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ قطرہ ان کی قوت تکمیل اور ان کے طرزِ ادائیگی کا نمونہ مثال ہے۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اگر ذوقی، سرِ جدید شاعری سے بہت کر، اپنے اس حراج کا شاعری میں اظہار کرتے تو وہ شاعری میں ایک اور نیا آواز کرتے۔ اس میں جس طرح شب بھائی کی کیفیت کو نظم گوئی کے لحاظ سے، اور نکائی صورت دے کر بیان کیا ہے اور جس نقطہٴ عروج پر لا کر اس قطرہ (نظم) کو ختم کیا ہے اسے حدِ بدو نظم کی تکمیل مثال کہنا چاہیے۔ یہ قطرہ (نظم) ذوقی کے پورے دور اور خود ذوقی کی زندگی کی بھی علامت ہے۔ بہادر شاہ ظفر کا دور ایک تہذیب کے خاتمے اور تاریکی کا دور تھا اور اس میں ذوقی کی روح بھروج اور مضطرب تھی۔ باہمی چاروں طرف چھائی ہوئی تھی جو شب بھائی سے گزرتے ہوئے فردِ با معاشرے کو خود کشی کی طرف راہنہ کر رہی تھی لیکن جہاں گئی کی کیفیت کے باوجود روحِ انیسویں سے مسج تک دے گی نہ دیتے، جہاں وقلب کا رشتہ برقرار رہتا ہے اور اسی حالت میں مسجد سے مسج کی اذان کی آواز آتی ہے۔ اور اسی کے ساتھ "میں وطرغی" "مسج وصل" کی بشارت دیتے ہیں: روح ہوئی ایسی خوشی اندھا کبر، جس سے جہاں گئی کی کیفیت دور ہو جاتی ہے اور طوطا "خوشی" خوش ہو کر کہنے لگتی ہے

مؤذن مرحبا بروقت بولا تری آواز کے اور دیتے

یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ شاعر نے بدلتے ہوئے دور کی مسج دیکھ لی ہے۔ مسج کی اذان نئے دور کی نوید دیتی ہے۔ اس "نظم" میں تسلسل ہے اور آنے والے دور کی نظم گوئی کا پتہ دے رہی ہے جو آواز اور حالی کے انھوں جنم لے گی۔ اس کا طرز، روایتی طرز کو ایک نیا موڑ دے رہا ہے۔ کلیم الدین احمد ذوقی کی شاعری میں جذبہ کو تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ جذبہٴ عشق شاعری میں شاعر ہے جیسے سحر کے ہیں۔ شاہ نصیر، تاج اور ذوقی کی شاعری تو سرے سے عشق شاعری نہیں ہے تو وہاں جذبہ کہاں سے ملے گا؟ یہ لوگ تو دم توڑتی تہذیب کے نکابری روپ کے ترجمانی کر رہے ہیں جو اس بات کا اشارہ ہے کہ اب یہ تہذیب اپنی موجود صورت میں باقی نہیں رہے گی۔ اس لیے یہاں جذبہ کو تلاش کرنا ایک بے معنی فعل ہے۔ ذوقی کی شاعری کی "نثریت" ہی پر جذبہٴ نظم گوئی اپنی بنیاد رکھتی ہے اور ان کے شاگرد محمد حسین آزاد ویسے کام کرتے ہیں۔ اسی لیے ذوقی آنے والے دور کی شاعری کے "پیش رو" بھی ہیں۔

یہ مطالعہ اور وارہ جانے کا اگر ذوقی کے "سمرے" کا یہاں ذکر نہ کیا جائے جو غالب کے جواب میں لکھا گیا تھا اور انھوں نے سبوں میں سے، جو اردو زبان میں شادی بیاہ کے موقع پر لکھے گئے، لیکن دوسرے ایسے ہیں، جو آج بھی زندہ ہوتی ہیں، وہ نہ سہرا تو بھونکا، نثار تقریب شادی میں چڑھے جانے کے بعد کچھ دن چلتے عروسی میں رکھا رہتا ہے اور بھر وقت کے ساتھ ساتھ زمانے کی تہذیب رہا جاتا ہے۔

ذوقی اور غالب کے یہ دونوں سہرے بہادر شاہ ظفر کی ملکہ زینت محل کے بیٹے شہزادہ جواں بخت کی شادی (دسمبر ۱۸۵۱ء) کے موقع پر لکھے گئے تھے [۶۹]۔ جس کی مختصر تفصیل یہ ہے کہ ملکہ زینت محل نے مرزا

غالب سے لڑائش کی وہ شادی کے موقع کے لیے ایک "سرا" لکھ دیں۔ غالب نے بارہ شعر کا ایک سرا لکھ کر لکھنؤ کی خدمت میں پیش کر دیا جس کا مقطع یہ تھا:

ہم خن خن ہیں غالب کے طرف دار نہیں

دیکھیں اس سرے سے کہوے کوئی بڑا کر سرا

لکھ نے یہ سرا بادشاہ کو دکھایا تو وہ مقطع پر کھنکھے اور یہ جانا کہ غالب نے انھیں اور ان کے استاد ذوق کو دوست سبازت دی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے اسے ذوق کو دکھایا اور سرا کہنے کی لڑائش کی۔ ذوق نے چدرہ شعر کا ایک سرا لکھ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کر دیا جس کا مقطع یہ تھا:

جس کو دعویٰ ہو خن کا یہ سادے اس کو

دیکھ اس طرح سے کہتے ہیں خن اور سرا

یہ مرزا غالب کو ذوق کا جواب تھا۔ یہ بات کہ بہادر شاہ ظفر کو غالب کا یہ دعویٰ ناگوار گزرا تھا اور بات اپنی بڑھتی تھی کہ بادشاہ کی ناگواری کو دور کرنے کے لیے غالب کو ایک قطعہ جو ایک طرح سے معذرت نامہ ہے لکھنا پڑا تھا اور جو "جوان معصوف" کے عنوان سے "دیوان غالب" میں آج بھی موجود ہے اور جس کے یہ شعر اس چٹک کی داستان بنا رہے ہیں:

مخدوم ہے گزارش احوال واقعی

اپنا بیان حسن طبیعت نہیں مجھے

کیا کم ہے یہ شرف کہ ظفر کا نظام ہوں

نانا کہ جاہ و منصب و ثروت نہیں مجھے

استاد شہ سے ہو مجھے یہ غافل کا خیال

یہ تاب یہ کمال یہ طاقت نہیں مجھے

جام جہاں نما ہے شہنشاہ کا ضمیر

سو گندہ اور گواہ کی حاجت نہیں مجھے

سرا لکھا گیا دردو اختلال اس

دیکھا کہ چارہ غیر اعانت نہیں مجھے

مقطع میں آنہی ہے خن پھر ان بات

مقصود اس سے قطع محبت نہیں مجھے

روئے خن کسی کی طرف ہو تو زوہیاد

سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے

صادق ہوں اپنے قول میں غالب، خدا کو

کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

دو دن اور آج کا دن یہ دونوں سرے اہل ادب کی دلچسپی کا مرکز ہیں اور جب بھی ذوق، غالب کا ذکر آتا ہے تو اس میں سبوں کے تعلق سے دور انہیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ کچھ یہ کہتے ہیں کہ غالب کا سہرا ذوق سے بھر ہے اور کچھ ذوق کے سہرے کو غالب کے سہرے پر ترجیح دیتے ہیں۔ اس بحث کے سلسلے میں یہ بات یاد رہے کہ ”سہرا“ ایک روایتی چیز ہے اور ذوق خود موجود مطلبیہ جذبہ کے ترجمان اور ”روایتی“ (مخصوص معنی میں) شاعر ہیں جن کا براہ راست گہرا تعلق اس تہذیب کی روایت سے ہے جس کا مرکز غلو و غلو، عقلی تھا۔ غلو و عقلی ذوق کے رنگ و مزاج کا بنیادی حوالہ ہے۔ سہرا کہنے کے لیے ذوق کا مزاج بمقابلہ غالب کے زیادہ سوزوں تھا اور اسی لیے جب یہ بڑھا گیا ہو گا تو اہل عقل نے ذوق کے سہرے ہی کو پسند کیا ہو گا۔ ذوق کے سہرے میں ہلکا چمکا پن بھی ہے اور وہ رنگیں اور روایتی باتیں بھی جو شادی کے موقع پر کی جاتی ہیں۔ اسی تہذیب کے ترجمان ہونے کے باعث ذوق اپنے دور میں غالب سے بڑے شاعر کہے جاتے تھے۔ غالب کا اپنا مزاج ہے۔ سہرا ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ غالب کے سہرے میں، نئے نئے مضامین ہاندھے گئے ہیں۔ قوت تخیل سے زور بیان پیدا کیا گیا ہے لیکن یہ تقریب شادی کے تقاضوں کو اس طرح پورا نہیں کرتا جس طرح ذوق کا سہرا کرتا ہے۔ ایک شعر تو ذوق کے سہرے میں ایسا ہے کہ جو عقل شادی میں شریک سب کے دلوں کی خواہش کو پورا کرتا ہے اور جسے دلی کی خالص نکالی زبان میں رعایت لفظی کے ساتھ ذوق نے جان کیا ہے:

تاجے اور بنی میں رہے اغلاص بجم

گندھے سورۃ اغلاص کو چڑھ کر سہرا

ذوق نے اپنے سہرے میں مہانے اور حسن تخیل سے بھی کام لیا ہے مگر تخیل کی پرواز سے گریز کیا ہے اور سیدھے واقعاتی انداز میں بات کہی ہے جسے سن کر سامعین کے دل سے بے ساختہ دوا نکلتی۔

ایک کو ایک پہ تڑکیں ہے دم آرائیں

سر پہ دستار ہے، دستار کے اوپر سہرا

یہ شعر سہرے کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے جس میں ذرا سی شاعرانہ چمک بھی موجود ہے۔ ذوق اور غالب کی شاعری کے مزاج میں جو فرق ہے وہی فرق ان دونوں سہروں کے مزاج میں موجود ہے۔ سہرا سوس شادی کا ایک حصہ تھا اور جو اس رسم کی ضرورت کو پورا کرے گا اسی پر پسند کی کی سہر بھی ثبت ہوگی۔ ذوق کا سہرا اس ضرورت کو غالب کے سہرے سے زیادہ پورا کرتا ہے۔ امداد امام اثر کی بھی یہی رائے ہے کہ ”سہرے کے اعتبار سے اس (غالب) کا رنگ سہرے کے تقاضے کے مطابق نہیں ہے، برخلاف اس کے ذوق کا سہرا تمام تر ایسا ہے جیسا کہ سہرے کو ہونا چاہیے“ [۷۰]۔

یہاں ذوق کی ایک غزل کا ذکر کرتا بھی ضروری ہے۔ یہ مسلسل غزل و غزل کی حیثیت میں ہونے کی وجہ سے تو غزل ہی کہلائے گی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ”عظم“ کہنا چاہیے۔ اس کا عنوان بھی قائم کیا جاسکتا

ہے۔ اس غزل نامہ نظم میں ذوق نے اشعاراتی انداز میں اپنے دور کی اس تحریک کو موضوعِ خلقِ بنایا ہے جو برسوں سے اندری اندر جڑ پکڑ کر عوام میں مقبول ہو رہی تھی اور جس کا مقصد یہ تھا کہ ایک طرف مسلمانوں میں اتحاد پیدا ہو اور ساتھ ہی ہندو مسلمان متحد ہو کر انگریزوں کو سر زمینِ ہند سے نکال باہر کریں۔ اس تحریک کو اس دور کے علمائے دین چارہے تھے جس کے سربراہ سید احمد شہید اور شاہ اسماعیل تھے۔ پندارے، جنھیں نصابی کتب تواریخ میں عجیب سے، انجک اور ہزن بتایا گیا ہے دراصل سید احمد شہید کے تیار کردہ وہ انگری تھے جنھیں اس مقصد کے لیے تربیت دی گئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی تحریک آزادی بھی اسی کا نتیجہ تھی جس کے چلنے والے خاندان دہلی الٰہی سے تعلق رکھنے والے علماء تھے۔ اس دور میں علمائے وقت ہی نے اصل و مرکز کی کردار ادا کیا۔ مولانا حسین احمد دہلی نے لکھا ہے کہ: دہلی الٰہی خاندان کے پس ماندگان علماء نے دوسری تحریک آزادی ۱۸۵۷ء میں چلائی جو ہماری بد قسمتی اور عسکوں اور مسلمان رو سائے پنجاب کی ننداری سے دشمنوں کی نگاہ میں ختم ہو گئی اور درحقیقت دب گئی“ (۱)۔ سید احمد شہید اس تحریک آزادی کے روح رواں تھے۔ پندارے امیر خاں کے جاں دار مجاہدین کا وہ لشکر تھا جسے سید احمد شہید نے روح اسلام بھونک کر تیار کیا تھا اور جب امیر خاں اور انگریزوں کا معاہدہ (۹ نومبر ۱۸۵۷ء) ہو گیا ہے ۱۶ دسمبر ۱۸۵۷ء کو نواب امیر خاں نے منظور کر لیا تو اس لشکر کو بغیر مسخ کر کے چھوڑ دیا گیا جس سے وہ منتشر ہو گیا۔ سید احمد شہید امیر خاں کی بہادری اور اسلام پر پختی کو دیکھ کر یہ چاہتے تھے کہ انگریزوں کو نکال کر انھیں بادشاہ بنایا جائے۔ ۱۳۳۲ھ/۱۸۴۶ء جب نواب امیر خاں دہلی کے تھان کے ساتھ آپ بھی ایک بڑا لشکر تھا جسے درہم برہم کرنے کے لیے ساتھ لایا گیا تھا۔ شاہ نصیر نے اپنے ایک شعر میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

اس کی فوج مڑو وچتم سے کر خوف اسے دل
لشکرِ اتراب دریا چ ہے پنداروں کا

ذوق نے اس لشکر کا بی نظم نامہ غزل میں مادہ اس لیے کہا ہے کہ اس لشکر میں کافی اردو عام طور پر پہنچی جاتی تھی اور نواب خود سفید لباس پہنتے تھے۔ شیرانی صاحب کا یہ خیال کہ اس غزل میں ذوق نے ”لشکر“ اور ”اتر“ (تقریباً وچتم) سے کام لیا ہے (۲) اس لیے درست نہیں ہے کہ اس لشکر کے سپاہیوں کے پہنے کے آلہوں کے ذریعے میں فیم کے لشکر کا چاند تھا اور اس لیے تھا کہ لشکر یوں کو معلوم تھا کہ معاہدے کے بعد اب ان کا یہ لشکر بھی منتشر کر دیا جائے گا اور وہ اس مقصد سے دور چاہیں گے جو ان کے مرشد سید احمد شہید اور شاہ اسماعیل کا مقصد حیات تھا۔ مشق میں بھی امام برحق کا پیدائش ہونے کے حوالے سے قتل کے دانوں کے گرد ہو جانے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ یاد رہے کہ ۱۲ جمادی الثانی ۱۳۳۲ھ کو اکوڑہ کے مقام پر سید احمد شہید کی امامت کا اعلان کیا گیا تھا۔ خوبہ منظور حسین کو جنھوں نے اسی موضوع پر اردو شاعری کا وہ قلعہ مطالعہ کیا ہے، ذوق کی اسی غزل سے اپنے موضوع مطالعہ کی کئی ٹی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ”اس سانچے کی پوری رد واد شاعروں تک امیر خاں کے مشہور مستند خاص اور اس کے لشکر کے مذہبی رہنما (سید احمد شہید) کی زبان پہنچی جب وہ امیر خاں کی

انگریزوں سے متاہت اور اس کے لشکرِ جرار کی درجہ برہمی کے بعد اس سے قطع تعلق کر کے دہلی چلے آئے اور ولی اللہی خانہ ان کے چشم و چراغ، شاہ عبدالصغریٰ کی اجازت سے، ان کے حلقہٴ اراکت میں شامل ہوئے اور ان کی مثال اور اثر سے دوسری اور ذوقی نے ان کی تقلید کی۔ غالب کو اس دمرے میں براہِ راست شاہ اسماعیل سمجھی کر لائے" (۷۳)۔ امیر خاں کا یہ لشکر اپنے مرشد (سید احمد شہید) کا ہم نوا تھا۔ جو کہ مکہ معابد ہوا اس میں وہ نواب امیر خاں کا ہم نوا نہیں تھا۔ اس زاویے سے دیکھیے تو ذوقی کی یہ غزل بعدِ استغان کی تاریخ میں تاریخ ساز اہمیت رکھتی ہے اور جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کی نوید دہتی ہے۔ ساری باتیں غزل کے مدح و کنا یہ ہیں اس طرح جان کی گئی ہیں کہ جن تک بات پہنچتی ہے وہ پہنچی جائے لیکن انگریز حاکمانِ وقت تک نہ پہنچے جن کے خلاف علماء کی تحریک چل رہی تھی۔ اس غزل کا حراجِ ذوقی کی ساری دوسری غزلوں سے اس لیے مختلف ہے کہ اس میں ملا کی باتوں کو کمرےٴ اشعاروں میں چسپایا گیا ہے۔ وہ غزل یہ ہے:

سوئے سر مارا نا یہ کا ایک سر اسر لشکر ہے
 مانگ جو ہے اک مار سفید اس لشکر کا سر لشکر ہے
 آبلہ ہائے سینہ جو مجھے سے دکھائی دیتے ہیں
 حروبِ دل پر میرے پڑا اک نم کا آ کر لشکر ہے
 ہوئے دلی مظلوم ہمارا کیوں نہ شہید، دشتِ باد
 سو ہے اس کے شامیوں کا وہ زلفِ معطر لشکر ہے
 دلی سوزی زحمت کش کو کیوں کہ نہ ایذا یقین ضعیف
 دھنی مار دھم رسیدہ مور کا سارا لشکر ہے
 کہہ تو بہ خدای رکے آج کہ جڑی اور نہیں
 ایک اصحابِ الخلیل کا سایہ دوٹی ہوا پر لشکر ہے
 میں وہ شاہِ کشورِ غم ہوں یارو جس کے ساتھ سدا
 جڑی اشک کی دولت سے جوں سوچ سندر لشکر ہے
 گاہِ ہجوم پاس میں ہے دل گاہِ ہجوم حسرت میں
 ہے یہ مرد سپاہی پیشہ پیر تا لشکر لشکر ہے
 خال چشمِ جاناں کا مڑگاں سے جمل دیکھو تو
 آترا پیشہٴ باہی پہ کیا لے کے سکندر لشکر ہے
 ہورے امامِ بقی بھیا ذوقی اگر تو دیکھ ابھی
 ہوتا گردِ اسلامیوں کا جو سمجھ گورہ لشکر ہے

سید احمد شہید کی یہ تحریک آزادی اس دور کے سارے بڑے شعرا مثلاً ذوقی، دوسمن، غالب، آفتاب، شیفٹو، تاریخ

کے ساتھ ساتھ اس دور کے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کرتی ہے۔ اردو غزل نے یہ کام اپنے طور پر اپنے انداز سے ہیٹھ کیا ہے۔ نئے اردو غزل کی تاریخ میں اپنے اپنے دور کے حوالے سے اسی طرح تلاش کیا جاسکتا ہے جس طرح خوب منظور حسین نے ”موسمِ سخن“ میں اس قریب آزادی کو تلاش کیا ہے۔ اردو غزل کے تکتلی سے یہ یقیناً اچھوتا پیلو ہے۔

لسانی مطالعہ:

ذوق نے اپنی شاعری میں عام بول چال کی زبان استعمال کر کے اُسے ایک ایسا اولیٰ روپ دیا کہ وہ ایک نمونہ بن گیا۔ زندہ زبان ہیٹھ دیتی رہتی ہے اور اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ صورتیں بدل کر استعمال میں آنے لگتے ہیں یا متروک ہو کر گوشہ نگہ نامی میں جا پڑتے ہیں۔ ذوق کی زبان معیاری اردو ہے لیکن بعض الفاظ کا استعمال ایسا ہے جو ذوق کے بعد متروک ہو گیا۔ سب سے پہلے ہم ”فعل“ کی مختلف صورتوں کا ذکر کرتے ہیں۔

ذوق کے پاس ”غالب کی طرح“ ہے ”کے استعمال کی یہ صورت بھی ملتی ہے جہاں کے زمانے میں راجا تھی لیکن بعد میں متروک ہو گئی تھی۔

اے ہے: پانی طعيب دے ہے ہمیں کیا بجا ہوا

کڑکا ہے: دھست اسے دھڑاں ہاؤں زنجیر در کڑکا ہے

آئے ہے: دلم جوش کر یہ چھاتی ہری بھرا آئے ہے

چنے ہے: سرمہ چشم کو اکب کیوں بنے ہے دو آہ

کہے ہے: جس کو تو سانس کہے ہے دل محروم ملتی

صید امر میں ”چک“ کا دل چپ استعمال بھی دیکھتے ہیں:

چک: ہدا نے سے کہتی تھی یہ شمع کہیں چل چک

مغل مستحق کی چند صورتیں یہ ملتی ہیں:

تلاؤں کا: قیس دہر باد کو تلاؤں کا بگو مشق کی راہ

ہوئیں گے: ہزاروں تکرار جگر کس سے ہوئیں گے سیراب

ہے گا: ذوق کو بس نزع میں بھی ہے گاتیرہ نظار

ہوئے گا: ہوئے گا کاغذ سوزن زوہ چہ سارا

اب فعل کی چند دوسری صورتیں بھی دیکھتے ہیں:

تلاؤں کا استعمال: نکلی نکلی بکھو نکلی دے تو تلاؤں یہاں تو

سکھلاتے ہوئے: آکھڑے ہو یاں پر جم ہال سکھلاتے ہوئے
 دکھلاوے: صید دل کو کیوں کر چھوڑے جب کہ دکھلاوے نہ تو
 رہوے: کیا قہب ہے ہاں مرگ بھی رہوے تو وہ
 دھروے: زلف اُچی وٹں کو دھروے گرد و نزن آہ میں
 ہووے: ہووے جانے موج پیدل مار و نزن آہ میں
 پاوے: قن سے کیا جان کے جاں اپنی نکلنے پاوے
 کھوے: جب تلک کوہ سے قن قہب جینا ہم کو
 لہوے: لہوے اس طرح سے زانو کے تلخ دلب مجھے
 آوے: کیوں کہ آوے شب جہاں میں کو خواب مجھے

ذوق اکثر قاری مصداق کو، غالب کی طرح چورا استعمال کرتے ہیں۔ یہ صورت "نوع ان زانوہ" میں
 شاعر حاتم نے اپنے دور میں بھی حرک قراردی تھی مگر بعد کے شعرا کے ہاں بھی اس کا استعمال ملتا ہے۔ ذوق
 کے ہاں قاری مصداق اس طرح استعمال متروک ہونے کے باوجود تا گوار نہیں مگر یہ بات ذوق کے مزاج
 کے اردو پن سے لگا نہیں کھاتی مثلاً:

طہیدن: تال کج جیو ذوق طہیدن دیکھے کیا ہو
 رلقن: شیر سید حاتمیرتا ہے وقت رلقن آہ میں
 مردن: جیسے مستحق کا ہودم تا مردن آہ میں
 اسی طرح قاری لفظ "وز" کا استعمال: شب مہ ہالہ نقیش مردر گریاں ہی رہا
 "از" کا استعمال: میں ہوں کہ شر اور از بگر سنگ نکالوں
 تا کا استعمال: میرے سعد و خس یکو معلوم تا و دون کرے
 تا جانے وہ یہ خط ہے کسی خاکسار کا

ایسے الفاظ جن کی حرک و سرج و دوزوں صورتیں کلام ذوق میں ملتی ہیں:

تلک: دو ہم سے چوے ہی میں اب تلک رہا
 جب تلک چلنے کا یہ سو تھنی خوب نہیں
 تلک: فراق تلک سے گندم ہے سید چاک اب تلک
 اب تلک ہے آتش دل پرواز شعلہ زدن
 تل ہے: تل ہے گریہ گل زمیں ہو کر قدم گڑنے لگا
 تل ہے بار کی کہ گویا ہر تر آتا رخن
 لہوہ: برسوں یاں ختم سے نکلا کیا ہے لوہو گرم

جس کے اک قطرے سے سیروں چشم میں لو ہو رہے
لہذا: نوش ہم اس میں کھول کا لہو کرتے ہیں
اسی طرح چند اور متروک الفاظ کا استعمال:

کھو: کہتے ہیں اس کے دل میں کھو اور کبھی ہے صاف

جو طاسات نہ ٹوٹے تھے کھوٹ گئے

تک: تک دیکھا اب تو چشم حقیقت سے اس کو ذوق

تیک: تیک میں کیا کہوں اس عالم حیرت کے حرے

تیک ہے گم شدگی کی ابھی منزل آگے

کسو: گر وہ ہے کھو دل مضطر سے کسو کے

پانی دو پلا دار کے سر پہ سے کسو کے

یاں: میں جاتا جہاں سے ہوں تو آتا نہیں یاں تک

یاں سے جٹ چا صاحب اے پر خراں چھوڑ کر

واں: واں سے یاں آئے تھے اسے ذوق تو کیا لائے تھے

سینہ جو کیا چاک تو واں کچھ بھی نہ پایا

خدا نے: چھوڑا نعل میں میرزا آرام نے قرار

چائے (بجائے): چائے چائے کھن چادر مہتاب مجھے

کھوار: نہ علم دیکھا محرم میں ہو کھواروں کا

تروار: سایا اس کشتی اہلو پہ بو تر داروں کا

ہو جیو: آشیان ہو جیو مرغان ہوا کا بر باد

ذوق کے کلام میں ان کے زمانے کی بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس میں سے کچھ الفاظ

آج متروک ہو گئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اسنے انجمنی نہیں ہیں کہ ہم ان کو نہ کچھ سنگین بعض کی شکلیں بدلی

ہیں جیسے کھو اور کسو میں ہاوی جگہی آگئی ہے۔ ”تیک“ آج بھی گاؤ گاؤ استعمال ہوتا ہے۔ ذوق نے اپنی زندگی

میں اپنا دیرین عرصہ نہیں کیا تھا اس لیے ان کا کلام اپنی اصل صورت میں باقی رہا۔ محمد حسین آزاد نے اس میں

اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے اور طوطہ کہہ کر کلام ذوق کو بگاڑ دیا ہے۔

جب ذوق کا انتقال (۱۸۵۳ء) ہوا تو بادشاہ بہادر شاہ ظفر بہت رونے اور شعر و سخن سے ان کا جی

دھات ہو گیا:

بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں

اس رجز نہائی کو کوئی پر مجھے ظفر سے

بہادر شاہ ظفر اسی تہذیب کے مرکزی انسان تھے جس تہذیب کی استاد ذوق نے ہر طرح رتہ بھائی کی تھی۔ ظفر کو اس بات کا خود بھی احساس تھا:

میاں اللہ بن خن تو ذوق ہی کے ساتھ دنیا سے

جو تھوڑا سا رہا ہے اے ظفر کچھ تو ہمیں تک ہے

اب ذوق کے فوراً بعد اسی لیے پہلے بہادر شاہ ظفر کا مطالعہ کریں گے۔

- [۲۹] حقائق و حقائق و حقائق، جلد سوم، کولہ ۱۹۱۰-۱۹۱۱ء
- [۳۰] حقائق و حقائق، جلد سوم، کولہ ۱۹۱۱-۱۹۱۲ء
- [۳۱] ایضاً، ص ۲۱
- [۳۲] ایضاً، ص ۲۶-۲۶۲۶۳
- [۳۳] آب حیات کی جامعیت، ڈاکٹر محمد صادق، ۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
- [۳۴] ایضاً، ص ۲۳۲
- [۳۵] ایضاً، ص ۲۳۵
- [۳۶] ایضاً، ص ۲۳۹
- [۳۷] ایضاً، ص ۲۵۲
- [۳۸] تحقیق مطالعہ، مطالعہ کا کوئی ص ۵۷، ص ۸۷
- [۳۹] ذوق اور تخیل، آزاد، طاہر چاند، ص ۱۹۷
- [۴۰] ایضاً، ص ۲۲
- [۴۱] گلستانِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، سرپنٹ، طبعی، لاہور، ۱۹۶۶ء
- [۴۲] "ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر انشائیہ کا خلاصہ" کولہ ۱۹۱۱ء
- [۴۳] جلد ۵، جلد ۱۱، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۴۴] گلستانِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۴۵] حروفِ تنقید، نظم الدین، ص ۱۵۱-۱۵۲، طبعی، لاہور، ۱۹۷۳ء
- [۴۶] محمود غزنوی، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۴۷] تذکرۂ آزاد، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۴۸] گلستانِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۴۹] گلستانِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۰] گلستانِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۱] گلستانِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۲] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۳] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۴] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۵] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۶] ایضاً، ص ۱۱۳
- [۵۷] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۸] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء
- [۵۹] آوازِ سخن، ص ۱۵۱، درخشاں صابر دہلوی، کولہ ۱۹۱۱ء

[۶۰] کاشف المصابیح (سید احمد انصاری، جلد دوم، ص ۱۳۲-۱۳۳) مکتبہ مسیحین لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۶۱] [۶۴] درج ذیل ہر جگہ مسیحین آزاد، ص ۲۶۵ تا ۲۷۰ یک نام لاہور ۱۹۴۲ء۔

[۶۳] ایضاً ص ۲۷۱

[۶۳] ایضاً ص ۲۸۸

[۶۵] ذوق مرگ مسیحین آزاد، اکثر نامید چٹاوری، ص ۱۹۰ تا ۱۹۱ مگر جہاں جہاں ذوق دہلی ۱۹۸۸ء۔

[۶۶] یادگار غالب، انجمن مسیحین دہلی، ص ۳۹۷-۳۹۸

[۶۷] مکرر تصانیف، مجسم مرگ، انجمن مسیحین دہلی، ص ۸۰-۸۱، دوم، مطبعہ انوار کٹر رکھڑی ۱۹۵۷ء۔

[۶۷] الف - SPEAR نے Twilight of the Moghal میں تاریکی کا یہ دھندلا ۱۸۵۳ء لکھا ہے۔ دیکھیے ص ۷۳-۷۵

[۶۸] مراد قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، اکثر محمود انجمن مسیحین دہلی، ص ۳۷۸، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۳ء۔

[۶۹] اس کتاب کی تکمیل کے لیے دیکھیے: "راستجوی خرد" از غفران الدینی، ص ۷-۱۸، انوار لاہور ۱۹۸۰ء۔

[۷۰] کاشف المصابیح (جلد دوم)، سید احمد انصاری، ص ۱۸۶، مکتبہ مسیحین لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۷۱] تحریک، انجمن دہلی، مسیحین احمد دہلی، مکرر مراد انجمن، ص ۱۳، انوار لاہور ۱۹۶۰ء۔

[۷۲] حقائق شریانی، جلد سوم، محمود شیرانی، ص ۱۸۱-۱۸۲، انجمن ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۷۳] تحریک، جہاں جہاں انوار، موصوف، غفران، مکرر منظور مسیحین، ص ۳-۴، انجمن یک نام لاہور، اسلام آباد ۱۹۷۸ء۔

تیسرا باب

بہادر شاہ ظفر آخری مغل بادشاہ، نامور شاعر

”خلقت خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کبھی بہادر کا“۔ یہ وہ حقیقی صورت حال تھی جو شاہ عالم کے زمانے سے شروع ہوئی، اُن کے بیٹے اکبر شاہ ثانی اور پوتے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہی اور پھر، ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم کے بعد، اس طرح ختم ہوئی کہ عام کا بادشاہ قیدی بنا کر گونجھجھج دیا گیا، جہاں چند سال بعد بے کسی کی حالت میں وہ اللہ کو پیارا ہو گیا جب تک یہ تینوں بادشاہ باری باری سے قلعہ معلیٰ میں مقیم تھے اپنی محضرت رفو کے احساس کے ساتھ زعمہ تھے۔ مگر پردوں کی مسلسل یہ کوشش تھی کہ انھیں قلعہ سے نکال کر عام کی بادشاہی کو بھی ختم کر دیا جائے تاکہ بعد متجان کے اقتدار کل پر پوری طرح قابض ہو سکیں۔ ان تینوں بادشاہوں کو کبھی بہادر سے وغیرہ ملتا تھا جس سے وہ اپنے فکر کا مشکل سے پیٹ پالتے اور ان دواخانوں اور رسوم و رواج کو بھاتے تھے جو ان کی محضرت رفو کی نشانیاں تھیں۔ بہادر شاہ ظفر کے ہاں نہ صرف کارخانہ چاند شاہی قائم تھے بلکہ ہندی مراتب، کتب خانہ، نمز دار، فراش خانہ، سپاہ پلٹن، رسالہ سواران و غیرہ کے ساتھ معززین و دربار معلیٰ شہزا و دربار، استبداد، علماء، حکماء، عرض بیک، کامپٹین برٹن و غیرہ بھی، محضرتوں کے ساتھ مختلف منصبیوں پر متعین تھے [۱]۔ جو انھیں بادشاہ ہونے کا احساس دلاتے رہتے تھے۔ دربار شاہی کے ادب آداب اسی طرح باقی و جاری تھے اور اسی لیے جب لارڈ الین برلاکات کے لیے بہادر شاہ کے دربار میں آئے تو انھیں کرسی پیش نہیں کی گئی کہ ایسا کرنا دربار شاہی کے دستور کے خلاف تھا۔ اس پر لارڈ الین براہ راض ہو گیا اور بادشاہ کو اس تخت شاہی پر، جو بہادر شاہ ظفر نے ہوا ہوا تھا اور جس کا نام تخت ہمارا رکھا گیا تھا، بیٹھنے کی ممانعت کر دی [۲]۔ اس سے پہلے بھی، عام کے ولیخوار بادشاہ اکبر شاہ ثانی نے ۱۸۱۳ء میں حکومت ہند سے مطالبہ کیا تھا کہ اُن کا مرتبہ گورنر جنرل سے زیادہ ہونا چاہیے۔ اس سے وہ اتفاقا دلایاں ہو کر سامنے آتا ہے جو حقیقی صورت حال اور نفسیاتی صورت حال کے درمیان موجود تھا۔ اب ولیخوار بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ اس کا سارا وقت ان تہذیبی سرگرمیوں اور رسوم و رواج میں صرف ہوتا تھا جو ہندی کے ساتھ قلعہ معلیٰ میں ادا کی جاتی تھیں۔ قلعہ معلیٰ ان ساری تہذیبی و ادبی سرگرمیوں کا مرکز تھا۔ ان ساری سرگرمیوں میں شاعری کو اولیت حاصل تھی۔ پہلے حقیقی بادشاہوں کو بھی اسور کے انتظام سے اپنی فرصت کہاں ملتی تھی کہ وہ خود شاعری کریں البتہ سادے خوب لطیف کے وہ سر پرست اعلیٰ ضرور تھے۔ ادھر ولیخوار بادشاہوں کے پاس فرصت ہی فرصت تھی اسی لیے وہ خود بھی ان خوب لطیف میں حصہ لیتے اور سر پرستی بھی کرتے تھے۔ شاہ عالم ثانی آفتاب شاعر بھی تھے

اور خطاط و نسخ نگار بھی۔ اکبر شاہ جانی بھی شاعر تھے اور شعاعِ نقشبت کرتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر نے گوشتاغر بھی تھے۔ اور خطاط و نسخ نگار بھی۔ فغان و بحر کی سرپرستی کی وجہ سے اہل کمال براہِ راست یا بالواسطہ بادشاہ سے وابستہ تھے۔ اسی لیے لاکھ سوالا کھروپے کا عقیدہ کم چڑتا تھا اور اکثر بادشاہ کوٹھی جانیہ یا جواہرات گردی بدگھر کرنا یا غریب چھانا چڑتا تھا۔

بہادر شاہ ظفر، جن کا نام ابو ظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ تھا، اور جو اکبر شاہ جانی کی زینہ اولادوں میں سب سے بڑے بیٹے تھے، ہندوستان کی لال پائی کے وطن سے ۲۸ شعبان ۱۱۸۹ھ (۱۲ جولائی ۱۷۷۳ء) کو برصغیر میں شہرِ گروہب آفتاب کے وقت پیدا ہوئے۔ ”ابو ظفر“ ان کا تاریخی نام تھا اور زبان میں ظفر اور بھاکا اور دوسری زبانوں کی شاعری میں ”شوقِ ربک“ سمجھ کر تھے۔ لال خلوصی میں ان کی تعلیم ہوئی اور یہیں فارسی، عربی زبانوں کو حاصل کیا اور اسی کے ساتھ دوسرے علوم و فنون کا بھی اکتساب کیا۔ اپنے دادا شاہ عالم جانی کی صحبت میں رہ کر شاعری و خطاطی کا شوق پیدا ہوا اور ظفر نے مختلف خطوط بالخصوص نسخ و اور ظفری میں کمال حاصل کیا۔ اکبر شاہ جانی کی تخت نشینی (۱۲۳۱ھ) کے ساتھ وہ دہلی عہد کے منصب پر فائز ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد اکبر شاہ جانی (والد) ان سے جراح ہو گئے اور مرزا جاگیر (بھائی) کو دلی عہد بنانے کے لیے انگریز حکام کو لکھا لیکن کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ ۱۸۳۱ء میں جب شہزادہ کا انتقال ہوا تو اکبر شاہ جانی نے مرزا سلیم کا نام تجویز کیا لیکن گورنر جنرل نے اس نام سے بھی اتفاق نہیں کیا اور بہادر شاہ ظفر بدستور دلی عہد رہے۔ آپ کی تاریخی کے باعث ظفر کا یہ دور بہت سخت گزرا۔ ۱۲۵۳ھ (۱۸۳۷ء) میں اکبر شاہ جانی وفات پا گئے اور بہادر شاہ ابو ظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ غازی کے خطاب کے ساتھ تخت نشین ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۶۲ سال تھی۔ بہت سے شعرا نے تاریخِ جلوس نہیں، امام خلیصہ جانی نے اپنے قطعہ تاریخ میں اس مصرع ”آءِ بلب خسرو چراغِ دہلی“ کی ترکیب ”چراغِ دہلی“ سے سالِ جلوس ۱۲۵۳ھ لکھا۔ ظفر کا دربار بھی اسی طرح لگتا تھا جس طرح آزاد بادشاہوں کا لگتا تھا۔ ادب آداب کے بھی وہی طریقے رائج تھے۔ اسی طرح مقدمات پیش ہوتے اور ان پر بادشاہ فیصلہ دیتے۔ واضح رہے کہ یہ سب مقدمات ٹکڑے ٹکڑے کی چار دیواری کے اندر ہونے والے معاملات سے متعلق ہوتے تھے۔ دلیان خاص کار کھڑکھا بھی قدیم بادشاہوں کی روایت کے مطابق تھا۔ ان تمام رسوم و آداب اور ٹکڑے سرگرمیوں کی داستان شفی فیض الدین نے ”ہرم آفر“ میں سنائی ہے [۳]۔

جب بادشاہ کے اخراجات اور بڑھ گئے تو انھوں نے عقیدہ برعائے کا مطالبہ کیا۔ مگر یہ تو موقع کی ناک میں تھے۔ انھوں نے اس مطالبے کے جواب میں چند شرائط بادشاہ کے سامنے پیش کیں جن کی تفصیل اسلم پرویز نے سرطاسِ مکتاف کی ڈائری سے اخذ کر کے اپنی تصنیف میں درج کی ہیں [۴]۔ ان میں سے ایک یہ تھی کہ حضورِ اکرامؐ کے شانزادوں اور بیگمات کے اور تمام تیوری خاندان کے جس قدر روایات، جاگیریں، بارگاہیں اور مکانات وغیرہ ہیں سب انگریزوں کے حوالے کر دیے جائیں اور ان کے تختے انگریزی حکومت کو بھیجے جائیں۔ یہ جانیہ ادا کا اہل واپسی ہوگی، جن شہزادوں، بیگمات اور اہل خاندان کی نکلا ہیں مقرر ہیں وہ

مخلص شہر سے گاؤں اس کی گھڑی بھی بچن سرکار انگریزی تسلط ہو جانے کی۔ وارنٹوں کو بکھ نہیں دیا جائے گا۔ ایک شرط یہ تھی کہ شاہ عالم جانی، اکبر شاہ جانی اور بہادر شاہ ظفر کی اولاد کے علاوہ ان سب لوگوں کو قلعہ سے نکال دیا جائے گا جو شاہ عالم جانی سے پہلے بادشاہوں کی اولاد ہیں اور قلعے میں آباد ہیں۔ ہر مہینے پندرہ اہل وصوت کا گوشوارہ انگریز کی سرکار کو بھیجنا ہو گا۔ ایک اور شرط یہ تھی کہ بادشاہ کو اپنے خرچے سے قلعے کے اندر انگریز کی تعلیم کا ایک اسکول قائم کرنا ہو گا۔ ایک شرط یہ تھی کہ قلعہ کی مرمت اور کچراہوں کی تقسیم آئندہ رجسٹر کیا کریں گے [۵]۔ بادشاہ نے جو قرض خواہوں اور بڑے اخراجات کے باقوں پر پیشان تھے، مجبوراً یہ شرائط تسلیم کر لیں۔ دھنیے میں معمولی اضافے کے باوجود مالی گنتی کی صورت میں کوئی خاص مرقع نہیں آیا۔ قلعہ میں جنسی مسلمان کی چوریاں بڑھ گئیں اور وقت پر گھڑا نہیں نہ سٹنے کی وجہ سے قلعہ کا نظام بھی بگڑ گیا۔ رجسٹر کے ذریعے گھڑا ہوں کی تقسیم نے صورت حال کو مزید خراب کر دیا۔ جہاں سے گھڑا ہونے کی غم بھی اسی کا چلے گا۔ بادشاہ وقت اور کمزور ہو گیا۔

اسی زمانے میں بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا اراد بخت ۱۸۳۹ء کو وفات پا گئے۔ مرزا اراد بخت کی وفات کے بعد رجسٹرنگل نے، جن سے ۱۸۳۰ء شاہ ظفر نے ۶۵ سال کی عمر میں شادی کی تھی، اپنے بیٹے جبران بخت (ولادت ۱۸۳۱ء) کو ولی عہد بنانے کے لیے کوششیں شروع کر دیں۔ یہ وہی جبران بخت ہیں جن کی شادی کے موقع پر غالب اور اودھ نے "سہرے" کیے تھے۔ یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا تھا کہ انگریزوں نے جون ۱۸۵۲ء میں شہزادے مرزا افروز سے بادشاہ کا حکمہ میں لیے بغیر بغیر معاہدہ کر کے ولی عہد مقرر کر دیا۔ اس معاہدے کی زد سے بہادر شاہ ظفر کی وفات کے بعد قلعہ منگلی کو خالی کر کے قلعہ صاحب میں سکونت اختیار کرنی ہوگی۔ اس کے بعد وہ بادشاہ نہیں کہلائیں گے۔ یہ معاہدہ لارڈ ڈلہوزی کی وضع کردہ پالیسی کے مطابق تھا جو چاہتا تھا کہ جیسے جیسے موقع آتے آتے سارے دیسی حکمرانوں کو ایک ایک کر کے ختم کر دیا جائے۔ واحد بلی شاہ کی معزولی اور خاتمہ شاہی بھی اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھی۔ مرزا افروز نے جب یہ معاہدہ کر لیا تو اس کی سختکامی بہادر شاہ ظفر کے کانوں میں پڑی جس کا اظہار انھوں نے کئی اشعار میں بھی کیا ہے۔ اسی زمانے میں بادشاہ بہت بیمار پڑ گئے۔ یہ وہی شدید بیماری تھی جس سے شہنشاہ ہونے پر غالب اور اودھ نے تصادم پیش کیا تھا۔

اتفاق دیکھیے کہ ۱۸ جولائی ۱۸۵۶ء کو ایک مرزا افروز بھی وفات پا گئے۔ بادشاہ نے حکم رجسٹرنگل کے دیا کہ ولی عہد کی لیے جبران بخت کا نام سب دوسرے شہزادوں کے دستخطوں کے ساتھ، بھر انگریزی حکومت کو بھیجا۔ اسلم پروچ نے پٹنل آرکائیوز دہلی کا وہ خط تلاش کیا ہے جو گورنر جنرل نے ٹیڈی مٹری صوبہ جات کے سکرٹری کے نام لکھا تھا اور جس میں لکھا تھا "اگر بادشاہ کے خط کا جواب دینا ضروری ہے تو ان کو مطلع کر دیا جائے کہ گورنر جنرل مرزا جبران بخت کی ولی عہد کی کو تسلیم نہیں کر سکتے۔ ساتھ ہی مرزا توپیش بھی اسنے خوش امید نہ ہوں کہ وہ یہ سمجھیں گے کہ ان کے ساتھ بھی وہی شرائط منگلی میں آئیں گی جو مرزا افروز کے ساتھ ملے

پائی تھیں۔ بادشاہ کے زندہ رہنے تک اب کسی قسم کی عداوت و کتابت حضور والا یا کسی اور شخص سے نہیں کی جائے گی۔ نیز یہ کہ اگر بادشاہ کا انتقال ہو جائے یا وہ قریب المرگ ہوں تو فوراً مرزا قوئلش کو مطلع کیا جائے اور کسی قسم کی سازش یا خوف و ہراس کو پھیلنے نہ دیا جائے لیکن مرزا قوئلش یہ یہ واضح کر دیا جائے کہ گورنمنٹ ان کو محض شاہی خاندان کے سرپرست کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور ان کے ساتھ وہی سلوک روا رکھا جائے گا جو ان کے بڑے بھائی مرزا اختر کو ساتھ ملے ہوا تھا۔ البتہ بادشاہ کا خطاب اور دوسری شان و شوکت ختم کر دی جائے گی۔ اور ان کی حیثیت آل تہود کے مشرکوں کے برابر ہے گی۔ جہاں تک دھڑلے کا تعلق ہے بادشاہ کے انتقال کے بعد ان کو چند ہزار روپے ماہوار وظیفہ ملے گا۔ [۶]۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انگریزی اقتدار محض شاہی کو، بہادر شاہ ظفر کے بعد، ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا چاہتا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو آگے بڑھنے والا چار کر دیا تھا کہ اپنے ولی عہد کو مقرر کرنے کا اختیار بھی اب اس کے پاس نہیں رہا تھا۔ ان سب امور کے اثرات معاشرے پر پڑ رہے تھے۔ اور عید لے ہوئے معاشرتی و معاشرتی حالات سے ہر فرد متاثر ہو رہا تھا۔ خود انگریز افسروں کا رویہ بھی ویسی لوگوں کے ساتھ یکساں تھا۔ ان سب باتوں سے انگریزوں سے نفرت کا لہر اٹھ رہی تھی۔ بادشاہ کے راجہ کے علاوے وقت نے انگریزوں سے نہایت حاصل کرنے کی تحریک شروع کر رکھی تھی۔ چہا تہوں کی تقسیم اسی جہادی تحریک کا حصہ تھی۔ جب سرٹی بے مکاف نے چہا تہوں کی تقسیم کے بارے میں تھانے دار مسیحین الدین حسن صاحب "خداک خند" سے دریافت کیا تو انھوں نے لکھا کہ "جب مل داری مرہٹہ بدلی تو کسی سینے پہلے اسی طرح روٹی اور پینے کا ساگ کا ٹوبہ کاٹنا تھا اور یہ حقیقت میں نے اپنے باپ سے سنی تھی۔ پھر سے قیاس میں آتا ہے کہ یہ تقسیم چہا تہ بھی شاید خلافت کسی فساد کی وجہ بن جائے گی" [۷]۔ مسلمان اور ہندو دونوں انگریزوں کے ذلت آمیز رویے اور معاشرتی و معاشرتی صورت حال سے پہلے ہی سے ناخوش و ناراض تھے۔ جیسن میکارتھی نے لکھا ہے کہ "حقیقت یہ تھی کہ برعظیم ہندوستان کے شمالی اور شمال مغرب کے علاقوں میں، انگریزی اقتدار کے خلاف ویسی اقوام میں بنناوت کے جذبات موجود تھے۔ یہ محض فوجی بغاوت نہیں تھی۔ یہ بنناوت، ہندوستان پر انگریزوں کے قبضے کے خلاف، فوجی شکوہ و شکایت، قوی غم اور مذہبی شدت پسندی کا مرکب تھی۔ اس بنناوت میں ویسی شخصیات اور ویسی سپاہ سب شریک تھے۔ اس بنناوت میں مسلمان اور ہندو، اپنے قدم پر مذہبی اختلافات کو بھلا کر، بیسائیوں کے خلاف کمر بستہ ہو گئے تھے" [۸]۔ اور کہیں بہادر کو صرف وہ محض اپنے منافق، در آدات بر آدات، اہل و عیال اور گھرانوں سے مل کر انھوں سے مطلب تھا۔ انکا بھلائی ان کے قبضے میں آگیا تھا جسے وہ اپنے استعماری و اقتصادی رویے سے چوری طرح ٹھنڈا لیتا جا رہے تھے۔ یہاں کے لوگوں کے مسائل و خواہشات کا نام نہیں لیا جاتا تھا اور نہ دیکھی، طاقت اور جبر سے لوگوں کو مطیع تو بنایا جاسکتا ہے لیکن ان کو فائدہ نہیں پہنچایا جاسکتا۔

یہ صورت حال اندری اندر روز بروز خراب تر ہوتی جا رہی تھی کہ ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے واپس علی شاہ کو معزول کر کے اودھ کی بادشاہی ختم کر دی۔ نفرت، غم و اندھیرے نے انگریز سے نہایت حاصل کرنے کا جوش تجزی

سے بڑھ کر پھیل رہا تھا۔ انگریزوں کو ملک بدر کرنے کا مقصد ہر طبقے، ہر فرقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں متحرک تھا۔ چرٹی والے کارٹوس کو استعمال نہ کرنے والی حکم برداری کا واقعہ فروری ۱۸۵۷ء میں بارک وائل ٹاؤن میں پیش آچکا تھا۔ انگریزوں کو قتل اور ان کے گھروں کو جلا کے کے واقعات بھی مختلف شہروں میں ہو رہے تھے۔ کانپور و لاہور انگریزوں کے قتل عام کا واقعہ بھی، ابھی تازہ تھا کہ یہی چرٹی والے کارٹوس میرٹھ کی چٹانوں کے سپاہیوں کو استعمال کرنے کا حکم دیا گیا اور جن سپاہیوں نے انکار کیا ان پر مقدمہ چلا کر بمبئی میں سزا سنائی دی گئیں۔ اس پر بغاوت کا بازو گرم ہو گیا۔ سپاہی اپنی بارکوں سے نکل آئے۔ یہ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء کا واقعہ ہے۔ قتل کی وجہ سے گروہی گئیں۔ قیدی آزاد کر دیے گئے اور پھر بمبئی لشکر و قیادت کی طرف چل کھڑا ہوا اور انہی کی صحت دینی پہنچ کر جب بمبئی پار کرنے کی کوشش کی تو بادشاہ کو پتا چلا کہ کوئی لشکر دلی پر چڑھ آیا ہے۔ بادشاہ نے انگریزوں کو اطلاع دی اور لشکر کو سمجھا کر واپس جانے کی تلقین کی لیکن سپاہیوں کا قلم و قلمہ اتنا شہید تھا کہ وہ شہر میں گھس گئے اور دلی پر قبضہ کر لیا۔ دلی پر قبضے کے فوراً بعد انھوں نے بادشاہ کو اپنا بادشاہ مان کر قیدیت ان کے سپرد کر دی۔ مرزا کیا نہ کرتا۔ بادشاہ نے اسے قبول کر لیا۔ اب وہ اس بغاوت کے قائد تھے اور انھوں نے غلطیوں دل سے اسے چلانے کی کوشش کی۔ ۸۲ سال بوڑھا بادشاہ تیار تھا۔ اس میں تنگی صلاحتیں بھی اس درجے کی تھیں کہ وہ ان پر جوش باغیوں کو مطمئن کر سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ لشکر جلد ٹکڑا گیا اور ستمبر ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے دوبارہ دلی پر قبضہ کر کے وہ قتل عام کیا کہ یہ غوثی داستان آج بھی لوگوں کی زبانوں پر تاریخ کے صفحات پر زندہ ہے۔ باغیوں کی شکست کے بعد بادشاہ نے لال قلعہ چھوڑ دیا اور انہیوں کے مقبرے میں پناہ لے لی۔ بمبئی سے بہادر شاہ ظفر علی خاندان کے ساتھ گرتا رہے۔ خاندان کے بیشتر افراد کو انگریزوں نے چٹائی دے دی۔ انہیں شہزادوں کو کوئی بارک ہلاک کر دیا اور دلی کی اسٹریٹ سے انھیں بھاڑی۔ "کابلی دروازے سے لے کر قلعہ تک اور وہ یہ سے لے کر قلعہ تک اور جامع مسجد سے لے کر دلی دروازہ تک جاتی بیگم کا کوچہ، خانم کا بازار، خاص بازار، خان دوران کی حویلی سے دریا گنج تک ہزار ہا مکان مہدم اور مسدا کر کے دلی کو چھوڑ دیا گیا اور بمبئی میں ان کو رہا کر دیا گیا" [۶]۔ مرزا غالب نے بھی اپنے خطوط میں اس صورت حال کو بیان کیا ہے۔

جنوری ۱۸۵۸ء میں بہادر شاہ ظفر نے مقدمہ چلایا گیا اور ۹ مارچ ۱۸۵۸ء کو ان کے خلاف فیصلہ سنایا گیا کہ انہیں چٹائی دینے کے بجائے جلاوطن کر کے قید میں رکھا جائے۔ ۷ اکتوبر ۱۸۵۸ء کو بہادر شاہ ظفر ٹکڑے بخت نکل، شہزادہ جواں بخت اور دوسرے افراد کے ساتھ دلی سے روانہ ہوئے اور یہ قیدی الہ آباد اور ٹکڑے ہوتے ہوئے ۹ دسمبر ۱۸۵۸ء کو رگون پہنچے۔ رگون میں قیدیوں کے ساتھ مناسب سلوک کیا گیا۔ مسلم پروج نے بمبئی آرکائیوز کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جس میں گورنر جنرل کی یہ ہدایت برما کے گورنر کو ابھاری گئی ہے کہ "گورنر جنرل کی ہدایت ہے کہ ان قیدیوں کے ساتھ مذہب طرز عمل روا رکھا جائے۔ ان کے ساتھ کسی قسم کی بے حرمتی نہ ہو۔ ان تمام باتوں کا خیال رکھا جائے جو ان کے تحفظ کے لیے ضروری ہیں" [۱۰]۔ یہاں قیدیوں

کو مناسب ہو جس فراہم کی گئی تھی لیکن قیدیوں کو کلم دولت اور کاغذ رکھنے کی سختی کے ساتھ ممانعت تھی [۱۱]۔
 کپتان ٹپس ڈاہس نے، جو قیدیوں کا اہم راج تھا، حکومت ہند کو اطلاع دی کہ شہزادہ جو اس سخت اور شاہ عباس
 ”زہریں شہزادے“ انگریزی سیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لہذا برقی گورنمنٹ کے لیے یہ باور صوح ہے کہ انہیں
 انگریزی سکھانے جس کے ذریعے وہ اپنی تہذیب، اپنی روایات، اپنی زبان اور اپنے لوگوں سے لاشعوری طور
 پر رشتہ منقطع کر کے اپنی طور پر انگریزی زبان اور تہذیب کا ایک حصہ بن جائیں گے [۱۲]۔

دنگن آنے کے بعد سے بہادر شاہ ظفر کی صحت متواتر گری تھی۔ ۳۰ نومبر ۱۸۶۲ء کو مطلق پر قلع کا
 اثر ہو گیا جس سے کھانے پینے میں تکلیف ہونے لگی اور اسی حالت میں کم و بیش چار سال قید فرنگ میں رو کر
 ۷ نومبر ۱۸۶۲ء کو بروز جمعہ صبح پانچ بجے ان کا انتقال ہو گیا اور اسی دن شام کو چار بجے ان کی تدفین محل میں
 آئی۔ ان کی قبر کو ہوا رو کر دیا گیا تاکہ کوئی اس کا نشان باقی نہ رہے۔

روحانی ترے فروغ سے کیوں کرتے ہو جہاں

تو ہی ظفر ہے خاتہ تجور کا چراغ

بہادر شاہ ظفر کی یہ چھان کا عقد تھی اور اسی عقد کے ساتھ سلیطہ سلطنت ہمیشہ کے لیے فتم ہو گئی۔ ہمیشہ یہ نام
 اٹھتا رہا۔

بہادر شاہ ظفر حکومت رونی کی آخری نشان تھی۔ مزا چارم دل، ہامروت، امریب پرور، وسیع الشرب
 اور ظلیف تھے۔ نوح و فرود نام کو نہ تھا!

اے ظفر خاک سے انساں کا بنا ہے پکا

خاکساری ہی سے دیا میں ہے انساں کی نمود

یہی نعرہ انکسار ان کے حراج کا حصہ تھا۔ نماز روزے کے پابند تھے۔ شراب کو بھی ہاتھ نہیں لگایا۔ تنوینی،
 طہارت و عبادت کی طرف طبیعت مائل تھی۔ اسی لیے غالب نے انہیں ”شکاو میں داد“ کہا تھا۔ وہ سولہ آخر
 الدین سے بیعت تھے اور چار ہزار روپے سالانہ ان کو اور ان کے بعد ان کے بیٹے اور پوتے کو لکھا جاتے تھے۔ یہ
 سلسلہ آخرت تک جاری رہا لیکن زہد و تقویٰ کے ساتھ رقص و موسیقی سے دلچسپی بھی برقرار تھی۔ خود بھی موسیقی
 پر فکر رکھتے تھے۔ ان کی غزلیں شمالی ہند میں بہت مقبول تھیں۔ مفتی فیض الدین نے لکھا ہے کہ ”عشاء کا وقت
 آیا۔ نماز دینیئے سے فارغ ہوئے۔ ناچ گانے کی تیاری ہوئی۔ تان دس خاں چوکی کے طائفے حاضر ہوئے۔
 ناچ ہونے لگا۔ ڈیرہ پیر رات کی توپ بلی، دھانیں۔ پھر اسی طرح خامے کی تیاری ہوئی۔ خامہ کھایا۔
 بھنڈا فرش کیا۔ وہی کھنڈ بھر پیچھے آب حیات ملا۔ آدمی رات کی نو بجے جتن شروع ہوئی۔ آرام فرمایا۔ فحش،
 کھلی داستان ہونے لگی“ [۱۳] تنوینی اور رقص و موسیقی کا یہ تضاد اس لیے تھا کہ یہ بھی غصت، رونی کی عداوت
 کا حصہ تھا۔ ایسا ہی ہوتا آیا تھا، اس لیے ایسا ہی ہونا چاہیے اور اسی لیے ایسا ہی ہوتا رہا۔ بہادر شاہ ظفر اسی شادی
 روایت کے باعث نئی سپاہ گری، حیرانہ لڑائی، سپرد و شمشیر، شہسواری، نعل سواری وغیرہ پر عبادت رکھتے تھے۔ اسی

کے ساتھ خیر ہزاری اور کچھ ہزاری سے بھی خوب واقف تھے۔ شاہی اصطبل پر انگریزوں کا قبضہ ہوا تو شاہی گھوڑے جو ہم اور مولائے خلیفہ جہانگیرؒ نے دانہ پانی چھوڑ دیا [۱۳]۔

مسلطہ چشتیہ میں بادشاہ کے بہت سے مرید تھے جن کا وہ ہر طرح خیال رکھتے تھے۔ دعا یا کا اکتا خیال تھا کہ جب راجہ جی وائٹ نے ایک وفد کا ذکر کیا تو ایک وفد گھوڑوں کو شہر سے باہر رہنے کا حکم جاری کیا تو بادشاہ اڑ گئے اور دینے لطف کو اپنا حکم واپس لینا چاہا [۱۵]۔ ظہیر دہلوی نے بادشاہ کی خوش بگائی کا بھی ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”خوش جان اس وجہ تھے کہ اگر پہروں جان فرمائے جائیں تو دل کو سیریز نہ حاصل ہو۔ صد با افسانہ بڑے لطیف حکایت بھیجے وطنیہ لوگ زبان تھیں“ [۱۶]۔ یادداشتیں اور غلط فہمیوں کا احساس ظہر کے انداز فکر کا حصہ تھا اور اسی لیے ”یاسیت“ ان کے حراج میں ان کے لکھے اور بات حقیقت سے نکال رہی تھی۔ یہی ”یاسیت“ ان کی شاعری کا بھی حراج ہے۔ یہ وہ ”یاسیت“ ہے جو ان کی شخصیت کا جزو بن کر ان کا طرز فکر اور ان کا لہجہ بن گئی تھی جو شادوق کے ہاں لٹی ہے اور نہ پہلے استاد شاہ ظہیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس ”یاسیت“ میں مظہر سلطنت کی کئی سو سال کی تاریخ کا شعور رنگ بھرتا ہے اور اسی سے ظہر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی۔

ظہر نام کے بادشاہ ضرور تھے لیکن جب بغاوت کی قیادت انھوں نے سنبھالی تو حکم جاری کیا کہ اس میدانِ جہانگیر کے موقع پر گائے کی قربانی کرنے والے کو موت کی سزا دی جائے گی۔ بادشاہ میں تعصب نام کو نہیں تھا۔

میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے

خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں دلوں میں ہوں

ہندو مسلمانوں کے بڑے تہوار یکساں جوش و خروش کے ساتھ منائے جاتے تھے جب کہ انھیں باہمی فراغت حاصل نہیں تھی۔ وہ اسی لیے ہندو مسلمانوں دونوں میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔

جہانگیرؒ مظہر اپنے وقت کے بڑے خطاط شمار ہوتے تھے۔ واقعہً والدین ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”سبقت“ میں حضرت بادشاہ علی گند میرے جد پر گوار میرا نام علی شاہ مرحوم کے شاگرد دہشید تھے۔ میرے دادا نے میرے والد اور بادشاہ (جہانگیرؒ) کو برابر بتایا تھا“ [۱۷]۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”دو قطعے ان کے پتھرا لکھرا میرے کتاب خانے میں موجود ہیں“ [۱۸] شیفت نے لکھا ہے کہ ”دراکٹر خطوط دست گاہے شائستہ دار وادایں“ ابن بیکار الموف است“ [۱۹]۔

ظہر کے ذہن، اخلاقی خصلتوں اور شخصیت کی تشکیل میں ان کے دادا شاہ عالم جانی آفتاب کا بھی گہرا اثر تھا۔ شاہ عالم جانی کی وفات (۱۸۰۶ء) کے وقت کی عمر ۳۹ سال تھی۔ ان کا پیدلہ دھان مرتب ہو چکا تھا۔ اس وقت خود شادوق کی عمر گیارہ سال تھی۔ اسلم پروج نے لکھا ہے کہ ”دونوں ہندو گوروں کے گھرنے سے تھے۔ شاہ عالم جانی کے ادبی مشاغل میں تالیف نظم و نظر کے علاوہ خطاطی بھی شامل تھی اور ایسا ہی کچھ جہانگیرؒ اور شاہ ظہر کے ساتھ تھا۔ شاہ عالم جانی اور جہانگیرؒ ظہر دونوں کو گلستانِ سحر میں گہری دلچسپی تھی۔ شاہ عالم نے پوری ”گلستان

سعدی" کی کتابت اپنے کلم سے کی تھی اور بہادر شاہ ظفر نے گلستانِ سعدی کی تصوفانہ شرح فارسی سٹر میں لکھی۔ شاہ عالم جانی کے دو تخلص تھے۔ اردو فارسی میں آفتاب اور برج بھاشا میں شاہ عالم۔ بہادر شاہ ظفر کے بھی دو تخلص تھے۔ اردو میں ظفر اور بھاشا میں شوقِ رنگ۔ [۳۰]۔ ان کے علاوہ شاہ عالم جانی نے دوہرے، سہلئے، غمزیں، ہولی، گیت لکھے تھے جن کا مجموعہ "نورائے شاقی" کے نام سے مرتب کیا تھا اور جنہیں نامور موسیقار مختلف تقریروں پر گاتے تھے۔ ظفر نے بھی دوہرے، غمزیں، ہولی، گیت وغیرہ لکھے جنہیں کوہے گاتے تھے۔ دونوں کو موسیقی سے لگاؤ تھا۔

بہادر شاہ ظفر اردو کے علاوہ فارسی، عربی، ہندی، پنجابی زبانوں سے خوب واقف تھے۔ جس کا اندازہ ان کے دواوین سے کیا جاسکتا ہے۔ ان کے پانچ دواوین تھے۔ چار چھپ گئے تھے اور ایک لب تابید ہے۔ پانچ دواوین موجود ہونے کی تصدیق قصیدہ دہلوی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ حضرت بادشاہ نے "کوئی موندہ زبان کا ذاتی نہیں چھوڑا۔ پانچ دواوین موجود ہیں" [۳۱]۔ ظفر کے چار دواوین مطبعِ سلطانی سے چھپے۔ پہلا دواوین ۱۲۶۱ھ/ ۱۸۴۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں غلطیاں بہت تھیں۔ بادشاہ نے پسند نہیں کیا۔ پھر اس کا ایک اور ایڈیشن، ذوق کی تصحیح کے ساتھ، دواوین حضور والا کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا دواوین ۱۲۶۷ھ/ ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے کاتب کار علی گڑھ تھے جو خود ایک صاحبِ علم عالی خاندان تھے اور جن کا ذکر "آثار الفارید" کے طبیب شمر میں ملتا ہے۔ اس کے بعد چاروں دواوین ظفر مطبعِ احمدی شاہ جانی واقع دہلی مطبع میرٹھ سے ۱۲۷۸ھ میں شائع ہوئے۔ یہ سب مطبعِ سلطانی سے چھپے ہوئے دواوین کی نقل ہیں۔ انہیں دواوین کی فتح آوری سے مطبعِ نول کشور لکھنؤ نے ۱۸۶۹ء میں "کلیاتِ ظفر" شائع کیا۔ میرے سامنے جو کلیات ہے اس میں دواوین اول پر سالِ شیع درج نہیں ہے۔ دوسرے پر سالِ شیع ۱۸۷۶ء درج ہے۔ دواوین سوم پر بھی سالِ شیع درج نہیں ہے۔ دواوین چہارم پر پانچویں مرتبہ مئی ۱۹۱۸ء درج ہے اور اس میں دو قطعات تاریخ درج ہیں ان سے ۱۸۸۷ء اور ۱۳۰۳ ہجری برآہ ہوتے ہیں۔ میں نے اسی کلیاتِ ظفر کے ان چاروں دواوین کو اس مطالعہ کے لیے استعمال کیا ہے۔

ان پانچ دواوین کے علاوہ ایک اور تالیف "خیابانِ تصوف" (۱۲۴۸ھ) ہے جس میں شیخ سعدی کی "گلستان" کی وحدت الوجودی صوفیانہ اندازِ نظر سے بڑبان فارسی تخریج کی گئی ہے۔ "خیابانِ تصوف" ولی مہدی کے زمانے کی تالیف ہے۔ اس کی اشاعت چھ طبعوں میں ہوئی۔ ۱۲۵۹ھ مطبعِ سلطانی سے ہوئی۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرہ شیرانی میں موجود ہے۔ ان کی ایک کتاب تالیفات ابو ظفری (۱۲۴۶ھ) تھی جو تین جلدوں پر مشتمل تھی۔ اس کا ذکر بہادر شاہ ظفر نے "خیابانِ تصوف" کے دیباچے میں کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اس تالیف میں لغت و اصطلاحات دکن کو جمع کیا گیا تھا۔ دواوین غم کی طرح ۱۸۵۷ء میں "تالیفات ابو ظفری" بھی دستِ ندر زمانہ سے محفوظ نہ رہی اور اب تابید ہے۔

صید شاعری بہادر شاہ ظفر کے مہد میں ابھی قائم تھا۔ پہلے شاہ نصیر اس مہد سے پر فائدہ ہونے اور

جب وہ حیدر آباد تک پہنچے تو بقول محمد حسین آزاد، کچھ عرصہ کا غم حسین بے قرار سے ظفر مشورہ بخش کرتے رہے اور بقول قدوس اللہ تمام ظفران کے بیٹے عزت اللہ شفق سے بھی مشورہ بخش کرتے تھے [۲۲]۔ اس کے بعد شیخ ابراہیم ذوق استادش کے عہد سے پر فائز ہوئے اور مرتے دم تک اسی عہد سے پر فائز رہے۔ شاہ نصیر اور ذوق سے استادی کا احترام ظفر نے اپنے کلی اشعار میں کیا ہے:

آفریں تھہ کو ظفر ہو کیوں نہ شاگرد نصیر
اس منزل کو جا کے چاہے ہر ایک دانشور کے پاس
ظفر اگر چہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں
بلکہ نام ہو تم ایک ان تمام میں ایک

ذوق کی وفات کے بعد مرزا غالب استادش کے منصب پر فائز ہوئے اور ۱۸۵۵ء تک کم و بیش اعلیٰ درجے میں اس منصب پر فائز رہے۔

بہادر شاہ ظفر کی شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو بھی دیکھ لیا جائے کہ کیا بہادر شاہ ظفر کا کلام ان کے استاد ذوق کا کلام ہے؟ اس بات کو سب سے زیادہ شہرت محمد حسین آزاد نے، استاد ذوق کی وفات (۱۸۵۳ء) کے ۱۷ سال بعد "آب حیات" (پہلا ایڈیشن سال اشاعت ۱۸۸۱ء، دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۳ء) لکھ کر دی اور ایک بے بنیاد بات کو اپنے بہادر و جان فکرم سے ایسا سلوارا کر سب اسے حقیقت تسلیم کرنے لگے اور جنھوں نے تسلیم نہیں کیا، وہ بھی شبے میں غرور جھکا ہو گئے۔ آزاد نے لکھا:

"بادشاہ کے چار دیوان ہیں۔ پہلے میں بکھرے نہیں شاہ نصیر کی اسلامی ہیں۔ کچھ کا غم حسین بے قرار کی ہیں۔ فرض پہلا دیوان نصف سے زیادہ باقی نہیں رہتا، حضرت مرحوم کے ہیں" [۲۳]۔
ظفر دہلوی نے جو ذوق کے شاگرد اور شاہ ظفر سے قریب تھے، بادشاہ کے پانچ دیوانوں کا ذکر کیا ہے [۲۴]۔ آزاد کی یہ ساری عبارت دیکھتے تو انھوں نے تعمیل یہ کیا ہے کہ پہلے جملے میں "اسلامی" کا لفظ تصحیح و بے قرار کے تعلق سے استعمال کیا ہے اور آخری جملے سے "اسلامی" کا لفظ حذف کر دیا ہے تاکہ الجھا دیاتی رہے اور کسی کے اعتراض پر یہ کہا جاسکے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ذوق کے اسلامی ہیں اور ظفر کے تہی دیوان ذوق سے منسوب ہو جائیں۔

۱۸۵۳ء میں اشراف گر شاہان اودھ کے کتب خانوں کی اضافی فہرست مرتب کرنے میں مصروف تھے جس میں انھوں نے ذوق کے ذیل میں لکھا ہے "اب کہ ۱۸۵۳ء ہے اور ذوق بقیہ حیات ہیں اور اس دیوان کے نصف ہیں جو دیوان کے بادشاہ سے، جس کا ٹکس ظفر ہے، منسوب کیا جا چکا ہے" [۲۵]۔ یہ دوائے اس دور میں ہر اس شخص کی تھی جو انگریزوں کا حامی تھا۔ بادشاہ عوام میں مقبول تھے اور اپنے دل کی بات شعروں میں بیان کر رہے تھے۔ ان کی نگہی ہوئی فرہیں، نصیریاں اور گیتوں کے بول گوئی میں اور موسیقاروں کی زبان پر تھے اور ان کی مقبولیت میں اضافہ کر رہے تھے۔ انگریز اس بات کے اس لیے خلاف تھے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ کھلی ہند

بادشاہ کے بھڑے تھے وہاں جمع ہو جائیں۔ بادشاہ کی مقبولیت سیاسی طور پر انگریزوں کے لیے خطرے کی گھنٹی تھی۔ اس خطرے سے بچنے کے لیے انھوں نے جہاں بہت سی افواہیں عوام میں پھیلائی تھیں وہاں یہ بات بھی عام کرنے کی کوشش کی کہ یہ کلام بادشاہ کا نہیں ہے بلکہ یہ سارا کلام ان کے استاد ذوق کا ہے۔ اس بات کو اعتبار کی ضرورت ہے کہ ایسے لوگوں کے قلم سے یہ بات پھیلائی جو سچتر تھے۔ ان میں اہل قلم بھی شامل تھے اور اشرار گرا اور آزادو جیسے محقق اور صحافی بھی۔ اشرار گرنے سے بات ۱۸۵۳ء میں گھوڑی۔ آزاد نے اس کی طرف اپنے ”دلی اور اخبار“ میں ذوق کی وفات پر اپنے مضمون میں اشارہ کیا اور اس سے دو کام لیے۔ ایک یہ کہ استاد ذوق کے دیوان مرثیہ نہ ہونے کا سبب لوگوں کے سامنے آ جائے، دوسرے انگریزوں کی نظر میں خود ان کا درجہ بلند ہو جائے۔ یہی بات انھوں نے جب آپ حیات میں لکھی تو اسے طبع طریقت سے جان کر کے اور ”دادی“ ”بھانست“ کے بعد سے برسوں تک ظفر کا نام لیتا اس بات کا ثبوت تھا کہ یہ نام لیا ابھی جیسا کہ میں شامل تھا۔ مرید احمد خاں کے سامنے جب یہ بات چھڑی کہ شعر کے سب دیوان ذوق کے کہے ہوئے ہیں اور سید احسان پر نہیں چلیں ہوئے ”دہ فرمایا کہ“ وہ بادشاہ کو کلام تو کیا لکھتے تھے۔ ان کے تعلقی سے خود ذوق کو زبان آگئی“ [۲۶]۔ یاد رہے کہ آپ حیات میں ظفر کو بخیریت حاضر انگ سے شامل نہیں کیا گیا ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی اس بات کو کہ ظفر کا کلام ذوق کا لیا، وہاں بالکل سہرا دیا۔ سہ فرمایا کرتا ہے اور لکھا ہے کہ ”ہمارے پاس اس بیان کی تردید کی شہادت موجود نہیں مگر خدا کو آگاہ تھے جس دیکھنا حق سے تو بچا ہے۔ ظفر کے ساتھ شاعری کا انتخاب انسانی نہیں بلکہ حقیقت اسری ہے جس سے ان کے دشمن بھی انکار نہ کر سکے“ [۲۷] اور اس سلسلے میں جردان حقیق دی ہے اس کا خلاصہ یہ ہے [۲۸]:

(۱) مجموعہ ”ظفر“ (۱۳۴۱ھ) میں قدرت اللہ قاسم نے ترجمہ ”ظفر“ میں جو کلام دیا ہے اس میں الف تا زے درجہ فزوں کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر کا دیوان مرثیہ تھا اور مکتوبہ دیوان ازل سے زیادہ ضخیم تھا۔ ظفر کے اکیاں دیوان الیاء سے، جو قاسم نے درج کیے ہیں صرف انھیں الیاء موجود دیوان میں مل سکے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ظفر (پیدائش ۱۱۸۹ھ) ذوق (پیدائش ۱۲۰۳ھ) کے پوتے سنبھائے سے پہلے صاحب دیوان بن چکے تھے اور تقریباً ۱۲۱۳ھ میں مکمل کر چکے تھے جس کی تاریخیں دی گئی ہیں۔

یہ دیوان انتخاب بخش کیوں نہ ہو گل ہائے مضمون سے

کہ اس کا جو ورق ہے سولہا بیان معانی ہے

ظفر یہ ہے تاج مسرت تاریخ کتب اس پر

مرا اب یک نظم دیوان بہتان معانی ہے

(۱۲۱۳ھ)

اس وقت ذوق کی عمر چودہ سال تھی اور وہ استاد کلام رسول شوق کے شاگرد تھے۔ اس امر کا لڑکا ظفر کے دیوان پر

کیا اصلاح دے سکتا ہے؟ ادیبان کے اسی مسئلے پر ایک اور قلم تاریخ مٹا ہے۔

ہفت تہی سے کل آئی غا مجھ کو ظفر
ظفر میں تاریخ کی رہتا تو کیوں حیران ہے
دو ہیں صد رنگ بہن مصرع پہ مجھ سے داخل کیا
زور اب رکھیں یہ اپنا سر بسر ادیبان ہے

(۱۲۲۳ھ)

ان دونوں تاریخوں میں ۹ سال کا فرق ہے۔ یہ آخری تاریخ ادیبان اول کی نظر ثانی کی تاریخ مانی جاسکتی ہے جس کا تعلق ذوق سے پیدا نہیں ہوتا۔

(۴) ادیبان چہارم میں ذوق کے تعلق کی شعر ملتے ہیں۔

ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوقِ یوں لاکھوں
بند نام ہو تم یک ان تمام میں ایک
بعد استاد ذوقِ حیرے سوا
رکتا نہیں شعر تر ہے کون
کلمہ اسی قالے میں اور غزل
تھ سے بہر اب اسے ظفر ہے کون
حیرا ذاتی شعر ظفر جاتا ہے کون
استاد ذوق تھا ترے واقف ذاتی سے
ہے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں
اس دحر نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے
ترے سخن میں ہے استاد ذوق کا وہ فیض
غزل کبھی نہ کسی نے ظفر برابر کی

یہ سب حوالے ذوق کی وفات کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ المفروض ادیبان چہارم کی تیاری کے وقت استاد ذوق زندہ نہ تھے۔ معلوم ہوا کہ ظفر کا ادیبان اول و چہارم ذوق سے قبل اور بعد کی پیداوار ہے۔ ادیبان چہارم میں مرزا غالب کی اصلاح کا پرتو بعض غزلیات میں نظر آتا ہے۔

(۳) شاعر کا کلام اس کے جذبات، خیالات و معتقدات، انداز و عبارت، خوب وضع قطع، پسند و

نا پسند کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی شاگرد و استاد کی شخصیتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ظفر کی شخصیت ذوق سے بالکل مختلف اور نمایاں ہے۔ اگر نکلیات ظفر تمام تر ذوق کی شاعری کا مرہون احسان ہے تو اس میں وہی انداز اور رنگ و طرز ادا موجود ہونے چاہئیں جو ذوق کے کلام کے ساتھ مخصوص ہیں لیکن دونوں کا

رنگ جدا جدا ہے۔ ذوق کی فرازیاں عام طور پر ایسی ہوتی ہیں۔ ان میں کئی کئی مطلعوں کی قطاریں نظر آتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں ظفر کی غزلیں مختصر ہوتی ہیں۔ عام طور پر ایک مطلع پر قناعت کی جاتی ہے۔ طرہیں نرائی اور انوکھی ہیں۔ نئی زمین بھی خود نکالتے ہیں:

دل اپنا ظر غزل میں نہیں گنا
زمین غزل کی نہ ہووے اگر انوکھی سی
ہر غزل کی اپنی ہے میز می زمین سنگار
ہم کو بھاتی سی نہیں ہے اسے ظفر سیدی طرح
باندھے نئے مضامین جن کر ظفر سب اس میں
جو بچ جس غزل کی ہم لے زمین حق کی

شاعر ادنیٰ اور شعرا پر چوٹیں بھی کی ہیں۔ میر سے داد کے خواستگار ہیں۔ تاج و آتش سے اپنی استادی منواتے ہیں۔ جرأت و مجاہد کی گردن ان کے سامنے جھکتی ہے:

زمانے میں جو کھلاتے ہیں شاعر آج کل اچھے
ظفر واجبہ ملا ان کو ترے فیضِ سخن سے ہے
یہ غزل پڑھیے اگر بزمِ سخنِ ماں میں ظفر
کیوں کہ قصص کے لیے ہمارے سر میر ہے
اسے ظفر ایک ہے تو زمینِ سخن میں استاد
کیوں نہ قائل ہوں ترے تاج و آتش دونوں
تہہ پٹی قوافی سے غزل لکھ ظفر ایسی
تا جس سے جھکے جرأت و مجاہد کی گردن

(۳) کئی موقعوں پر اپنی خوش فہمی کا ذکر کیا ہے اور اپنے شاگردوں پر باز کرتے ہیں۔ ظفر خط نسخ

میں استاد ملے جاتے تھے:

ہوں لاکھ خوش نویس اگر خط نسخ میں
یہ ہو کسی کا خوب نہ خط سے ظفر کے خط
خوش نویس ایسا ہے تو دیکھ کے ہوتے ہیں غفل
میر سے خائے کی ظفر صاحب فرہنگ تراش

(۵) اپنی بادشاہی کی طرف بہت کم اشارے کیے ہیں:

کیا ہمیں شہسب شای سے محبت ہووے
اسے ظفر ہم تو فقیروں سے ہیں الفت رکھتے

کیوں نہ شاہنشاہی اپنی جہاں میں فرشتا ہاں ہو
 کہ فیض دو جہاں بھوکہ ہوا یہ فردی سے ہے
 روشن تر سے فردی سے کیوں کر نہ ہو چرخ
 تو ہی ظفر ہے خانہ جہور کا چرخ

(۶) مولانا خرم الدین فرجی جہاں کے مرید تھے۔ چاروں دواویں میں بے شمار تمیحات ملتی ہیں۔ ان

کے فرزند قطب الدین اور ان کے فرزند نصیر الدین (کالے خان صاحب) کا بھی ادب سے ذکر کرتے ہیں۔
 مشائخ میں شیخ عبدالقادر جیلانی، شیخ حسین الدین چشتی اور پہلی فقہرہ سے خاص عقیدت رکھتے ہیں:

خاک پائے فردی ہے اپنے حق میں کیا
 اے ظفر کیوں خواہش اکسیر کرنی چاہیے
 ظفر نہ کیوں کہ ہول سے غلام قطب الدین
 اول سے مستقیم فردی بنایا تھا
 ظفر کی چاہیے نصرت قصص نصیر الدین
 کہ اس کے یار و مددگار ہیں تھی تو ہو
 ہے جو غولہ کی زیارت کا تصور اے ظفر
 آجے گویا مرے اجیر آگہوں کے تلے

خود کو ظفر اصحاب اربع کی خاک پا کہتے ہیں۔ شب آل رسول و اصحاب رسول موجب نجات ہے۔ شیخ تن کی
 خاک پا جانا ان کا دین و ایمان ہے:

ابوبکر و عمر، عثمان و عید کا ہے کیا کہا
 ظفر ہم خاک پا ان چار یار مصطفیٰ کے ہیں
 چار یاروں سے نبی کے ہے عداوت جس کو
 سر پہ ہم مارتے ہیں اس کے ظفر لاقہ چار
 مان اے ظفر تو شیخ تن و چار یار کو
 ہیں صدور دیں کی بھی مصفل کے چار پانچ
 وہ مسلماں ہیں ظفر صاحب ایماں کہ جنہیں
 نہ صحاب سے ہو بغض اور نہ شیخ سے ناگ

بعض واقعات مصری اور دیگر امور کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

اقتدار صبر و طاقت خاک رکھوں اے ظفر
 فوج ہندوستان نے کب ساتھ نیچے کا دیا

جو آگیا ہے اس نکل حیرہ رنگ میں
 قید حیات سے ہے وہ قیدِ فرنگ میں
 لڑتی ہے بندہ کی سے جو اسے ظفر فوجِ فرنگ
 رکھتے ہیں جھنڈا پاس اپنے جھنڈے آگ کا
 چلنے والے سوئے جہاں سے جا کر پھانسیاں
 اس فرنگی زادہ نے کتنے ہی عاشقِ محلی دیے
 زلیخا نے بیچ کے اس بت نے جو پھندے مارے
 دے کے پھانسی لگی اللہ کے بندے مارے
 فضلیں تار سرِ فلکِ نر مر آلود اس کی مڑکاں میں
 کمر باندھے یہ کالی پٹن استاد ہے میدان میں [۳۹]

(۷) ظفر نے نظم کے میدان میں بہت سی ایجادیں کی ہیں مثلاً صنعتِ ردِ البحر علی المصدر، مصدبِ عکس کی طرز کی ایک صنعت ہے جس میں پہلے مصرع کی تقدیم و تاخیر سے دوسرے مصرع بنتا ہے۔ یہ دونوں فنز ایس جن کے منتظم درج ذیل ہیں اسی صنعت میں کمی گئی ہیں:

آیا سحاب ساقی تو لا شراب ساقی
 تو لا شراب ساقی۔ آیا سحاب ساقی
 بھی ایک نظم ہے، بھی اک الم ہے
 بھی اک الم ہے، بھی ایک نظم ہے

(۸) پنجابی زبان کے ساتھ ظفر کا افسانہ کی کئی مشقوں سے عیاں ہے جن میں پنجابی دوسروں کو اردو مصرعوں کے ساتھ ترکیب دیا ہے۔ بعض فنون میں بھی پنجابی زبان استعمال ہوئی ہے۔

(۹) آزاد نے لکھا ہے کہ ”استاد جب حضور کی غزلِ مثنوی کے لیے کہتے تھے تو اپنی غزل اس طرح میں نہ کہتے تھے اور بھی کہتی بھی ہوتی تو اپنی غزل کے ایسے شعر پڑھتے کہ حضور کی غزل کیلئے نہ پڑ جائے۔“ شیرانی نے لکھا ہے کہ اللہ اللہ! استاد دوق کو اپنے شاگرد ظفر کی خاطر داشت کہ تقدیر حضورِ حق کی کلام کے بارے اپنی غزل کے بہتر اشعار مثنویوں میں پڑھنے سے احتراز کرتے تھے لیکن مولانا کے دعوے کے مطابق شاعر غزل بھی تو استاد ہی کو تیار کرنی پڑتی تھی۔ اس سے یہ منطقی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ دوق اچھے اچھے اشعار اپنے لیے محفوظ رکھتے اور خراب اور بھرتی کے اشعار حضور کی غزل کے واسطے چھوڑ دیتے۔ ہائے حیرت ہے کہ مولانا (آزاد) نے یہ دلائل غرضتِ از بام کر دیا۔ ”مثنوی جیسا کہ“ ”آپ حیات“ میں مذکور ہے بہترین اشعار اپنے سامنے کو لینے دیتے اور کوئی پڑ جانے کرتے۔ اور دوق ہیں کہ روکے پھٹکے اور بے لطف اشعار ظفر کے حوالے کرتے ہیں اور اس دلیلِ قسم کے احسان کا ذکر اپنے شاگردوں سے کرتے ہیں۔ ان کو پڑھائیں کہ بارشادہ نام

ہوئے ہیں۔ یہی بادشاہ جس نے انھیں خاک سے پاک کیا۔ پانچ سے سبک تنخواہ دی۔ کاؤں جاگیر میں دیا۔ انعام و اکرام سے بلا مال کیا۔ خلعت و خطاب سے سر بلند کیا۔ استاذ شاہی کا منصب بخشا۔ ہم چشموں میں سرفراز کیا۔ اچھے بادشاہ والا ہوا کہ ساتھ ذوق کا یہ سوا کن سلوک لائق فخرت بلکہ موجب مہرت ہے" (۳۰۶)۔

(۱۰) آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ "کئی شخص تھے۔ کئی رہائیاں تھیں۔ صد ہا تاریخیں تھیں۔ تاریخوں کی کمائی بادشاہ کے حصے میں آئی کیوں کہ بہت بلکہ نکل تاریخیں انھیں کی فرمائش سے ہوتیں اور انھیں کے نام سے ہوتی ہیں۔" شیر آئی نے لکھا ہے کہ "ظفر کے چاروں دوستان موجود ہیں۔ اس میں سوائے پہلے دوستان کی دو تاریخوں کے جن کا ذوق سے کوئی علاقہ نہیں، کوئی تاریخ موجود نہیں۔ آخر یہ بڑا ذخیرہ جو ذوق نے ظفر کو بخشا تھا۔ کہاں کیا" (۳۱)۔

ان سب دلائل و حقائق کے پیش نظر اور ظفر کے کلام کے مزاج اور اعتدال جان کے سامنے رکھتے ہوئے یہ بات ہرے ذوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ آزاد نے اپنے استاد کو اپنی میں ذلیل کر دیا ہے اور ظفر کی ادبی حیثیت کو کم کرنے میں حکومت و قوت کی جو ہم نشی اس کا ساتھ دیا ہے۔ حقائق کے سامنے آنے کے بعد اب یہ بات ہی بے معنی ہوگئی ہے کہ کیا اسے ظفر کو ذوق سے منسوب کیا جائے۔ یہ دونوں اپنے اپنے مزاج کے مختلف شاعر ہیں۔ یہ سارا کلام ظفر کا ہے جس پر شاہ نصیر کی طرح ذوق نے بھی بحیثیت استاد شاملا میں دی ہیں۔ وقایہ ذوق کے بعد اصلاح کا یہ کام ہر ذوق غالب نے بھی کیا لیکن نہ اپنے کسی شاگرد سے اس بارے میں کچھ کہہ کر دنا چاہے کسی غلط میں کوئی ایسا ادبی کیا کہ وہ غزلیں کہہ کر ظفر کو کہتے ہیں۔ استاد کے عہد سے یہ کسی شاعر کا فقر و قلعہ کی شایہ روایت کا حصہ تھا، جہاں اور دوسرے فنون کے استاذ شاہی ملازمت میں تھے وہاں فن شاعری کا استاد بھی موجود تھا جس کا کام بادشاہ اور شہزادوں کے کلام کو جاننا اور جشن مجلس، عید، بقرعہ، شادی، زیادہ کے موقع پر قصیدہ پیش کرنا تھا۔ ظفر اگر آزاد سے روایت ذوق کو غزلیں دیکھتے تھے تو یہ ایک معمول کی بات تھی، جس سے خود استاد کی عزت و شہرت میں اضافہ ہوا تھا۔ وہ ملک اشتر اکہلائے۔ جاگیر سے نوازے گئے۔ خاگانی ہند کے خطاب سے سرفراز ہوئے۔ اگر آتش مسکنی کے شاگرد تھے یا داغ ذوق کے شاگرد تھے یا اقبال داغ کے شاگرد تھے تو اس کے یہ معنی تو ہر گز نہیں ہیں کہ مسکنی یا ذوق نے آتش یا داغ کو غزلیں کہہ کر دی تھیں۔ یہی صورت ذوق و ظفر کی تھی۔ استاد جو اصلاح دیتا تھا وہ زبان و بیان اور فنی قسم کی حد تک ہوتی تھی۔ یہی کام ذوق نے ظفر کے کلام کے ساتھ کیا۔ خود ظفر نے کہا ہے:

اے ظفر اپنی ریاضت کا نہ جب تک مل ہو

نہ تو مل بچ کا کام آئے، نہ استاد کا مل

خود ذوق ظفر سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ ان کے بڑے ہمدرد تھے۔ ساری عمر ان کا درجہ و کثرت نہیں گئے اور انھیں وفات پائی۔ ظفر نے ذوق کی وفات پر جس طرح اظہارِ غم کیا اس سے خود ظفر کی محبت کا اظہار ہوتا ہے جس پر ہم ذوق کے مطالعے میں لگاتے ہیں۔

ظفر دن رات شعر گوئی میں مصروف رہتے تھے۔ ”مجموعہ نثر“ میں، جو ان کی ولی عہدی کے زمانے میں مکمل ہوا، قدس اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”ان فن شریف، بسیار و سرور دارند و اکثر سے از اوقات حاجت و بخت سازی و بخت پردازی بہت سی نگارند۔“ (۳۳) اپنی زود رونے گوئی کا اظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

لکھ ڈالے ظفر و نثر اشعار کے اک دم میں
ہاتھوں میں ڈرا اپنے جس وقت قلم پکڑے

ان باتوں کے علاوہ ظفر و ذوق کی شاعری کا تھائی مطالعہ کیا جائے تو ان دونوں شاعروں کی آوازوں میں بڑا فرق نظر آتا ہے۔ آواز اور اس کا لہجہ ہر شخص کی پہچان ہوتا ہے۔ ٹیلی فون پر صرف آواز اور اس کے لہجے ہی سے آپ آدمی کو پہچان لیتے ہیں۔ ذوق کی آواز جو ان کی شاعری پر ہتے ہوئے سنائی دیتی ہے گونگ دھارا وار ہے۔ اس میں ایک بھاری پن ہے۔ ایسا بھاری پن جو معمول کی آواز میں ہوتا ہے۔ اس میں بلکہ آہنگی ہے، ایک جوش سا ہے جو قصیدے کے لیے نہایت سوزوں آواز ہے۔ ذوق جب اسی آواز کو ٹولز میں سموتے ہیں تو لفظوں کی بندش سے پیدا ہونے والا زور اور بڑا سوزار سے وہی آواز ڈرا دھبی ہو کر ان کی غزلوں میں در آتی ہے۔ ظفر کی آواز غم اور مہین ہے۔ یہ آواز ظفر کی شخصیت سے مناسبت رکھتی ہے۔ وہ یاسیت، وہ غم انگیزی جو پری تہذیب کے حرائج پر چھائی ہوئی ہے، ظفر کی آواز میں نمایاں و شامل ہے۔ یہ آواز ذوق کی آواز سے الگ اور مختلف ہے۔ یہ آواز جب کھلتی ہے تو سوز کا سا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ اس آواز میں ظفر کا جذبہ اور فنی تہذیب کا قلم شامل ہے۔ ذوق کی شاعری، تاریخ کے ”طرز ہدیہ“ کی طرح ہڈ سے خالی ہے۔ اس آواز میں ہلکا سا کراہن ہے۔ اس میں وہ مشاس، وہ ٹکلاوت نہیں ہے جو ظفر کے منتخب اشعار میں محسوس ہوتی ہے اور دل پر اثر کرتی ہے۔ ظفر کی آواز میں اس قید کا احساس بھی شامل ہے جسے وہ لال تلوار کی چادر دلدی میں قدم قدم پر محسوس کرتے ہیں اور اس چوٹ کی تک بھی جو ”کھنجر بہادر“ کے احکامات سے پیدا ہونے والے احساسِ ذلت سے ابھرتی ہے۔ ان کی آواز میں تہذیب کا زوال، ”دراہنگی“، خورث پھوٹ، بے کسی، آنے والے دور کے خدشات اور بے جا رگی بھی شامل ہے۔ ذوق چپے سے اوپر اٹھے تھے۔ وہ دربان یا سپاہی کے بیٹے تھے۔ ان کے لیے ملک، اشعار، ناخانی، بند، خان، بہادر و غیرہ خطابات اور استہوار شے کے منصب پر فائز ہونا ان کی زندگی کا قائل و رشک مروج تھا۔ وہ فرش سے فرش پر پہنچتے تھے۔ ظفر جوہری اولاد تھے۔ بادشاہ اکبر، بادشاہ ابراہیم، بادشاہ تھے۔ وہ فرش سے فرش پر آئے تھے۔ ظفر کو زندگی کی بڑھتی ہوئی تار بگی اپنے آغوش میں لے رہی تھی۔ یہ زوال، یہ گرتا کوئی معمولی گرتا نہیں تھا۔ یہ ذات کے ساتھ ہرے نکام، پری تہذیب کا گرتا تھا۔ یہ سب کچھ ان کی آواز میں یاسیت اور غم زدگی کو ختم دیتے ہیں۔ اس طرح ذوق کی شاعری ان کی اپنی شخصیت اور ظفر کی شاعری ان کی اپنی شخصیت کا اظہار کرتی ہے۔ یہی ان دونوں کی شاعری کے حرائج کا فرق ہے۔ ایسے میں کوئی آنکھوں کا اندھا یا کلام ظفر کو کلام ذوق کی کہہ سکتا ہے۔ ظفر جو بحر چھوٹی یا بڑی، اپنے حرائج کے اظہار کے لیے پختہ ہیں ان کی اسی آواز سے مناسبت رکھتی ہے۔ ظفر کے لیے

شاعری خود کو زعم و کینے اور پہاڑ جیسے غموں کا مقابلہ کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ان کا تزکیہ نفس (Catharsis) ہوتا ہے:

و رہا یار و غم خوار و مونس و رفیق
مگر اک غم نے دیا عاشقِ غمیں کا ساتھ
ہمیشہ کج تنہائی میں مونس ہم سمجھتے ہیں
الم کو پاس کو حسرت کو بے تابی کو حراماں کو
خوب گزونی مگر چہ اوروں کی نظر و جش میں
اپنی بھی ریخ و الم کے ساتھ اچھی بھگتی

ان کے منتخب کلام میں کیسی آواز سنائی دیتی ہے:

وہ کارواں مگر جو منزل پہ اپنی جا پہنچا
ہی کے پیچھے رواں صورتِ فہار ہوں میں
یو غم و ریخ و درد و پاس و غیب
ہم نے دنیا میں آکے کیا پایا
تو اے ظفر یہ قاتلِ ہم کو م نہاں کے رہے
بارے مگر چن کے تھے دلو
اب یہ بھی غریب آ پہنچا

ای جھپتی غل سے ذوق و فکر کی شاعری کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ فکر کی منزلوں میں ان کے مسر نے نہ تو ان پر گزرنے والے واردات و واقعات نے ایسا اثر پیدا کیا ہے جس سے ان کی شاعری عوام میں بھی بہت مقبول ہوئی۔ قدر اصل ان کے لیے شاعری ہی وہ ذریعہ تھی جس سے وہ اپنے دل کی بات اپنی رعایا تک پہنچا سکتے تھے اور کیوں کام انھوں نے کیا۔ فراق کو دیکھو دی نے لکھا ہے کہ ”اور شاعری کی تاریخ اور واقعوں میں جو لحاظ آستانوں نے شاعروں سے اٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغہ راز میں رہے ہیں اور فکر کوئی معمولی شاعر نہیں تھا۔ وہ ذوق کی شاعری اور شاعرانہ ذہنیت کی نشانیوں کا تھا“ (۳۳)۔ ذوق کی خاطر جیت میں جو راسی داخلیت نظر آتی ہے، وہ خود شاعر کو فکر کا اثر ہے، ذوق کا کلام جذبہ کی شاعری سے حراجا ماری رہے۔ وہ اردو میں جو ذوق کی نمایاں خصوصیت ہے اور اصل فکر اور اس جذبہ سے آ رہا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاعر کو فکر و حسد ذوق سے کم و بیش چودہ سال بڑے تھے اور جب ذوق فوہر تھے فکر اپنا پہلا دیوان ہر تب کر چکے تھے۔

یہ دور اردو شاعری کا بڑا اور اہم دور تھا۔ فکر کی دلی عہدی کے زمانے میں بھی، تنہا شعرا کے کھنڈ و حیدر باہر چلے جانے کے باوجود اس دور شاعری میں موجود تھے جن میں شاعر فراق و شاہ نسیم، حافظ و مہدی الرحمن

احسان، قدرت، قاسم، میر قمر الدین صنت، نظام الدین مکتون و غیرہ شامل تھے اور ظفر کی بادشاہی کے زمانے میں غالب، ذوق، مومن، شیخو، تسکین، مسہائی، آرزو اور دوسرے شعرا داخل ہوئے کہ اردو شاعری کے دھار کو منور کر رہے تھے۔ بہادر شاہ ظفر و خود شاعر ہونے کے ساتھ، شاعروں اور شاعری کے سر پرست تھے اور ان کے حراج و پسند کے اثر کی پھر سب پر چڑی تھی۔ ظفر نے کسی خاص رنگ، سخن کی بھر دی نہیں کی۔ شاہ نصیر نے نئی نئی شکارخ و مینوں میں شاعری کو رواج دیا اور اس میں ایسا کمال دکھایا کہ یہ اپنے وقت کا مقبول ترین رنگ بن گیا۔ ظفر نے اس رنگ میں بھی شاعری کی اور خود بہت سی نئی دہشیں ایجاد کیں اور زبان و بیان میں عمار سے کے استعمال سے دو کام کیا جو خود شاہ نصیر سے بھی نہ ہو سکا۔ قصوف ان کے حراج اور حالات کا تقاضا تھا۔ یہ بھی ان کی شاعری میں نمایاں ہے۔ ظفر نے اپنے گنجی واردات کو شاعری میں بیان کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کیا ہے۔ بیان کا خاص رنگ ہے جو ان کے دونوں استادوں یعنی شاہ نصیر اور ذوق کے رنگ سے الگ نہیں کھاتا۔ پھر جس زبان میں ظفر نے شاعری کے یہ مختلف پہلو بیان کیے ہیں وہ زبان ظفر کا امتیاز اور ان کی نظر و بصیرت ہے۔ آئیے اب ایک ایک کر کے ان پہلوؤں کو لیجے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کی آواز میں یاسیت اسی طرح شامل ہے جس طرح پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ اس یاسیت میں ان کی ذاتی زندگی کے دکھ و رنج کی لہ شامل ہے۔ دلی عہدی کا زمانہ اس کرب میں گزرا کہ والد محترم اکبر شاہ ثانی ان سے اسے تاراف میں تھے کہ دوسرے شہزادوں میں سے ایک کو دلی مہم دینا چاہتے تھے۔ ظفر نے اس دکھ کو غزل کے ساتھ برداشت کیا۔ پھر مظاہر سلطنت جس طرح عجزی کے ساتھ جاری اور خاتمے کی طرف جاری تھی اس نے ان کے حراج میں سوز و گمراہ کو پیدا کیا۔ یہی سامنے کے واقعات و حالات ان کی زندگی کے مشاہدات و تجربات تھے جنہیں ظفر نے اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ حصہ غزل کے سوز و گمراہات میں اپنے تجربات و مشاہدات کو، غلوں و صداقت کے ساتھ بیان کرتا ہے اور اسی لیے دل پر اثر کرتا ہے۔

اے ظفر یہ ترے اشعار ہیں یا بلبل زار

کیا بلا ہیں کہ جو یوں دل میں اثر کرتے ہیں

یہ اثر حصہ شاعری و ماضی ان کی آپ بیتی ہے۔ قلم کے بھرا، انگریزی حکومت کو، اس شاعری کی خبر مسلسل رسد ہے تھی۔ انگریز بادشاہت کو ختم کرنا چاہتے تھے اور یہ عقیدت ان کے دانتے میں روڑے انکار ہی تھی۔ اس عقیدت کو کم سے کم کرنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کر رہے تھے۔ اس پہلو کو بار بار وہ اپنی شاعری میں طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

ہم جمن میں گر رہے ہیں آشیان اپنا دوست

کرتا ہے صیاد لکڑ دام، تھوہر قفس

ہر روز قسم تازہ ہے ہر روز نیا علم

اے شوخ حتم گر تیری ایجاد کو شایاں
جو دوست تھے وہ ہیں دشمن جب قاتلا ہے
ہوا ہے دیکھو زمانہ کا حال کیا بکھ
جس ظفر گرچہ گھر بار ہمیشہ بادل
ایک خوں بار مری طرح کوئی ہوتے تھے
یہ مریض عشق جاں ۱ ہو چکا
اے طیب اس کی دوا کرتا ہے کیا
آزاد کب کرے ہمیں صیاد دیکھے
رہتی ہے آنکھ بابِ قفس پر لگی ہوئی

ظفر کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ انھیں تجربات و مشاہدات کا اظہار ہے۔ اس میں قفس، صیاد، زندان، زنجیر،
آشیاں، لکھ، عنادیب، شمع، لکھ، کیر، دیوان، آنسو، تال، قاتل، جیج، نمک، دغ، تصویر خیالی، چراغ، آگ، اجڑا
دیوار، بکڑ کتے چراغ کی کو، زنجیر قاتل، بندوق میں چراغ جیسے کائنات کے دلی جذبات کا اظہار کرتے ہیں:

دل میں تو کچھ نہیں ہے، دم و دود اے ظفر
اک آہ رہ گئی ہے فقط اک جگر کے پاس
شمع جلتی ہے پر اس طرف کہاں جلتی ہے
بڑی بڑی مری اسے سوز نہاں جلتی ہے

ان دونوں شعروں کو دیکھیے۔ پہلے شعر میں جذ بہ پوری طرح تجربے میں شامل نہیں ہو سکا اس لیے اس میں وہ اثر
پیدا نہیں ہوتا جو دوسرے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ یہاں تجربہ پورا اور جذ بہ ل کر ایک ہو جاتے ہیں اور سوز نہاں کی
تصویر دل میں اتر جاتی ہے۔ لفظوں کی بندش اور زبان کی قدرت نے اس تجربے کو اس شعر میں پوری طرح اتار
دیا ہے۔

ظفر کی ساری زندگی ایک ایسے حقیقی جس کا اظہار ان کی شاعری کے اس حصے میں ہوتا ہے۔ اس میں
صرف محبوب کے چھڑ جانے کا غم نہیں ہے بلکہ پوری سلطنت کے ٹکڑ جانے کا غم شامل ہے۔ یہاں غم جس میں غم
عشق، غم روزگار و روزگار کی دوسرے چھوٹے غم کے ساتھ ساتھ اس کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کرب
سے ظفر کا وہ مخصوص فن پیدا ہوتا ہے جس میں ایک جتنے سگتے والی کیفیت اور ایک لکھی آگ ہے جو اس کے وجود
کو چھو گئے الٹی ہے:

آنقل عشق سے آڑ جا نہیں سمندر کے حواس
یہ ہمیں ہیں کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں
جمن گر یہ میں مرے سینہ و دل ہیں سوز اس

دیکھ اس شدتِ ہماراں میں یہ کھر جلتے ہیں
نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ بھی تری گری دل
بلکہ اک آگ سی اسے دینا تر اور تگی
لے دل کو نکال آہ کوئی چہرے کے پہلو
شاید مجھے آرام غمر ہووے تو یوں ہو
آہ کب سینے سے اسے ہم نقساں لگے ہے
دل میں اک آگ تلکتی ہے دھواں لگے ہے

ظفر کا بیکہ وہ کرب ہے جو ان کی شاعری میں آگ کی طرح سلگتا رہتا ہے لیکن اس کرب کے بیان سے ترکیبِ نفس نہیں ہوتا بلکہ شعر پڑھ کر اضطرابِ بڑھ جاتا ہے۔ ظفر کا مقصد بھی یہی تھا کہ وہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کر دے اور اس طرح کر دے کہ ”مبادا“ کو فرزند ہو۔ بادشاہِ ظفر کو اس بات کا احساس تھا کہ لوگ اب بھی ان کے دوا دار ہیں۔ چاہے شاداب بھی موجود ہیں اور شاید یہی جہاں دار اس کرب کی داستان سن کر اسے صیاد سے نہات دلائیں۔ یہی خواہش اس کرب میں شامل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے کہ ظفر کس سوز و گداز سے اپنا پیغام دوسروں تک، رعایا اور عوام تک پہنچا رہے ہیں اور کس طرح سید احمد شہید کی تحریکِ جہاد اور تقسیمِ چٹائی و دلالِ کنول کی حمایت کر رہے ہیں۔ ظفر کی شاعری میں ان کا مصر بھی موجود ہے اور ان کی ذات بھی:

ظفر کا صحت چیتے ہیں اس کے آپس میں سب مل کر
کرویں اگر اک حشر چا کیا اچھا ہو کیا اچھا ہو
نفس کے نکلے آؤ اوں توپ توپ کے آج
ارادہ میرا اسیرانہ ہم نفس یوں ہے
میں وہ بھٹوں ہوں کہ زخماں میں تھپہاٹوں کو
میری زنجیر کی جھٹکار نے سونے نہ دیا
پڑا جہ خاتہ دندان میں ٹل عدا جانے
کہ میرے پاؤں کی زنجیر مل گئی تھی کیوں
توڑ زنجیر کو دیا نہ نہ بھاگا ہو کہیں
دیکھو ٹل ہے پڑا خاتہ دندان میں کیا
نفس میں مجھ کو نہ جھن آیا یہ نقساں سے مری
تمام رات نہ صیاد کو بھی خواب آیا
جہاد آئی اسیرانہ ہم نفس آپس میں کہتے ہیں
پہلک کر توڑا ہے کہ نفس تیار ہو جاؤ

فقس میں ہے کیا فائدہ شور و غل سے
 اسیرہ کرہ کچھ رہائی کی باتیں
 جو سو مشکل صورت تصویر
 کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم
 جو اس کی جان پہ گزرتے ہے وہی جانے ہے
 خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے
 وہ بلبلو اچھا نہ کرو غل کر بہاوا
 دشمن ہو سوا جان کا سیار تھواری

ظفر نے اردو شاعری کی روایتی عکاسیوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، میاں کے دو بے، اپنی آرزوؤں، احتجاج اور رہائی کا اس طرح بیان کیا ہے کہ شاعری جذبے کے ساتھ مل کر نہ تاخیر ہو جاتی ہے اور فقس کی روئیدار بلبلوں تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ ظفر کی شاعری کا سادگی پہلو ہے۔

ظفر شعر و سخن سے راز دل کیوں کرتا ہونا ظاہر

کہ یہ مضمون سارے دل کے اندر سے نکلتے ہیں

یہی دل کی آواز ہے ان کی شاعری ہے جس میں وہ اپنے روزمرہ کے تجربات و مشاہدات کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری خیال کی سطح پر "ذاتی" ہے۔

اس حصہ شاعری میں ظفر امکان کے گہرے ابھار رہے ہیں لیکن انہیں پوری طرح اپنے تصرف میں نہیں لاپاڑے۔ تجربہ غالب، آتش اور مومن کے مقابلے میں ظفر کی تخلیقی شخصیت بھولی تھی ورنہ اس کرب کی لئے میں ایک بے غم کی صورت اختیار کرنے کا امکان موجود تھا۔ یہ غم بھر کے غم سے مختلف غم ہے۔

میں اپنے سوز دل کو بجھاؤں تو کس طرح

اب تو نہیں ہے بوند بھی آنسو کی آنکھ میں

یہی وہ شاعری ہے جو آج ظفر کی بچکان ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو اس لیے بھی مقبول عام ہے کہ اسے چڑھ کر پاس کر ہم مغلیہ جذبے کے خاتمے کی داستان غم تک پہنچ جاتے ہیں۔ یہی وہ غم تھا جو اس دور کے بعد دستیابی سان کا غم تھا اور آج ہماری تاریخ کا حصہ ہے۔ ظفر کی شاعری کی آواز تاریخ کی اسی آواز کی یاد دلاتی ہے۔ اس طرح ظفر کی یہ دل گدھا نگلی، یہ سوز، یہ غم تمام قوم کے غم کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یہ یاسیت یا غم زدگی ایسی ہے جو اس سے پہلے کی اردو شاعری میں نہیں ملتی اور یہی کائناتی قوت اور خاص بات ہے۔ یاد رہے کہ یہ یاسیت وہ غم ہر شاعر کے غم سے مختلف ضرور ہے لیکن اس غم کا مقابلہ بھر کے غم سے نہیں کیا جاسکتا۔ غم کا وہ رچا اور وہ آفاقیت جو بھر کے ہاں ملتی ہے اور جس کی بناء پر غم بھی فن کا اعلیٰ حصہ بن کر رہ گیا (Catharsis) بن جاتا ہے، ظفر کے اس غم میں شامل نہیں ہے۔ یہ ذاتی غم ہے، آفاقیت کے روپ میں نہیں اُصلا۔ ظفر کی شاعری ہمیں

متاثر کرتی ہے کہ یہ "تاریخ" کی آواز ہے لیکن جسکین کا سامان سبب نہیں کرتی۔ وہ ہمیں مضطرب تو کرتی ہے لیکن اس کا اثر فہم کی سطح پر ذاتی ہونے کے سبب، دہلی دہلی سے شخصی تیزی کا سہارا ہے۔ فقیر اپنے دور کے اہم شاعر اور گرتی تہذیب کی تاریخی آواز ہونے کے باوجود سیر، غالب، آغلی، وغیرہ کے دائرے سے باہر رہتے ہیں۔ ظفر کی اشرد کی تعلیمی ہے اور یہ اشرد کی زوال پذیر ماحول کا کاہنہ چٹان ہے:

کتنے ہی بن کے شہر کے اور گانو کے نکلاں

میں مٹ گئے زمیں سے کہ جوں پاؤں کے نکلاں

اور اس نکلنے کو وہ صبر و تحمل سے برداشت کرتے ہیں اور اسے تقدیر سے منسوب کرتے ہیں۔ تقدیر اٹل ہے۔ یہی ظفر کا عقیدہ ہے جسے بار بار وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں لیکن اس میں بھی پایداری کی لے شامل ہے:

بل سے گر چہ ہوتا راز دل افشا ہے رونے میں

نہ رو کو مجھ کو رونے سے حرا آتا ہے رونے میں

نہ بد خواہوں سے کچھ ہوگا نہ ہوگا خیر خواہوں سے

جو کچھ تقدیر کی اپنی ہی گردش ہونے والی ہے

نے خود نے ہواں نے تدبیر پر شاگرد ہیں ہم

دوستو اپنی نظر تقدیر پر شاگرد ہیں ہم

جو کہ منظور آئے ہے وہی ہوسے گا ظفر

کیا کروں میں کہ مرے ہاتھ تو کچھ ہے ہی نہیں

باقی ہیں ملے دوست رفیقوں میں ہمارے

ہوسے گا وہی جو ہے نصیبوں میں ہمارے

ظفر کی شاعری جیسا کہ میں نے کہا، ان کی آپ جیتی ہے۔ اسی کے مطالعے سے ان کی زندگی اور رویوں کا کھونٹ لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کی تصویر بنائی جاسکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے مصرعے جزی ہوتی ہے اور یہی اسی مصداقی و معاشرتی حالات کے جواثرات۔ بادشاہ ہونے کے ناتے ان پر پڑتے ہیں وہ غزل کے کتابیات و حرایات میں اسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی شاعری کا حراج اور رنگ ہے۔ وہ جاگیر دارانہ نظام کے بلند ترین نمائندہ ہونے کے باعث خود غلام کر پائی بھی نہیں پئی کچھ اس سے بڑے میں فرق آتا ہے۔ اسی طرح شاعری کے ذریعے اپنے دل کی بات کہہ دیتا ہی ان کے لیے کافی تھا اور اسی لیے وہ فہم پر، صبر و عتاب کی طرح، وہ محنت نہیں کرتے جس کا فہم شعر کا شاعر کرتا ہے۔ وہ تو بس اپنی بات تھکے سہلی کی زبان میں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ شعر کو مانگھتا، جاتا سنوارتا، بادشاہ کا کام نہیں تھا اور ظفر بہر حال بادشاہ تھے۔ وہ طویل بحر و اسلوب کا انتخاب بھی اس لیے کرتے ہیں کہ ان میں بات بآخراں کے ساتھ، جلد بیان ہو جاتی ہے لیکن اس کلام کا بھی اپنا معیار، اپنا لہجہ، اپنا سخن ہے اور ان کے ہم مصرعوں سے مختلف ہے۔ اس کلام کا رنگ و

حزبان ان کا اپنا ہے۔ وہ باتیں جو مشابہ سے ملتی آتی ہیں وہ جذبہ جہول میں پیدا ہوتا ہے اور وہ ادوارات جہول پر گزرتے ہیں وہ انھیں صاف سیدھے بول چال کی باتوں اور زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ فطرت فطری شاعر ہیں لیکن فکر فطن کی سطح پر وہ وہ چیز احتیاط کو نہیں پہنچ پاتے۔ لیکن ان کا طرز سخن ہے:

طرز سخن کا اپنے فخر بادشاہ ہے

اس کے سخن سے یوں نہ کسی کا سخن ٹکا

جیسا کہ کہا یا سیت، اُداسی و افسردگی ان کی ساری زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ یہاں تہذیب کے دور آخر کی تاریخ کی آواز کا گون ہے اور اسی گون سے فطرت کی شاعری کا گون تشکیل پاتا ہے۔ اسی یا سیت کے جذبہ اثر دنیا کی بے ثباتی اور دنیا کا احساس انھیں تصوف کی طرف لے جاتا ہے جہاں زندگی کے طوفان میں وہ خود کو سنا جہاں عالیت کے نئے مسموں کرتے ہیں اور اسی لیے یہاں جیسے فطرت کی شخصیت کو ڈھانچے میں بلکہ سہارا دیتے ہیں۔ اسی سے استقامت و جبر و شکر و تحمل و وقار کے جذبہ بات پیدا ہوتے ہیں اور تصوف ان کی زندگی میں داخل ہو جاتا ہے اور ان کی ایمان کو پختہ تر کر کے ان کا انداز نظر بن جاتا ہے۔ تکبر و غرور کے بجائے عجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور بڑے سے بڑے فخر کو اٹھانے کا حوصلہ اور زندگی سے پیار پیدا ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی فقیری بھی ان کے مزاج میں دوڑتی ہے۔ فطرت سلسلہ چشتیہ میں حضرت فخر الدین سے بیعت تھے:

مرشد پاک وہاں فخر الدین

قبلہ و کعبہ جہاں فخر الدین

فطرت کے ہاں تصوف میں میر و دکنی طرح گہرائی نہیں ہے اور نہ غالب کی طرح وہ مسائل تصوف پر کسی نئے زاویے سے روشنی ڈالتے ہیں وہ تو "اپنے قلب کے اثرات اور احساسات کو سیدھے اور سادے الفاظ میں پیش کر دیتے ہیں جن کو پڑھنے کے بعد معلوم کو سمجھنے کے لیے غور و فکر کی زیادہ ضرورت نہیں پڑتی بلکہ..... اس کے اثرات خود بخود دل پر قائم ہو جاتے ہیں۔ وہ جہل و سست کے کاکل ہیں اور نئے وحدت کے شمار میں ان کو عالم ناموس کی تمام چیزیں عالم ناموس میں نظر آتی ہیں" [۳۳]۔ ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ صوفیانہ خیالات اور صوفیانہ انداز نظر کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں بھی کوئی گہرائی نہیں ہے۔ ان کی ایک بھی غزل میں رنگ تصوف کی وہ چاشنی نظر نہیں آتی جو مثلاً سراغ اور تک آبادی کی غزلوں میں نمایاں و متاثر ہے۔ وہ اس کی یہ ہے کہ وہ روحانیت کے اس درجے پر نہیں پہنچ سکے جہاں امر اور موز کے پروے اٹھنے لگتے ہیں اور منزل و اصل سامنے آنے لگتی ہے۔ ایک دور ایسا بھی آیا کہ لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرنے لگے اور ان کے مرید ہو گئے۔ "گلستان سعدی" کی صوفیانہ شرح واد اپنے مریدوں کے سامنے بیان کرتے تھے جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ تصوف نے ان کے مزاج میں انکسار و فقر و دوستی پیدا کر کے زندگی کو ان کے لیے آسان بنا دیا تھا۔ کلیات فطرت میں پتنگروں اشعار بلکہ غزلوں کی غزلیں صوفیانہ خیالات کا اظہار کرتی ہیں۔ تصوف ان کی زندگی میں ان کے اپنے حالات کے راستے سے داخل ہوا اور ان کی زندگی کا جزو بن گیا۔ اسی کے ساتھ انھیں ان

اخلاقی شعرا کثرت سے ان کی شاعری کا حصہ بن گئے جن میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں:

ظفر آدمی اس کو نہ چاہے گا ہودہ کیسا ہی صاحب فہم و ذکا
 جسے بیش میں یاد خدا نہ رہی، جسے طیش میں خوف خدا نہ رہا
 جو کہ ہر تجھ سے سوا تو اُسے صرت سے نہ دیکھ
 اور جو تجھ سے ہو کم اس کو محاربت سے نہ دیکھ

ایک بات جو ظفر کے ہر رنگہ شاعری میں یکساں طور سے پائی جاتی ہے وہ ان کا طرزِ ادا اور سادہ صاف با محاورہ زبان کا استعمال ہے، جس پر انھیں ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے ہر فقرے اور مشاہدے کو آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ سنگارِ زمیновں میں بھی اسی قدر سببِ زبان کی وجہ سے وہ ہرزمن کو پانی کر دیتے ہیں۔ سنگارِ زمیновں کے تو ان کے پہلے استاد شاہ نصیر سہج تھے لیکن ان کے بعد یہ کام ظفر نے اپنے استاد سے زیادہ کیا اور تصدیقی زمیں خور ادب کا کس۔ ظفر کی ان زمیновں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں عام طور پر دو نظمیں آرد ہیں اور کافی بھی عام طور پر آرد ہیں مثلاً یہ چند زمیں دیکھیے:

ہا سے جاہ و چشم ہو تو نہ ہو تو نہ ہو

نہیں ہے ہم کو بھی تم ہو تو نہ ہو تو نہ ہو

اس مشکل ردیف میں بھی ظفر نے صاف قول لکالی ہے۔ وہ کج قول دیکھیے جس کا ایک شعر یہ ہے اور جس میں "یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے" ردیف ہے اور چری قول لکالی میں معانی و سادگی بھی بدرجہ اتم موجود ہے اور ردیف اپنی جگہ لطف دے رہی ہے:

قول و قسم سب ان کے قلم ہیں، اپنی غرض کے پار قلم ہیں

جاننے ہیں خوب ان کو ہم، یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے

انتہائی مشکل زمیновں کے یہ چند مصلے دیکھیے۔ ظفر کا کمال یہ ہے کہ وہ ان زمیновں میں بھی دلچسپ، ہامنی اور صاف شعر لکال کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں:

چلے کہاں ہم سے روٹ کر تم، اٹھائے تم نے قدم بجا بجا

نہ جانے دیں گے لپٹ کے بے سے تمہارے لے لیں گے ہم بجا بجا

کیا رنگ دکھائی ہے یہ چشم تراو ہو ہو

خون جگر آہا، بخت جگر او ہو ہو

نہم خوش، نے فحادل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو

غرض کیا کام کیا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو

ظفر کو شعر کہنے میں اس وقت زیادہ لطف آتا ہے جب زمین انوکھی اور نرمالی ہو اور کمال کی بات یہ ہے کہ زبان با محاورہ اور معانی و سادگی بھی اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر سنگارِ زمیновں کی وجہ سے محاوروں کو شعر کا

ہامہ نہ پہنا سکے جس طرح فکر نے اپنے کلام میں، مشکل زمیوں کے باوجود محاورات استعمال کیے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو نے عقلی میں، جس کا مرکز فکر عقلی تھا اور جہاں کی زبان سب کے لیے سنجھی، محاورات کثرت سے بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ اگر کلامِ فکر سے محاورات جمع کیے جائیں تو ہنگاموں کی تعداد میں ہاتھ نہیں گے۔

فکر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں اردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اسی اردو پن کی وجہ سے ان کے ہاں بے پندہ فارسی تراکیب نظر نہیں آتیں۔ ان کے ہاں خالص اردو اپنے محاوروں کے ہانچن کے ساتھ شاعری میں اُبھرتی ہے اور ایسی سادگی و صفائی کو جنم دیتی ہے جو فکر کی انفرادیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شعر براہِ راست عام قاری تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی تاثیر زبان کے اس استعمال سے پیدا ہوئی ہے جس میں محاورہ لفظِ سخن میں روح پھونکتا ہے۔ انہیں انھوں کے مختلف لہجوں میں چھپے ہوئے عقلی کو بیان کرنے کا ایسا شعور ہے کہ دوسروں کے ہاں کم تک نظر آتا ہے۔ ہر ردیف کے ساتھ جتنے ممکن محاورے ہاندے جاسکتے ہیں وہ پہلیقے سے اس طرح ہاندے جاتے ہیں کہ زبان و بیان کا مزہ دو چند ہو جاتا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

دہِ سخن ترے نعل جو یہ دم توڑتے ہیں

کوچہٴ خم میں پھر آنے کی قسم توڑتے ہیں

اس میں "توڑتے ہیں" نہایت ہے۔ صدرِ توڑنا سے جتنے ممکن محاورات غزل میں آسکتے تھے وہ سب فکر نے ہاندے ہیں مثلاً دم توڑنا، قسم توڑنا، قدم توڑنا، توجہ توڑنا وغیرہ۔ اسی طرح ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

دل پر ہلائے زلف گرہِ کبیر ڈال دی

تو نے مصیبت اسے مری تقدیر ڈال دی

اس میں "ڈال دی" ردیف ہے اور صدرِ ڈالنا سے بلا ڈال دینا، نہ ٹھیرا ڈال دینا، مصیبت ڈال دینا، گردن ڈال دینا، جوانی ڈال دینا، آگ ڈال دینا، شیرِ ڈال دینا وغیرہ محاورات صفائی و سادگی سے ہاندے ہیں۔ فکر انھوں کے صفائی کے مختلف روپ اس پہلیقے سے ہاندے جاتے ہیں کہ ہر شعر ایک معنی کو روشن کرتا ہے۔ فکر کی نو شعروں پر مشتمل ایک غزل ہے جس کی ردیف "تراقِ پزاق" ہے اور گفتگو، دو بدو، سنہ و غیرہ کاٹے ہیں۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

نہ کیجیے ہم سے بہت گفتگو تراقِ پزاق

دگر نہ ہوے کی پھر دو بدو تراقِ پزاق

اس غزل کے ہر شعر کو ظہرِ کمر پر ہے تو تراقِ پزاق کے مختلف معنی روشن ہوتے جائیں گے اور اندازہ ہوگا کہ اردو زبان میں بول چال کی زبان کے استعمال سے کتنی توانائی پیدا ہوئی ہے اور خود فکر کو انھوں اور محاوروں کے محلِ استعمال پر کتنی قدرست حاصل تھی۔ فکر کی "فکر بول چال" کے قریبوں پر زیادہ رہتی ہے۔ وہ اپنے کلام میں

گفتار کا مزہ پیدا کرنے کے لیے بندے کے نگہ کاروں کے علاوہ دوسرے تخیروں کو بھی کام میں لاتے ہیں جن میں سے بعض انہی سے مخصوص ہیں۔ ظفر کی فصاحت میں ان کا بغیر لڑائی رنگ اس قدر گہرا اور نمایاں ہے کہ اس شاعر نے ان کی ہر غزل کو دور سے پہچان سکتی ہیں۔ ان کے سامنے ان کے بعد کوئی اس رنگ کا ٹھیکہ نہیں ہوا [۳۵]۔ ظفر نے اس طرح زبان اور لغت کی جو خدمت انجام دی ہے اور الفاظ و محاورات کے تلفظ معانی کو شعر کا جامہ پہنا کر جس طرح محفوظ کر دیا ہے یا کسی خدمت ہے جو تاریخ ساز ہے۔ فی ایس ایس نے کہا تھا کہ "شاعر کا بنیادی کام تو اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے اسے وسعت دے اور آگے بڑھائے" [۳۶]۔ اور یہ کام ظفر نے بڑے ختم، بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ اس کام میں ظفر کا بہت دل لگتا ہے:

دل اپنا فکرِ سخن میں نظر نہیں لگا

و میں غزل کی نہ ہو جب تک انوکھی سی

دستی سہل میں تو ہیں سبھی یکے شعر کہہ لیتے

ظفر کی غزل جو ایسی مشکل ہیں تو آپ ہی ہیں

ظفر کی شاعری میں ترم بھی زبان پر قدرت اور موسیقی کے شوق سے پیدا ہوا ہے جو اس وقت کے رنگ سے دل کر پڑا لیکن میں ڈھل جاتا ہے۔ موسیقانہ جھکاؤ ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے پاس نتائجِ جاذب کا استعمال بھی ہے اور تشبیہات سے حسن اور کوسوڑ بنانے کا سلیقہ بھی سہل صبیح میں بھی متعدد اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ ظفر میر و غالب کی طرح کے، بڑے شاعر تو نہیں ہیں لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کی زبان میں آدو پن، شعری حراف میں بندو حاشیت، لہجے میں جو گویا پن، طرزِ ادا میں کشش اور اعجازِ بیان میں ایسا مزہ ہے جو ظفر کا امتیاز ہے۔

ترا سخن وہ مزے دار ہے کہ حشر تک

رہیں گے اس کے قہر طبع نکتہ دار پہ مزے

ظفر نے غزل کے ساتھ ساتھ مختلف اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے جس میں مثنوی، غزل،

مسنوی، قطب، سلام، چنگا، سہرا، دو ہے اور غزلیاں، قصیدیں، دردِ زبان، پنجابی کے علاوہ ایک نعتیہ قصیدہ بھی ہے جو دیوانِ اول کے شروع میں، جس کے بعد مثنوی ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

اے سرورِ دو کون شہنشاہِ ذاکر

سرخیلِ سرطین و شفاغتِ کبر انجم

جذبہِ عقیدت اور سرشاریِ عشق کے لحاظ سے ایک پڑا قصیدہ ہے۔ اس میں ایسا خرم اور ایسا سخن ہے کہ یہ نعتیہ قصیدہ دل میں اتر جاتا ہے۔ ان کا کلام ان کے زمانے میں بھی قوال، گوئے اور وطنی گاتی تھیں اور آج بھی ان کا کلام گویوں کی زبان پر ہے۔ شمسِ کریم الدین نے بھی یہی لکھا ہے کہ "ہم ہندوستان کے اکثر قوال اور رتھیاں ان کی غزلیں، گیت اور غزلیاں گاتے ہیں" [۳۷]۔ ظفر کے کلام کے ایک کڑے انتہا کی ضرورت

ہے تاکہ آئے دہلی خلیفہ دلچسپی سے ان کے کلام کا مطالعہ کر سکیں۔ آج حسرت موہانی کا انتخاب بھی متحرک کا دوبارہ نکلتا ہے (۳۸)۔

اس دور میں شاہ نصیر، امیر اکیم ذوقی اور بہادر شاہ ظفر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اردو زبان کو ایک ایسا روپ دیا، اردو میں جس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں فارسی طرزِ ادا کی وہ روایت، جس میں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ بے پیچیدہ فارسی تراکیب کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے، اہم قوتِ روایتی ہے اور خالص اردو زبان جس میں عربی و فارسی الفاظ و تراکیب، اختلال و توازن کے ساتھ، زبان کا حصہ ہیں، پورے ہماؤ کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ زبان کے اس روپ کا رشتہ بول چال کی زبان، اس کے مختلف لہجوں اور تنوعوں سے قائم ہو جاتا ہے اور وہ ایک نئے حسن کے ساتھ انیسویں صدی کے ساج کی عام زبان بن جاتی ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے ان تینوں شاعروں کی خدمات لازوال ہیں لیکن ظفر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی شاعری سے اسے مکمل کر دیا۔ عام بول چال کی زبان سے رشتہ جوڑنے کا کام شروع تو شاہ نصیر نے کیا تھا لیکن اس میں تاثر کا رنگ اور جذبہ کوشاں کر کے اسے جو صورت دی وہ عوام و خواص دونوں کے لیے قابلِ قبول تھی۔ شاہ نصیر کی شاعری جذبے سے عاری ہے۔ ذوقی کی شاعری میں بھی خارجیت چھائی ہوئی ہے لیکن ظفر کی شاعری میں جس طرح ادا و باسا جذبہ رنگ بھولتا ہے اور جس طرح عام بول چال کی زبان اپنے لہجوں اور تنوعوں کا اعجاز کرتی ہے، ظفر اپنے دونوں استادوں سے آگے ہیں البتہ فن شاعری کی سطح پر، ذوقی اور شاہ نصیر دونوں سے پیچھے ہیں۔ نواب مرزا داغ دہلوی، ذوقی اور بہادر شاہ ظفر کے رنگِ سخن اور زبان ہی سے اپنا چراغ شاعری روشن کرتے ہیں۔ داغ دہلوی کی زبان سخن میں ذوقی و ظفر دونوں کی آوازیں شامل ہیں:

سخن داس و سخن گو یوں تو دنیا میں ہزاروں ہیں

ظفر پر ہم نے تیری ہی سخن گوئی نہیں دیکھی

ظفر کی شاعری کی زبان میں موزونیت بہت کم ہیں۔ جو زبان انہوں نے استعمال کی ہے وہ ان کے زمانے میں مستحق تھی اور خود ظفر سلف کا دہرہ کھینچتے تھے۔ تنگ، واس، واس، دوں، ہووے، آوے وغیرہ کے علاوہ ان کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔

حواشی:

- (۲) داستان غدر، فقیر دہلوی، ص ۵۵، مطبع کریمی لاہور (سن ۱۳۵۰ء)
- (۳) تحفہ مصطفیٰ کی جھلکیاں، عرضی مجبوری، ص ۳۹، مکتبہ جہاں نما، دہلی ۱۹۳۷ء
- (۴) جزم، طرغائی فیض اللہ بن مرحوم، مرشدی اشرف مجبوری، دہلوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- (۵) بہار شاہ فقیر، عالم پروج، ص ۵۶-۵۸، انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۸۶ء
- (۶) ایضاً اور خاکس، مصنف کی ذاتی، ترمیم فیض اللہ بن مرحوم، منظر انکائی، ص ۹۰-۹۳، مطبع مشرق، دہلی
- (۷) F.D Political No 189, N.A.I، کمال بہار شاہ فقیر، عالم پروج، ص ۹۹-۱۰۰، انجمن ترقی اردو (دہلی) دہلی ۱۹۸۶ء
- (۸) خاکس، غدر، انجمن اللہ بن مرحوم، مقدمات انکوائی، عالم پروج، دہلی ۱۹۸۶ء
- (۹) A Short History of own own Times, Justine McCarthy, P170, London 1883
- (۱۰) داستان غدر، قائم الدین فقیر، دہلوی، ص ۵۷، مطبع کریمی لاہور (سن ۱۳۵۰ء)
- (۱۱) بہار شاہ فقیر، عالم پروج، ص ۱۳۹، انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۸۶ء، کمال فقیر، ڈی پیکٹیکل نمبر ۵۶-۱۲۵، سورہہ ۱۰، سورہہ صبر
- (۱۲) ایضاً، ص ۱۳۳
- (۱۳) ایضاً، بحوالہ پیش آئے، مجبوری، دہلی پیکٹیکل نمبر ۱۳۳
- (۱۴) جزم، طرغائی فیض اللہ بن مرحوم، مرشدی اشرف مجبوری، ص ۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- (۱۵) داستان غدر، فقیر دہلوی، ص ۲۳-۲۶، مطبع کریمی لاہور (سن ۱۳۵۰ء)
- (۱۶) ایضاً، ص ۳۶-۳۷
- (۱۷) ایضاً، ص ۳۶
- (۱۸) داستان غدر، کمال ہلال، ص ۱۹
- (۱۹) مذاکرات شیرانی، خانقاہ محمود شیرانی، مرحوم، محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء
- (۲۰) گلشن سہ خاں، مصطفیٰ خان شیخو، ص ۱۳۹، مطبع لائل کشور، لاہور ۱۸
- (۲۱) بہار شاہ فقیر، عالم پروج، ص ۳۳۳، انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۸۶ء
- (۲۲) داستان غدر، ص ۳۸، کمال ہلال
- (۲۳) محمود، نثر، قدرت، مصنف کا نام، جلد اول، مرحوم، محمود شیرانی، ص ۲۷۳، دہلی ۱۹۷۳ء
- (۲۴) آب حیات، گلشن حسین آزاد، ہندو، ص ۳۹۰-۳۹۱، آزاد پبلیک ایج، مطبع کریمی لاہور
- (۲۵) داستان غدر، کمال ہلال، ص ۳۸

libraries of the king of Oudh, A springer, P222, Calcutta 1854

(۲۶) چترم مصرعہ لکھی میں

(۲۷) مقامات محو شیرانی مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۳۳-۱۳۴، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء

(۲۸) ایٹیا میں ۱۶۱-۱۶۲

(۲۹) مجاہدین کی فتوح سامانیاں میں بلویں، راقی شمس۔

(۳۰) مقامات محو شیرانی، جلد سوم، ص ۱۳۱-۱۶۲، نکول پاٹ

(۳۱) ایٹیا میں ۱۶۱-۱۶۲

(۳۲) محمود غزنوی قدرت اللہ، مرتبہ محمود شیرانی، جلد دوم، ص ۳۷۳، کتاب بے غور علی لاہور، ۱۹۶۳ء

(۳۳) اعجازے افغانی کو، کچھوری، ص ۹۶، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۱۹۵۶ء

(۳۴) بہار شاہ فقیر، سید عباس الدین، مہاراشٹری، ص ۱۹۰-۱۹۱، ایٹیا، معارف اعظم کراچی، حیر ۱۹۶۹ء

(۳۵) کتاب ذوق الفروشاں لکھی لکھی، ص ۱۸۱، مجلس ترقی اردو، لاہور، ۱۹۳۵ء

(۳۶) تنقید اور تجزیہ، جیل، جالبی، (مضمون بہار شاہ فقیر) ص ۱۸۰، بے غور علی، لاہور، ۱۹۸۸ء

(۳۷) حقیقت اشعار کے بارے میں، کریم الدین، لکھی، ص ۳۳۲، دلی، ۱۸۶۸ء

(۳۸) کتاب سخن حضرت مولائی، جلد اول، دہلی شاہ حاتم، ص ۲۷۲-۲۹۱، امیر الطائی لاہور، ۱۹۶۵ء

چوتھا باب

محمد مومن خان مومن

حالات زندگی، مطالعہ شاعری

شاہ عالم دہلی کے دور شاهی (۳۴۴ ہجری الاول ۳۷۱ھ۔۔۔ ۲۵ رمضان ۱۲۲۱ھ) ۲۵ دسمبر ۱۷۵۹ء۔۔۔ ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء) میں کشمیر سے دو بھائی: نامدار خان اور کامدار خان دہلی آئے اور ہمیں کے دور ہے۔ یہ دونوں حکیم تھے۔ سب شفا سے جلد ہی چمک اٹھے اور چند ہی سال میں ان کی شہرت سارے شہر میں پھیل گئی۔ ۶ جنوری ۱۷۷۲ء کو جب شاہ عالم دہلی آئے تو کچھ عرصے بعد یہ دونوں بھائی شاہی طبیعوں کے ڈمرے میں شامل کر لیے گئے اور پرگنہ دارنول میں چند گاؤں، جن میں پلاہ بھی شامل تھا بطور جاگیر انھیں عطا ہوئے اور یہ دونوں شاہی طبیب کے منصب پر فائز ہو کر باعزت زندگی گزارنے لگے، آنے والے زمانے نے دیکھا کہ اس خاندان سے ایسے طبیب پیدا ہوئے جن کے نام ہماری تاریخ کا حصہ ہیں، حکیم کامدار خان کے تین بیٹے تھے حکیم غلام حیدر خاں، حکیم غلام حسن خاں اور حکیم غلام نبی خاں (م ۱۲۳۱ھ) مومن کے قطعہ تاریخ دقات کے آخری مصرع، "تو قد جزا فوزاً عظیماً کہا" سے ۱۲۳۱ھ برآء ہو جاتے ہیں۔ حکیم غلام نبی خاں بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے لیکن سب سے پہلے دقات پا گئے۔ یہی حکیم غلام نبی خاں مومن خاں کے والد ماجد ہیں۔

محمد مومن خاں [۳] نام مومن ٹھکس (۱۲۱۳ھ۔۔۔ ۱۲۶۸ھ) ۱۸۰۰ء۔ ۱۸۵۲ء، دہلی کے محلہ کوچہ چیلان میں پیدا ہوئے اور ساری عمر دہلی ہی میں گزار دی۔

ہو صورت خاک دل گلے کی جنت میں بھلا مومن

مری نظروں میں ہے شاہجاں آباد کا نقشہ

اکثر تذکرہ نویسوں نے مومن کا سال ولادت ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء دیا ہے، لیکن قوی سہاسر خدمات کے قابل نظریہ درست نہیں ہے۔ نواب مصطفیٰ خان شیفو نے اس دنیا سے ہمیں جو ان کے مرتبہ دیوان مومن مطلوب دہلی ۱۸۴۶ء پر لکھا گیا ہے بتایا ہے کہ وہ زمانہ کہ قند ہی اس دل فریب بستان افغانی افغانی بھرت بزم باد صمد چل دوسر (۱۲۳۳) سال بروقی ہلال گشت بود زمین مرش کہ چون مرخص از حد شمار بر کراں باد بہ است و دند سیدہ و از بس کہ اس دیوان ہے نکیر است و از خوش "دیوان ہے نظیر" است۔ [۳]

اس سے سال ولادت ۱۲۱۳ھ برآء ہوتا ہے۔ اسی طرح شفیق "فکایت ختم" (سال ۱۲۳۱ھ) میں خود مومن نے اپنی عمر و مرثیہ بتائی ہے، "فکایت ختم" کا وہ یہ شعر ہے:

دیکھیں آگے دکھائے کیا کیا دن

ہے ابھی سترہ برس کا سن

اس سے بھی سال ولادت ۱۲۱۳ ہجری آ رہا ہوتا ہے۔ موسم خان کی پیدائش پر حکیم غلام نبی خاں حضرت شاہ عبدالصغیر کی خدمت میں پہنچے اور بچے کے کان میں اذان دینے کی فرمائش کی۔ شاہ صاحب نے اذان دی اور بچے کا نام محمد موسیٰ خاں تجویز کیا، مگر والدوں نے حبیب اللہ نام تجویز کیا تھا لیکن شاہ صاحب نے فرمایا کہ یہی نام رکھیے اور یہی وہ نام ہے جس سے وہ آج تک بچپانے جاتے ہیں۔ قرین قیاس ہے کہ موسم کی ابتدائی تعلیم ہندو شاہ عبدالصغیر میں ہوئی۔ شاہ عبدالقادر سے تعلیم حاصل کرنے کا ذکر اکثر تذکرہ نگاروں میں ملتا ہے [۳] عربی زبان سے ابھی واقفیت کا انداز اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ انشا کے موسم میں عربی فقرے اور قرآن وحدیث کے حوالے اور ان کا بے تکلف استعمال عام ہے۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”نو جوانے ست امت پر تحصیل کتب عربی مصروف دارو“ [۵] قاری زبان پر موسم کو بڑی قدرت حاصل تھی۔ معاصر تذکرہ نگاروں میں قاری زبان پر ان کی قدرت کا ذکر آیا ہے۔ شیخ نے لکھا ہے کہ ”ہاویو و تحالف لسانی ہر دو الفاظ چند اس دست گاہے نصیب زد گشتہ کہ پارسیان ازاں خودی رنگارنگ۔“ [۶] ان کی قاری دینی کے بارے میں ایک اور معاصر مرزا کا جو شخص صابروہلو نے بھی لکھی لکھا ہے کہ ”کمال مہارت قاری سے کس لمن الملک کی صدائے ہند سے فارس تک پہنچ کر طوطی ہندو ہلیل شیر اذکوم پر خود کردیا تھا۔“ [۷]

موسم صاحب قرآن بھی تھے، جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنوی ”فکایت حس“ (۱۳۳۱ھ) میں کیا ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے بھی اپنے تذکرے میں انھیں ”حافظہ موسم“ لکھا ہے۔ [۸] ان کا حافظہ بھی کمال کا تھا۔ عرض کیا وی نے لکھا ہے کہ ”ذہن خدا داد کا یہ عالم تھا کہ شاہ صاحب کا وسط جو علاوہ علوم ظاہری کے نکات باطنی سے بھی بہرہ ہوتا تھا، جو ایک روز دشمن لینے تو بے فرق دوسرے روز اپنے والد کے مطب میں بیٹھ کر دہرا دیتے تھے“ [۹] طب ان کا خاندانی پیشہ تھا۔ اسے بھی انھوں نے حاصل کیا اور اپنی ذہانت سے اس میں مہارت حاصل کی، سعادت خاں ناصر نے انھیں ”مسما غس، حکیم بے نظیر، مشاعرے مدلل“ [۱۰] لکھا ہے، لیکن ساری عمر باقاعدگی سے مطب نہیں کیا۔ صرف خاص خاص موقعوں پر بغیر دیکھ کر نسخہ تجویز کیا۔ امت القادر صاحب سے مشفق بغل دیکھ کر ہی پیدا ہوا تھا۔ ”انشائے موسم میں بھی متعدد مقامات پر وہاں دارو کا ذکر بار بار آیا ہے۔ کسی نواب کے نام خط میں لکھا ہے کہ ”جناب کے پاؤں کے انگوٹھے کے درد نے۔۔۔ پامال کر دیا ہے۔۔۔ جو درواں میں نے بھیجی ہیں ان میں سے جو قطع و سے اس سے مطلع فرمایا جائے۔“ [۱۱] اکثر اپنا علاج بھی خود ہی کرتے تھے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”تین دن ہوئے کہ اپنی دوائے سے منجھ کی دوا پائی رہا ہوں۔“ [۱۲] نواب بھگر کے ہاں تین ماہ تک طبیب خاص کی خدمت پر ماسور رہا اور نواب کی بے زلفی دیکھ کر وہاں سے چلے آئے۔ نسخہ نے لکھا ہے کہ ”طب میں خوب دہل دیکھتے تھے۔“ [۱۳]

طب کے علاوہ علم نجوم اور دل سے ان کی گہری واقفیت رکھتے تھے، معاصرین نے ان کے کمالات اور پیش گوئیوں کا ذکر کیا ہے۔ ہر سال دکن نجوم کی تقویم تیار کرتے تھے جن میں سے دو ٹکاویم اور تین تقویموں کے

دیباچے جو ۱۲۳۹ء تا ۱۲۴۹ء اور ۱۲۵۰ء کا احاطہ کرتے ہیں "انکا نے سومن" میں محفوظ ہیں۔ طلب، نجوم اور دل و غیرہ کی اصطلاحات کو اپنی شاعری میں بھی ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ اختر شہابی کا ذکر کیا ہے سومن میں کئی جگہ آیا ہے۔ ہارون کے اور غلیات سے بھی دلچسپی تھی۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ "از درہ وز کہ دو شنبہ روز نیر اصر بود مرایم خوافی بصل آمد" [۱۳] "مثنوی ختمین مضمون" میں جو بد بلا نے نئی مجاہد کے کان بھر کر اثرات لگائے ہیں ان میں عمل خوافی اور ہارون تغیر کا اثر ام بھی شامل ہے اور سومن اپنی صفائی میں یہ کہتے ہیں:

میں کہاں افسوس کہاں کس کا جمال
انتقام چشم ہارو کا خیال
ابتدا سے منکر تفسیر ہوں
عالم افغان ہے تاثیر ہوں

شعری سے بھی انھیں کہری دلچسپی تھی۔ اپنے زمانے کے مشہور شاعر اور قربت دار کرامت علی خاں سے شعری کھیلتے تھے اور دن رات کو بھول جاتے تھے۔ کرامت علی خاں کی وفات (۱۲۵۹ء) پر جو قطعہ تاریخ وفات [۱۵] انھوں نے کہا اس میں بھی شعری کرامت علی خاں کی اصطلاحات، منصوب، مات، جانہ، بکشت، شرف، زوج، ہبوط و غیرہ سے اپنے دل کی بات ادا کی ہے۔ سومن مرد آزاد اور عاشق حراج انسان تھے۔ ۲۶ سال کی عمر تک انھوں نے شادی نہیں کی اور عشق و عاشقی میں گھر ہے۔ اس میں وہ اسنے پیغام ہو چکے تھے کہ والد نے اپنے انکوتے بیٹے کو ان کے حال پر چھوڑ دیا تھا جس کی تصدیق مثنوی "شکایت ختم" کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے جب ان کے عشق کا پردہ فاش ہو گیا اور بدنامی ہو گئی تو گھر والوں نے بلا کر ان سے کہا:

آرزو تھی کہ غلیں کے ارماں
کہ خدائی کے کرتے تھے ساماں
نہتوں کے کام تھے کیا کیا
جاہ جا سے پیام تھے کیا کیا
من کے ایسے صفات نامستول
نہ کرے گا کوئی جہاں میں قبول

والد کی وفات کے بعد انھوں نے پہلی شادی سرحد میں سعد علی خان بہادر کے خاندان میں کی اور جب یہ شادی کا کام ہو گئی تو ایک خط میں لکھا کہ "سعد علی خاں بہادر ہمارے خاندان کے غلاموں میں سے تھا جس کو یکم شہر (جو اس دلیل غلطی کی آقا تھی) کی دولت مل گئی تھی چنانچہ اس کا نام نجف خاں اور نجیب خاں کی ہم نشینی کی بدولت تاریخ عالم شامی اور سیر المعاصرین میں درج کیا [۱۶] یہ شادی ۱۲۴۲ء میں ہوئی۔ انکا نے سومن کے ان دو غزلوں سے جو شیخ خاں کرم کے نام ہیں سومن کی اس گئی کا اندازہ ہوتا ہے جو اس شادی کے بعد ان میں پیدا ہوئی اور جب شیخ خاں کرم نے صلح صفائی کے لیے سومن خان کو دوبارہ سرحد آنے کی دعوت دی تو انھوں نے لکھا کہ "میں نے دو تین مہینے دادلئی و سادہ دلی سے ۱۹ ماہوں کے ساتھ تاج پنے کی غلطی کی تھی۔ اب جب کہ میں فارغ الہال اور خوش حال ہوں خدا نہ کرے کہ پھر اپنے آپ کو مصیبت میں پھنساؤں اور نادانوں کی مجلس میں شریک ہوں۔ [۱۷] اسی خط میں آگے چل کر لکھتے ہیں کہ "اگر میں نے حرام سے توہم کی تو حلال تو ترک نہیں کیا" اگر آوارہ گردی سے پاؤں اٹھایا ہے تو نکاح سے تو ہاتھ نہیں اٹھایا۔ چوں کہ میں نے تاجدار ہالوں سے تکلیف اٹھائی ہے اور بد اطوار گھوڑوں سے رشہ کرنے میں مصیبتیں جھیلی ہیں اس لیے ارادہ

ہے کہ کسی عالی خاندان سے قربت کروں اور کسی شریف افضل ذہرہ جمال کے دیوار سے آنکھوں کو تسکین
 دوں ورنہ دشمنی جگہ سے نکاح کا پیغام اور وصال کا حژوہ آیا ہے، مگر وہ شخص (خسر) انصاف سے کام لے تو
 قیامت تک اس نسبت سے کہ میں اس کی لڑکی کو عقد نکاح میں لایا ہوں لغو و باریک بینی کے ساتھ کوئی نظر زبان پر نہ
 لائے۔۔۔ اسوں مد اسوں کو میں نے اپنی بلند مرتبت کے باوجود گھاس کوڑے سے ہلا کیا۔ [۱۸] اپنے حالی
 خاندان ہونے کا احساس، تقدیر کی آزمائش کی شکایت اور اس شادی سے احساس محرومی اس کا گہرا ہو گیا تھا کہ سچی
 ان کے حراج کا حصہ بن گئی جو مومن کی اس قصور سے بھی نمایاں ہے جو ”دیوانِ مومن“ مرتبہ فیاض احمد جالپوتی
 اور ”حیاتِ مومن“ از عرش گیاروی میں بھی شائع ہو چکی ہے۔ اس کے بعد مظلوم نہیں ہوتا کہ اس کی پہلی بیوی کا کیا
 ہوا۔ دوسری شادی انھوں نے خواجہ میر درد کے نواسے خواجہ محمد نصیر محمدی رنج دہلوی کی بیٹی سے ۱۲۳۵ھ میں
 کی۔ اس شادی کے بعد ان کا آخری مشفق، جس کی رونہی و مثنوی آہ و زاری مظلوم (۱۲۳۶ھ) میں مظلوم کی
 ہے، نکاح پر ختم ہو گیا، اس کے بعد انھوں نے کوئی مشفق مثنوی نہیں لکھی۔ اس دوسری شادی کے بعد رنج
 سے مظلوم ہوتا ہے کہ سرود کی طرح آزاد مومن نے دلچیزی میں کرا سیری قبول کر لی ہے۔

یعنی آں مومن آوارہ کہ در آزدی

چہ جہاں ضرب مثل بود چہ سرو آزاد

ایں زماں پائے چہ دلچیر قلع قلم

بوستے بود سروکار چہ زخماں افتاد

چہ خوش ایں واقعہ را گفت اسیر سے تاریخ

مرغ ہے ہال وہ اندر قفس آہ فریاد [۱۹]

۱۲۳۷ھ میں ان کے پاس احمد نصیر خاں پیدا ہوئے۔ نواب افضل علی خاں اصغر کا قطعہ تاریخ دیوانِ ضم میں موجود
 ہے۔ ۱۲۵۸ھ میں ایک لڑکا اور ۱۲۵۹ھ میں ایک بیٹی محمدی بیگم پیدا ہوئی۔ ان دونوں کے قطعات و لاوت مومن
 نے خود کہے۔ ۱۲۶۱ھ میں ایک اور لڑکا پیدا ہوا جو دو سال بعد ۱۲۶۳ھ میں مر گیا، اور ایک لڑکی فاطمہ سلطان بیگم
 ۱۲۶۵ھ میں مر گئی [۲۰]۔ جس کا قطعہ و لاوت موجود ہے۔ مومن نے اپنے مشفق کو بھی نہیں چھپایا بلکہ مثنویاں لکھ کر
 ان مشفوں کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔ اپنے مظلوم میں بھی وہ اپنے مشفق کا اعتبار بجا تلف کرتے ہیں۔ حکیم
 احسن اللہ خاں کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ ”آج کل میں کس کے گیسو کے خم میں تازہ اسیر ہوا
 ہوں۔ [۲۱] ایک اور خط میں لکھا ہے کہ ”دلِ احمد سے دینا اور دل پر ہاتھ رکھنا محال ہے۔ کسی کے انتظار میں
 گھر رہنا اور بھر گئی اپنے کو قابو میں رکھنا محض خیال ہے۔ میں ہوں اور آنسوؤں کی تھڑی۔۔۔ کسی کے قامت
 کے الف نے میرے خیال کی قوت زائل کر دی ہے۔ [۲۲] مشفق و عاشق ان کا حراج تھی۔ اس میں وہ اسنے
 بدنام تھے کہ دنیا جہاں ان کے اس حراج سے واقف تھی۔ ”سب آفتخیں“ دلی محبوب نے اسی لیے نف کیا
 تھا۔ اس مثنوی میں اپنے حراج عاشقی کو خود بھی بیان کیا ہے۔

اور ہمیں بھی چاہ کا پکا
مہ دلوں سے لاگ سی دل کو

مشتق دل وہاں کوا کا پکا
گرم رکھے اک آگ سی دل کو

اک نہ اک سے کام ہی رہوے
نام سدا بدنام ہی رہوے [۴۴]

مومن دہلی کے ایک سربراہ اور وہ خاندان کے چشم و چراغ تھے اور اس طرح زندگی بسر کرتے تھے جس طرح اس دور کے رزمہ کا شیوہ تھا لیکن مالی اعتبار سے ان کی حالت خستہ تھی۔ عبدالقادر خاں چیف مام پوری نے لکھا ہے کہ ”انہوں نے ناصر و دیگر خاندان ہائے دہلی پر غصہ برپا کر دیا۔“ معاشی بد حالی کی یہ صورت، انگریزوں کے تسلط کے بعد، نہ صرف دہلی بلکہ سارے ہندوستان میں عام طور پر نظر آتی ہے۔ مومن کے قاری غلطو سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ بلاشبہ پرکھ ناراول میں جو جاگیر شاہ عالم ثانی نے اس خاندان کو دی تھی۔ دہلی پر انگریزوں کے قبضے کے بعد ہجیر کا سارا علاقہ کھیتی بہادور کے وقار و نواب فیض محمد خان کو دے دیا گیا تھا، بلوراسی کے ساتھ مومن خان کے اسلاف کی یہ جاگیر بھی نواب فیض محمد خان کی جاگیر میں چلی گئی تھی جس کے عوض ایک ہزار روپیہ سالانہ اس خاندان کے ورثہ کو ملتا تھا جس میں مومن کا بھی حصہ تھا، اور یہ بھی باقاعدگی سے وقت پر ملتا تھا۔ مومن نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”خزانچوں کی زیادتی کی دہائی کی اتنی بے تکلفی کے باوجود سالانہ نہیں بھیجا۔ نواب صاحب کی خانقاہ سے بھی کام نہیں نکلا۔ ایک مہینے کا وعدہ سواہ کے برابر ہو گیا [۴۵]“ مومن کی مالی حالت اتنی خراب تھی کہ سسرال سے ملتا ہوا مکان بھی فروخت کر دیا تھا، ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنا کوئی اور مکان بھی بچنا چاہتے تھے، اور اسی لیے اسے کرائے پر دینا نہیں چاہتے تھے [۴۶] اور زمین جو مومن خان کو ورثے میں اپنی والدہ کی طرف سے ملی تھی اُسے بھی انگریز راج نے غنیمت فرج زار نے زبردستی چھین لیا تھا۔ یہ وہ اسی طرح رہے جسے نواب حسن الدین خان نے قتل کر دیا تھا اور پچاسی چڑھے تھے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ ”ایک نیا ظلم جو پرانے دشمن نے کیا ہے کہ قہرؤزی سی زمین جو مجھے والدہ سے ورثے میں ملی تھی وہ بھی زبردستی چھین لی گئی، اس اجل گزرتہ (فرج زار) نے کہ جس کے قتل سے اب تک خستہ چاہے اور جس کی روح تپا پاک، جنات کی طرح مل جل ڈالے ہوئے ہے، اپنے منتقل ہونے سے ایک دن پہلے مصری مورفی زمین جو میرے جان جو میں کے لیے کافی تھی، بلورس کا نام نہ رہے میں تھی، ضبط کر لی [۴۷] مالی اعتبار سے مومن خان کی حالت غالب خستہ سے بھی زیادہ خستہ تھی، لیکن وہ ساری عمر عزت نفس اور خودداری، وضع داری کے ساتھ بھجاتے رہے۔ بعض دفعہ اتنے پریشان ہوتے تھے کہ دہلی کو چھوڑ کر چلے جانا چاہتے تھے جس کا اظہار اپنے غلطو میں کیا ہے۔ ایک خط غلام حسین خاں میں لکھا ہے کہ ”اس اجڑے دیار میں جاہل اور بے فکر کافروں کے ہاتھ میں چکر شرفا کی قدر کیسی کی خاصیت اور دولت و اقبال کا حکم رکھتا ہے اس نظر سے ستر گھنٹہ کا ارادہ ہے، اگر وہاں کاربماری ہوئی فیہا ورنہ اس ملک کا ارادہ بھی دل میں ہے کیوں کہ اکثر لوگوں نے ارہاب کمال خصوصاً شعرا کے حق میں لالہ چند دلال بہادور کی قدر دانی کا ذکر کیا اور یہ بیچ خاں اس بارغ کی خوشبو کے تصور سے مست ہے، اگر حق تعالیٰ کو منظور ہے تو وہاں تکلیف کر دولت قدم ہوی سے سعادت

حاصل کروں گا اور لال صاحب نے کبر کے والد کا ارطاط جو ہمارے خاندان سے رہا ہے عرض کروں گا [۱۷۷] اس مائی تھی اور پریشاں حالی نے مومن کے اندر باقدری اور شکست زمانہ کے احساس کو جنم دیا جس کا اظہار اچھا رہاور خود پندہ کی صورت میں اپنے خطوط اور فارسی و اردو شاعری میں کیا ہے۔

محم کہ نیست قرآن پنج قرن و زمن

محم کہ نیست نظم پنج شعر و دیار

نہ بود و نیست بدلی من احوال ایک

ز زندگان لب و خامہ ز مردگان اشعار [۱۷۸]

معاشی الجھنوں نے باقدری و شکست زمانہ کے احساس کو گہرا کر کے ان میں انگریز و دشمنی کے جذبے کو بھڑکا دیا اور وہ کاغذ و قلم کے کام سے بھی دست بردار ہو جانا چاہتے تھے۔ ایک خط نظام بخشہ حسن اللہ خاں میں لکھا ہے کہ ”میرے آجینے پر کس چیز کی زندگی اس قدر جم گئی ہے کہ ہر مصرعہ ماد کا غبار بھی اس کو جلا نہیں دے سکتا۔ میرے یوسف (کلام) کو بڑھیا کے سوت کی انٹی کے بدلے بھی لوگ نہیں مڑتے اور اس کو چاہ کعباں سے کھونٹے سکوں کے عوض بھی نہیں نکالتے۔ یہ بیضا کے ٹھوڑے کے باوجود میں خالی ہاتھ ہوں بلکہ دم چھٹی کے ہوتے ہوئے بیماری میں جھکا ہوں۔ یہ کاغذ و قلم کی رحمت بھی آپ کے قلم علم میں ہے ورنہ تقدیر کی بے قدری سے لکھنے پڑھنے کا مارا کس کو ہے [۱۷۹] اس صورت حال سے مومن کے اندر شدید احساس بھڑکی پیدا ہو گیا تھا جس کا اظہار اس دہائی سے بھی ہوتا ہے۔

از نظم بہ حکم از دلم دروں باد

از کافش و انظم دلم بے خون است

مومن نے اپنی شاعری کے بالکل ابتدائی زمانے میں اس وقت کے بڑے مشہور استاد شاہ نصیر دہلوی کو غزلیں

دیکھا تھیں مگر ان کا شعری مزاج شاہ نصیر سے مختلف تھا اس لیے جلد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ مومن کی شاعری کا آغاز اُس وقت ہوا جب وہ بارہ حیدر پور کے تھے۔ ۱۲۲۱ھ میں جب اپنی پہلی مشقیہ مثنوی ”شکایتہ حتم“ مکمل کی ان کی مرستہ پورس کی تھی۔ نتیجہ کی یہی شاعری کا آغاز اس سے چند سال پہلے ہو گیا ہوگا۔ اس طرح ان کی شاعری کا آغاز ۱۲۲۷/۱۲۲۸ھ متعین کیا جاسکتا ہے۔ فائق رام پوری نے بھی ۱۲۳۷ھ آغاز شاعری کا سال متعین کیا ہے [۱۸۰]

وفات سے پانچ مہینے پہلے سفر کے مہینے میں مگر کی جہت پڑی تھی۔ مومن مگرانی کر رہے تھے کہ اچانک جہر پھلا اور وہ بے طرح زمین پر آ رہے۔ ہاتھ اور بازو کی بندیاں نری طرح ٹوٹ گئیں۔ علاج کیا لیکن اتفاق نہیں ہوا۔ ڈانچہ دیکھا تو کہا کہ میں صرف پانچ مہینے اور زندہ رہوں گا اور اس حادثے کی تاریخ ”دست و بازو شکست“ (۱۳۶۸ھ) لکھوائی اور یہ نقل کیا:

مومن قرار از ہام مکتوم چہ رفت مکتا

خود ہاروش کھلم بکھست دست و بازو
کھلم کہ باہت گھٹ، تاریخ اپنی مصیبت
کھلتا غروش کھلم "بکھست دست و بازو"

۱۴۶۸ھ

یہی تاریخ حادثات کی تاریخ وقات ۴ بت ہوئی۔ غالب نے اپنے ایک خط عام شفی بی خلی فقیر مورخ کیم شہبان ۱۴۶۸ھ مطابق ۲۱ مئی ۱۸۵۲ء میں لکھا کہ "تینا ہوگا کہ سومن خاں مر گئے۔ ان کو مرے ہوئے دواں دن ہے۔ سومن خاں میرا ہم عصر اور پارہی تھا۔ چالیس تینا لیس برس ہوئے یعنی چودہ چودہ چودہ پندرہ برس کی میری یاد اس مرحوم کی عمر تھی۔

مجھ میں اس میں درجہ پیدا ہوا۔ اس عمر سے میں کبھی کسی طرح کا درجہ و کمال درمیان نہ آیا۔۔۔ یہ شخص اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا۔ طبیعت اس کی معنی آفریں تھی۔ [۳۶] غالب کے اس خط کی نود سے کیم شہبان کو دواں دن تھا یعنی ۲۱ رجب ۱۲۶۸ھ مطابق ۱۲ مئی ۱۸۵۲ء [۳۴] سومن کی وفات ہوئی۔ کیم شہبان ۱۲۶۸ھ [۳۲] مئی ۱۸۵۲ء کو جمعہ کا دن تھا اور ۲۲ رجب کو چار شنبہ (بدھ) تھا۔ عرش کیا دی نے جمہ کا دن بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ سومن خان کی خرافاٹ کے مطابق دلی دروازے کے باہر مہند یوں میں شاہ عبدالعزیز اور ان کے خاندان کے مقابر کے احاطے کی دیوار کے باہر انھیں دفن کر دیا گیا۔ ان کی وفات کے ۹۵ سال بعد پروفیسر احمد علی دہلوی نے قبر پختہ کر کے اس پر کتبہ لگوا دیا۔ کاش یہ شعر بھی لکھوا دیتے:

سنگ مرقد سے مرے فیض ہے سب کو سومن

ہوں تہ خاک بھی طوطی میں آئینہ

برسوں بعد جب احاطہ کی گری ہوئی دیوار دوبارہ بنائی گئی تو سومن کی قبر کو بھی اندر لے لیا گیا۔ ان کی وفات پر متعدد شعرا نے اشعار تاریخ لکھے۔ آٹھی نے "ہاتم سومن خاں" سے سالہ وفات نکالا اور غالب نے یہ دہائی لکھ کر اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا:

شرط است کہ روئے دل خرامم ہم عمر

خوں تاپہ بدخ زودیدہ ہاشم ہم عمر

کافر ہاشم اگر بہ مرگ سومن

چوں کہ یہ سید پاش نہ ہاشم ہم عمر

شاعری میں سومن کے بہت سے شاعر تھے جن میں ۳۸ کے نام فائق رام چرنی نے نور ۳۳ کے نام ظہیر احمد صدیقی نے اپنی کتاب میں دیے ہیں جن میں نواب مصطفیٰ خاں شیخ و حسرتی نواب محمد امین علی خاں ضم دہلوی، میر حسین نسکین، میر عبدالحق آدی، حکیم مولانا بخش گلشن میرٹھی، مرزا قربان علی بیگ، سالک، مرزا محمود بیگ، راحت دہلوی وغیرہ ممتاز ہیں۔ دیوان سومن کا پہلا ایڈیشن ۱۸۳۶ء شیخ نے مرعوب کیا اور دوسرا ایڈیشن

۱۸۸۳ء آئی نے سرحد کیا جو مطیع نول کشور سے شائع ہوا۔ موسن مطیع سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے تسلط سے انجمنی تاغوش تھے جس کا اظہار نہ صرف اپنے خطوط میں کیا ہے بلکہ متعدد اشعار میں بھی اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ”دیوان فارسی“ میں غزلی کے قصیدے پر جو عقیدہ لکھا اس کے دو شعر یہ ہیں:

ایں بیسویاں بلب رساند جان من وہاں آفرینش

برخیز کہ شود کفر بدخاست اسے کشتہ ننگان آفرینش

جنگ کاٹل میں جب انگریز فوج کا قائد افغان مجاہدوں نے جا کر دیا اور انھیں کاٹل چھوڑنا پڑا تو موسن نے دو قطعہ طعنے تاریخ [۳۳] کہے جن سے ان کے دلی جذبات کا اظہار ہوتا ہے:

یہ ادب باب ایماں در آدھکتہ دلیں کا فرماں ہریت نصیب

بر آور دہر موسن دا گشت کہ نصرت من اللہ فتح قرب

۱۲۹۶-۱۳۰۰ ۱۲۵۶ء

نغمہ اری دکاٹل بروں آمد چوں کھار ملعون ذلت قری

درد سے جوش سال سال تاریخ ملک گفت فضل علی المومنین

جب مولانا محمد اعلیٰ نے دہلہ الحرب سے حرم کعب ہجرت کا عزم کیا تو چھ شعر کا قطعہ لکھا جس کے دو شعر یہ ہیں۔

اگر کشور بندہ رفت برست ہزار د کا فرماں اہم

بکند آشتی دام حرب اسماں جا کردہ پہ مکہ معظم

”مشہوری جہاد“ سے بھی موسن کے انداز فکر اور جذبہ جہاد پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے ذاتی مصائب اور قومی تباہی کو انگریزی تسلط و اقتدار کا نتیجہ سمجھتے تھے۔ اس وقت صورت حال یہ تھی کہ ایک نظام نوٹ رہا تھا اور ایک استعماری نظام اس کی جگہ لے رہا تھا۔ اسی کے ساتھ معاشی، معاشرتی و اخلاقی قدریں بدل رہی تھیں، اور ہندوستانی علوم و فنون کی قدردانی گھٹ رہی تھی۔ چاروں طرف بد حالی نے گھر کر لیا تھا۔ اور اہل علم و ادب اہل فتنہ، اہل بغض، امرائے اوجین اور پیشواؤں پر بیاضاں حال تھے۔ موسن کے انداز انگریزوں سے نفرت کا زبر کمر ہوا تھا۔ وہ انہی حالات کا نتیجہ تھا۔ ان میں ایسی خود دہی و غرور غصہ تھی کہ وہ غالب کی طرح کبھی انگریز ملک یا کسی حاکم کی شان میں قصیدہ نہیں لکھ سکتے تھے۔ انھوں نے جوانی ہی میں حضرت صاحب سید احمد شہید بریلوی کے ہاتھ پر بیعت کر لی تھی۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ انیس سال کی تھی۔ کلب علی خاں فائق رام پوری نے تاریخ بیعت رجب ۱۲۴۳ء اور ۲ شعبان ۱۲۴۴ء مطابق مئی ۱۸۱۸ء اور ۲۹ مئی ۱۸۱۹ء کے درمیان تحفین کی ہے۔ [۳۴] موسن کو سید صاحب کی تحریک جہاد میں انگریزوں سے نہایت کاراستہ اور امید کی کرن نظر آرہی تھی۔ مشہوری جہاد کے علاوہ اردو شاعری میں بھی وہ تحریک جہاد سے اپنی وابستگی کا مسلسل اظہار کرتے رہے۔ کئی جذبہ جہاد ان کے نزدیک عظمت و فتہ کو دہاں لانے کا ذریعہ بن سکتا تھا:

شرقی بزم احمد و ذوق شہادت ہے مجھے

جلد مومن نے پہلے اس مہدی دور میں شکر
زمانہ مہدی موعود کا چلایا اگر مومن
تو سب سے پہلے کہیے تو سلام پاک حضرت کا

مومن کی شاعری پر اس جہاد یہ تحریک کا گہرا اثر تھا۔ آج غزل کے دوسرے وکنایات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کو یہ اشعار براہ راست متاثر کر رہے تھے۔

مخلصیت کے دور روپ ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری اور ایک باطنی ظاہری روپ کسی شخص کے چہرے نمبر سے سے پیدا ہونے والے مجموعی تاثر سے ظاہر ہوتا ہے اور باطنی روپ اس شخص کی بات چیت داس کے طرز عمل داس کے انداز فکر، اس کے فکری رویوں اور احساسی بحال سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی تحریروں اور تحقیقی اظہار سے سامنے آتا ہے۔ ظاہری روپ پر باطنی روپ کی چھوٹ پڑتی ہے، اور ظاہری روپ باطنی روپ کو سایہ فراہم کرتا ہے۔ مومن خاں کا ظاہری روپ تو وہ ہے جو اس لفظی تصویر سے ابھرتا ہے، جس کا نقش مرزا فرحت اللہ بیگ نے کھینچا ہے۔ (۳۵) اور دوسری طرف مومن کی اس واحد تصویر سے سامنے آتا ہے جو عرض گویائی کی "حیات مومن" کو نمایاں دہانی کے سرچ "دیوان مومن" میں شامل ہے۔ تصویر کو دیکھ کر گہری سنجیدگی، ریسائندہ وضع قطع اور خوش پوشاکی کے ساتھ یہ تاثر بھی ابھرتا ہے کہ صاحب تصویر ایک خوب صورت، دلچسپ اور مست و توانا شخص ہے۔ سوچتی سنگتی آنکھیں اور لمبی ٹیس گہری سوچ کا اشارہ ہیں۔ خشک ہونٹ آنکھوں سے مل کر اس اضطراب اور کرب کو ظاہر کر رہے ہیں جو صاحب تصویر کے باطن میں طوفان برپا کئے ہوئے ہے۔ مومن کی شخصیت کا باطنی روپ ان کی بڑی تحریروں اور ان کی شاعری سے سامنے آتا ہے۔ وہ ٹیکسوں کے نای خانہ ان کے چشم و چراغ تھے۔ فارغ البال اور عزت و میری انھیں ورثے میں ملی تھی لیکن انگریزی راج کے بعد اس خانہ ان کی جائیداد کے ہاتھ سے نکل گئی تھی۔ ان نا انصافیوں کا اثر انگریزوں سے نفرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے فارسی خطوط اور فارسی و اردو شاعری میں کیا ہے۔ ورثے میں ملی ہوئی وضع داری، خانہ ان کی بڑائی کا احساس اور جاگیردارانہ دور کی قدروں کی پاس داری مومن کا سرمایہ حیات تھی۔ ان کی خود پسندی اسی طرز فکر کا نتیجہ تھی۔ اسی غیرت و خود داری کے باعث انھوں نے کسی کی توکری نہیں کی، بلکہ کسی امیر نواب یا بادشاہ کی مدح میں قصیدہ نہیں لکھا ان کے کلام میں جو قصیدے ملتے ہیں، ان میں سے ایک میں رکھیں بنالہ راہا اجیت سنگھ کا شکر یہ ادا کیا ہے جس نے انھیں باقی کا تنہا دیا تھا۔ اس قصیدے میں بھی راجا کی مدح و شکر یہ یاد کرنے کے ساتھ اپنی بڑائی کا اظہار بھی کیا ہے:

شاعر بے نظیر ہوں صحریاں دیہ ہوں
م ہے مرا نصوت مجھ کو بھری
محرطال سے مرے چلوئے سامری نخل
مور کلیم ادب فکر، نور خدا فسون گری

میری زبان میں وہ بات جس سے ملک خن پرست
میرے بیاں میں وہ بحر جس سے جنوں زود ہری
اور ایک قصیدے میں دلی نوک نواب محمد زبرخان کی مدح کے ساتھ ان کی خدمت میں حاضر نہ ہونے پر
معذرت کی ہے حتیٰ کہ نئے قصیدہ میں بھی حلیقے سے اپنی بڑائی کا اظہار کیا ہے۔

طے ہیں خاک میں کیا کیا مرے فنون و علوم
خدا کسی کو نہ دے ایسے طالع مشکوں
حکیم وہ ہوں کہ چاہتے رہیں حواس اگر
کرے معارضہ سروفتز حقل و لغس
کروں جو گردن انجم کی میں رصد بندی
فدا ہو وہد میں آ کر روان بطلموس

اس انداز فکر سے ان کے اندر باقدری زمانہ کا شدید احساس بھی محسوس ہوا جس کا اظہار وہ اپنی شاعری اور اپنے
خطوط میں بار بار کرتے ہیں۔ ایک خط نامہ حسن اللہ خاں لکھتے ہیں کہ ”القصہ میں اس طرح غفر سرائی کرتا ہوں
کہ بائبل بھی میری ہم سرائی نہیں کر سکتی اور گل افشا نیاں کرتا ہوں، کہ زرد گل ان کی حسرت میں جلتا ہے لیکن کیا
کروں کہ سننے والے کان اور دیکھنے والی آنکھیں نہیں [۳۶]

ایک اور خط میں لکھتے ہیں کہ ”زمانے کی باقدری اور ناخوشی کے باعث کوئی مراء پر نہیں ہے اور
میرے آب دار سوجیوں کا تاریکی میں بھی باز رہتا ہے۔ اس باقدری کے باوجود میں نے کبھی بھڑکی آبرو نہیں
پٹی اور امرا کی آستین سے توقعات وابستہ نہیں کیں۔ میں نے جو کی روٹی پر قناعت کی ہے اور آسان کے خوشی
گندم پر کبھی غصہ نہیں ڈالی۔ اور یہ کاغذ و قلم کی زحمت بھی آپ کی تحمل علم ہے ورنہ غور خن کی بے باقدری سے لکھتے
پڑھنے کا دماغ کس کو ہے [۳۷] اسی کش کش سے ان کی ساری زندگی گزاری ہے۔ اس سطح پر انھوں نے
حالات زمانہ سے کبھی الجھتا نہیں کیا، اور اسی وجہ سے ان کے مسودات مختصر پڑے۔ وہ اپنے اور ان کا اردو و ہریان
مصلحتی خاں شیخ اور دیگر مبداء الحسن آجی نے اور خطوط و فارسی کلام حکیم حسن اللہ خاں نے سرجب و شائع کیا۔

سومن عاشق حراج و دکنکین شیخ انسان تھے۔ نو سال کی عمر سے انھیں سال کی عمر تک وہ مختلف مشقوں
میں گرفتار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی چھ عشقیہ مشقوں میں کیا ہے۔ یہ عشق وصل کا بیماری ہے اور
جسم کی آگ بجھانے کا وسیلہ ہے۔ اس میں وہ اپنے بدنام تھے کہ والد نے اپنی زندگی میں ان کی شادی نہیں کی
اور انھیں ان کے حال پر چھوڑ دیا۔ اپنے والدین کے اکلوتے بیٹے اور سب کے جیسے تھے۔ ان کی شاعری اور
بالخصوص عشقیہ مشقوں میں ان کی زندگی کی ترجمان ہیں۔ یہی عشق ان کی شاعری کو روشن کرتا ہے جس کے رنگا رنگ
تجربوں کا اظہار انھوں نے اپنی غزلوں میں کیا ہے۔ مشق ”قصہ غم“ (۱۳۳۵ھ) میں سومن نے اپنے رنگہ
حراج کا تعارف اس طرح کیا ہے۔

ہاں محبتاں و دل نہیں کفر
آوارہ و ہرزہ گرد ہدام
ذخا سے نہ کام کچھ نہ دین سے
سرشار نکالا و شادمانی
مشغول سرور و پیش دن رات
ہر وقت ہر آن مسکرات
اشعار کا ذوق بے نہایت
علم شعراء میں فرد کامل
شتم اس پہ ہوئی لیلی کوئی
سارے ہی جہاں سے آشنائی

تھا نام تو سومن اور دین کفر
نوسانے نہاں و تیرہ ایام
رہا اس کو نکالنا ناز میں سے
مہوش شراب، تو جوانی
آرام و طرب میں صرف اوقات
جوں غیب سدا کھلے ہی جانا
دیوانوں سے شوق بے نہایت
صحیح سخن پہ طبع مانگ
بے بذلہ سخی نہ بات کوئی
ہر جہر و جہاں سے آشنائی

سومن اس دور کے طبقہ غلامس سے تعلق رکھتے تھے۔ اپنی شاعری میں بھی وہ اسی طبقے سے مخاطب ہیں۔ ایک خط لکھتے ہیں کہ "ابھی میں زندہ ہوں اور بہت کچھ لکھوں گا، خدا گواہ ہے اور اس کی گواہی کافی ہے کہ اسال بھی بہت سے مکالمہ پیر و قلم کئے گئے لیکن چوں کہ ان کے مضامین نازک روزمرہ عوام میں بیان کئے گئے اس لیے ان کی نقل کی میں نے پورا نہیں کی۔ اگر مجھے یقین ہوتا ہے کہ آپ گدھے کھڑے کے ساتھ یکساں سلوک کریں گے تو سوچو کہ سے زیادہ بھیج دوں گا" (۳۸)

سومن کی شخصیت اور مزاج کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مل جل جلاہ سے والا اضطراب ان کے مزاج کا جزو اعظم تھا:

عمر تیاں میں تجھ کو ہے سومن عطار زہر
غم پہ حرام خوار توکل نہ ہو سکا

یہی وہ حقیقی کرب ہے جو ان کی شاعری کا جوہر ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت کا باطن روشن تھا جس کا اعتبار ایک خط میں اس طرح کیا ہے کہ "پہلا ظلم جو اس بے رحم (آسان) نے مجھ پر کیا یہ ہے کہ میرے ضمیر کو دل سوختہ اور جگر پریش کی خاک سے آلودہ کیا اور جس دن میرا قالب تیار کیا تو اس میں شہر محبت کو خدا دیا۔ خدا کی شان جس نے بھی جتنا دیکھی تھی اس نے جتنا نہیں برداشت کیں اور جس نے کبھی ستم نہ ہے جسے تھے اس نے ستم اٹھائے" (۳۹) اس اعجاز نظر نے ایک ایسے احساس برتری کو جنم دیا کہ وہ اپنی ذات کے حصار سے نکل سکے اور اس لیے خوشامد سے بھی دور رہے۔ ان کے دوسرے بڑے معاصر مرزا غالب اس سے بڑے شفیق تھے۔ غالب نے جو خطوط مرزا پر آدرشہ شخصیات کو لکھے یا جو درخواستیں انگریز میسرکار میں بھیجیں یا جو قصائد حکمہ و کنوہ پر اور حکمرانان بالا کی مدح میں لکھے ان میں زمانہ سازی و خوشامد شامل ہے لیکن سومن نے کبھی یہ نہیں کیا۔ مزید رہنے ان کی والدہ و اہل زمین ان سے چھین لی لیکن سومن نے کوئی درخواست اس سلسلے میں نہیں دی، انھوں نے اہل دور

سرہاں کو ٹھکرا دیا اور شیخ خاص کرم کو کھسا "ہانا کہ میں خاک میں ملی گیا ہوں لیکن اب بھی آسمان کی ہم سہری کو
 تنگ سمجھتا ہوں اور اگرچہ بے سرو سامان ہوں لیکن سفلوں کی خوشامد کو اپنے رعبے سے فروتر خیال کرتا
 ہوں۔" (۳۰) اسی لیے مومن صاف گمراہان تھے۔ مصلحت اور کینہ و حسد سے ان کا دل پاک تھا۔ انھوں نے بھی
 کسی کی جھوٹیں لکھی، ماورائے اپنی ذاتی و عامانی شرافت سے دور ہوئے۔ ایک خط میں یہ شعر لکھ کر اپنے حراج
 اور اپنے رسم و آئین کا اظہار کیا ہے:

کفر است در طریقت ما کینہ داشتن

آئینا ماست سینہ چوں آئینہ داشتن

مومن کی زندگی میں مذہب بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی عشق کی رعیتیں اور آرزوئے وصل کی آگ بھی
 روشن ہے۔ وہ دونوں کو ساتھ لے کر چلتے اور ایک کو دوسرے پر قربان نہیں کرتے۔ جب دلی نوک نے انھیں
 اپنے ہاں آنے کی دعوت دی، اور سچ پر پیچھے کا امدادہ ظاہر کیا تو انھوں نے مسندت کے ساتھ فطرت کا اظہار کرتے
 ہوئے اس قصیدے میں یہ بھی لکھا ہے کہ مجھ اس کے در کا شوق افزوں ضرور ہے۔

پر کروں کیا کہ بن نہیں آتی

دور نہ میں اور میرے بیانی

سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں

گوہوں دوساں ہائے شیطانی

ہے ابھی آرزوئے وصل، صنم

ہے ابھی حسرت ہوں رانی

نکر انجام سودا ہوئی

کن چکا ہوں صدمت صنعانی

بعد یک چند گر خدا چاہے

میں ہوں اور میرے دور کی درباری

سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں

گوہوں دوساں ہائے شیطانی

ہے ابھی آرزوئے وصل، صنم

ہے ابھی حسرت ہوں رانی

نکر انجام سودا ہوئی

کن چکا ہوں صدمت صنعانی

بعد یک چند گر خدا چاہے

میں ہوں اور میرے دور کی درباری

جوانی ہی میں وہ سید احمد شہید بریلوی سے بیعت ہو کر تحریک جہاد میں ذاتی طور پر شریک ہو گئے تھے جس کا اظہار
 ان کی شاعری اور خطوط سے ہوتا ہے۔ ایک عشقی "جہاد" کے موضوع پر ان کے کلمات میں ملتی ہے۔ عقائد کے
 مسئلے میں وہ بہت کڑے تھے۔ فضل حق خیر آبادی سے اسی وجہ سے اختلاف ہوا جس کا اظہار اس شعر سے بھی ہوتا
 ہے:

لے نام آرزو کا تو دل کو نکال لیں

مومن نہ ہوں جو رہا دیکھیں بدعت سے ہم

جب جسم کی آگ عشقی چڑی اور مومن اپنے بال بچوں میں پھنس گئے تو یہ رعیتیں، عشق بھی کم ہو گئی اور مذہبی
 رنگ گہرا ہو گیا، جو مرتے دم تک ان کے ساتھ رہا۔

مومن جیسا کہ ہم کہہ رہے ہیں خوب صورت و وجہ جوان تھے۔ انھیں عام دینی عظمت کے ساتھ
 اپنے حسین و جمیل ہونے کا بھی شہیہ احساس تھا۔ وہ عاشق بھی ہیں تو معشوق حراج ہیں۔ ایک خط میں خود بھی
 لکھا ہے کہ "عاشق معشوق کا حراج و با صمد نیاز مند یہاں ہے احتیاج۔ عاشق وہ شاعر مافیہرت مسند و بندہ حق
 گزرازم الا طریقہ ار پند" اسی حراج کی وجہ سے ان کا عشق یک طرفہ نہیں ہوتا۔ معشوق بھی عشق میں جٹکا ہوا اور

عاشق بھی، عاشق، معشوق دونوں ایک ساتھ ایک دوسرے پر عاشق ہوں، اور دونوں ایک دوسرے کے لیے معشوق بھی ہوں۔

معشوق سے بھی ہم نے بھائی برابری
وہں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا
ہیں امیر اس کے جو ہے اپنا امیر
ہم نہ کچھ صید کیا صیاد کیا

یہی وہ عشق ہے جو کامیابی سے چل سکتا تھا۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری تھا کہ دونوں کے جذبے اور ذہن کی سطح ایک ہو جو اس لیے ممکن نہیں تھی کہ معشوقانہ حراں والے عاشق مومن خاں غیر معمولی احساس اور ذہن کے مالک تھے۔ اس لیے ان کے زیادہ تر عشق ناکامی سے ہم کنار ہونے لگے۔ اگر مومن کی کسی کے ساتھ کوئی دلی رشتہ بھی تو وہ استاد القادر صہب تھیں جو پہلے مومن پر عاشق ہو گئے اور پھر مومن نہیں دیکھتے ہوئے اس پر عاشق ہوئے۔ اب دونوں ایک دوسرے کے عاشق بھی تھے اور ایک دوسرے کے معشوق بھی۔ عشق کا یہی رنگ ان کی شاعری میں رنگ بھرتا ہے اور اسی وجہ سے مومن کا عشق اردو شاعری کے روایتی تصور عشق سے قدرے الگ ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”ہاں اگر مجھے کسی چیز کی شمع ہے تو وہ ایک دلی اور کتنا پی ہے۔ اگر میں کوئی چیز سمجھنے کے قابل سمجھا ہوں تو وہ جس محبت و آشنائی ہے۔“ [۳۱]

دیکھا دیکھ ان کے حراں میں شامل تھی۔ وہ نجوم و دل پر پوری قدرت رکھتے تھے اور ان کے کی تھے مشہور تھے۔ ایک وہ چنگی والا واقعہ کہ انھوں نے اپنے شاگرد دھکا نند سے کہا کہ ”یہ جو چنگی دیا اور پر نظر آ رہی ہے اس وقت تک اپنی جگہ سے نہیں ہلے گی جب تک پر ب کی طرف سے اس کا جواز نہ آ جائے۔ ابھی وہ بات کر رہی رہے تھے کہ جادو کا سودا کر کپڑوں کے دو گھسے لے کر آیا گھری حردور کے سر سے اٹھاری ہی تھی کہ پت سے ایک چنگی بچے گری اور دوڑ کر سامنے کی دیوار پر چڑھ کر اس سے آگلی اور دونوں مل کر ایک طرف پھلی گئیں۔“ [۳۲] آپ حیات میں آیا ہے کہ ایک فریب بند ہے تو مراد یہ ہیں مومن خاں کے پاس آیا اور کہا کہ اس کے زہروں کا وہ چہری ہو گیا ہے۔ ساری عمر کی کٹائی لگ گئی۔ مومن خاں نے اس سے کئی سوال کیے اور کہا کہ بیڑا تم نے لیا ہے یا تمہاری بیوی نے۔ باہر سے کوئی نہیں آیا اور کہا جا کر جنوب کے دریا پر جو گھڑی ہے اس میں شامل کی جانب ایک کھڑکی کا پھان ہے اس کے اوپر بال موجود ہے۔ اس نے کہا حضور تم دھند پھان پھان مارو کہا کہ پھر دیکھو وہیں ملے گا۔ وہ پھر گیا ”روشنی“ میں دیکھا تو وہ ڈب اور سارا زہر موجود تھا [۳۳] خطرناک عاشق تھا۔ عملیات سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ طم ریاضی پر قدرت تھی۔ ہر سال تقویم تیار کرتے اور سال بھر اسی سے واقعات و حالات کے بارے میں جان گونیاں کرتے رہے۔ کسی نے ایسے بہت سے واقعات آؤ ان کو لکھ کر بھجوائے تھے جن میں وہ اس لیے شامل نہ کہ نہ کر سکے کہ لوگ اعتراض کریں گے کہ ”تذکرہ شاعر“ لکھنے بیٹھا اور نجومیوں کا تذکرہ لکھنے لگا۔“ [۳۴]

شاعری کے معاملے میں وہ حدودِ پیچیدہ تھے۔ ایک خاتون کو اپنی غزل بگوانی اس نے جواباً خط میں لکھا کہ ”یہ غزل آپ نے تفریحِ مزاج کے طور پر لکھی ہے۔ مومن نہ اسے لکھے۔ لکھا کہ ”اگر پسند ہو تو کاتبِ الحروف سے نئی غزل لیں لکھا کر بھیجیں۔“ انہی بارہ گویوں کی بات کا کیا جواب دوں۔ اس غزل سے اور تفریح سے کیا علاقہ۔ آئندہ ذمّتِ خودیں کہ مجھے اس قدر دماغ نہیں (۳۵)

مومن کو اپنی ذات اور اپنی شاعری دونوں پر اتنا اعتماد تھا کہ وہ اپنے خطوط میں مخصوص اور خط جو انھوں نے اپنے پھر بھی زاد بھائی حکیم احسن اللہ خاں کو لکھے ہیں، اپنے فن، اپنی زبان، اپنی فصاحت و بلاغت کے بارے میں بلا تکلف لکھتے ہیں کہ:

نظم نادرہ غنّی بکات دہرم ذکس بہ نظم بدیلم ذکس بہ ثاری

(عذرت کلام کے لحاظ سے میں زمانے میں یکساں ہوں، اور نہ کوئی نظم میں میرا ہم سر ہے اور نہ شعر میں)۔ (۳۶)

اسی مزاج سے مومن کا تخلیقی عمل تشکیل پاتا ہے۔ وہ مضامین خیالی سے دامن بچاتے ہیں اور اپنے تجربوں کے نوہ سے اپنی شاعری کے درودِ بحرِ روشن کرتے ہیں۔ حکیم احسن اللہ خاں نے مومن خاں کو لکھا کہ وہ مضامین خیالی لکھ کر پیش کریں۔ مومن خاں نے جواب دیا کہ ”مضامین خیالی لکھ کر پیش کروں یہ مناسب نہیں کیوں کہ فنِ سازی اور بابِ صدق و صفا کا شعیرہ نہیں۔“ (۳۷) یہی اندازِ نظر مومن کے تخلیقی عمل کا حصہ ہے جس کا اعتراف ایک اور خط میں فصاحت کے ساتھ کیا ہے:

”کتے شمس جانتے ہیں کہ اطمینانِ خاطر کے بغیر دل نہیں کھتے نہیں سو جیتے اور

مالی نظر بھیجتے ہیں کہ کافی غور کے بغیر شاہِ سنی کا چہرہ (چشم آفتاب ہی کیوں نہ

ہو) دکھائی نہیں دیتا۔ بے تعلقی کی حالت میں شاعرانہ تکلف بن نہیں پڑتا اور

انتکار خیالی کے عالم میں نادر مضامین نہیں سو جیتے۔ جب تک شاعر غورِ حیرت نہ ہو

اس وقت تک الفاظ کی صفائی بغیر کسی وقت کے سسر نہیں ہوتی اور جب تک وہ اپنی

خودی نہیں سمجھتا زبانِ سخن کوئی پر اور سخنِ زبان پر نہیں آتا۔ اگر آپ تماطل عارفانہ

سے کام نہ لیں، تکلیب اور حسنِ تعلیل کی طرف توجہ نہ کریں، تو آپ کو معلوم ہوگا

کہ مضامین کے جواہرات کا جزا کس قدر دشوار ہے اور پیچیدگی و سیاحت کا تماطل کتنا

مشکل ہے۔“ (۳۸)

مومن کا یہ وہ تخلیقی رتہ ہے جو ان کی ساری شاعری میں رہا ہوا ہے۔ وہ شعر غور و فکر سے کہتے ہیں جس میں مضامین خیالی کے بجائے ان کے اپنے تجربات رنگ بھرتے ہیں۔ ان کے زاویہ نظر کے مطابق شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ صحیح حیرت ہو۔ اسی سے خیالی اشکوں کی گرفت میں آتا ہے۔ اسی عمل میں اسے اپنی خودی کو سمجھنا پڑتا ہے اور وہ معیارِ شاعری و خود میں آتا ہے جس میں ”کنایت“ ”صراحت“ ”یہ غالب رہتی ہے۔ بیٹے کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ چوں کہ تم کو ”شعر و شاعری سے ذوقی ہے اس لیے کنایت کو صراحت سے بجز کہتا

ہوں۔ [۳۹] اسی وجہ سے ”مخدوعات“ ان کی شاعری کا عام حراج ہے۔ وہ شاعری عوام کے لیے نہیں بلکہ خواص کے لیے کرتے ہیں، اور اسی لیے کتابیات و مخدوعات کو دیکھنے، انھیں تلاش کر کے خیال کو پورا کرنے کے عمل میں وہ اپنے قاری کو شریک کرتے ہیں۔ ان کی شاعری اسی لیے مشکل پسند ہے اور دوسرے معاصرین سے مزاجاً مختلف اور منفرد ہے۔

ان سطور سے مومن خان مومن کی شخصیت، ان کی تخلیقی عمل اور فنی ردیوں سے ہم آہنگ ضرور واقف ہو جاتے ہیں، کہ اب ان کی شاعری کے مطالعے کی طرف آن سکیں، لیکن اس سے پہلے مومن کی اردو قاری تصانیف کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے تاکہ اس سے ان کی شاعری کے مطالعے کے لیے پس منظر فراہم ہو سکے۔

تصانیفِ مومن:

(۱) دیوانِ مومن (اردو)

اپنے استاد مومن خان مومن کے بارے میں شیخو نے لکھا ہے کہ ”آزاد انویسٹ“ کی وجہ سے ان کا کلام ”بند سے تعلق“ میں چڑا ہوا۔ مومن کے پھر بھی زاد بھائی حکیم حسن اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ”آں بزرگ و دارۂ زواہ منش لا باہلی فطرت آہ دہا، نگار ہجر کستری بر دار [۵۰] اسی وجہ سے جب مومن خاں نے اپنا دیوان مرتب کرنے کی طرف توجہ نہیں دی تو نواب مصطفیٰ خاں شیخو نے اس کام کا خود بیخود اٹھایا اور ”دیوانِ مومن“ کے نام سے ان کا اردو کلام ایک چار مرتب کیا، دیوانِ ان کے دیباچے میں شیخو نے لکھا:

ایں گراں اردو جواہر دا۔۔۔ بہ رشتہ کشد و صحت اہر خرمینین دشکا سنگان سخن
نہد۔۔۔ لا حرم ہا دل شرد و شرد و بگر پارہ پارہ آبلہ پائے داوی تر و دلاش گشت۔۔۔ پس
فرہواں خنجر و جزا راں نگاہ اند کے از بسیار دوست آرد۔۔۔ حیف کہ بسیار سے تلف
گریدہ۔۔۔ شکر کہ اندک ہم بچہ رسیدہ۔۔۔ دایں وقت از غلیلا آتش یک جاشدہ قیاس
منش جزا بیت می دانم [۵۱]

شیخو نے دیوانِ مومن (اردو) کو چھ دیوانہ جع کے ۱۸۴۳ء میں مرتب کیا اور ۱۸۳۶ء میں کریم الدین نے اسے دہلی سے شائع کیا۔ [۵۲] اس کے بعد ”دیوانِ مومن“ کا دوسرا ایڈیشن مومن خاں کے شاگرد اور ان کی بہن کے داماد جنھیں مومن اپنے بیٹے کی طرح عزیز رکھتے تھے، مہدالرحمن آہی نے ترتیب دیا اور اس میں وہ کلام بھی شامل کر دیا، جو شیخو کے مرتب دیوانِ مومن کے بعد لکھا گیا یا دستیاب ہوا تھا۔ اس زمانے میں مومن

مرض الموت میں مبتلا تھے۔ ان کے بازو و گھٹائی کی ہڈیاں ٹوٹ گئی تھیں۔ آخری نے اپنے دیا ہے میں لکھا ہے کہ:
 از اول تا آخر بہ امید فتح و تقویٰ بہ پنج ترتیب خوشی پیش گاہ مصطفیٰ علیہ الرحمۃ
 بر خواہم۔ چنانچہ پارہ راجد، پارہ اصلاح و علیہ تہذیب آثار مستحضر و پارہ بہ حال
 خود گذشتہ دوسرے روز دروفاقت ایساں باقی ماندہ بود کہ دینان شریف قحطی
 در بر کشید۔۔ بعد ازیں تدوین و ترتیب کہ مرثیہ "بعد اونی و جانتا بعد اونی برآئے
 کار آمدہ ہر کہ ہر دوں ازین سفینہ بیچے از ایماںت یا فرداے از فردا و کائنات فکر صاحب
 دینان نشان دہ پایہ دانست کہ الحاقی پیش نیست یا خود از کلام او نیست یا مطروح
 و منسوخ۔۔ (۵۳)

یہ اپنے بیٹن "کلیات مومن" کے ۴م سے ۱۸۷۳ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا پانچواں ایڈیشن
 ۱۹۲۳ء میں اور چھٹا ۱۹۳۰ء میں چھپ کر سامنے آیا۔ اس کلیات مومن کے شروع میں شیفٹ کا دیباچہ ہے اور
 آخر میں آخری کا دیباچہ بطور "خاتمہ" شامل ہے۔ (۵۴) یہ کلیات عام طور پر دستیاب ہے۔ ایک نسخہ وہ ہے جو
 "دینان مومن مع شرح" کے ۴م سے ضیاء الباقی نے مرثیہ کر کے ۱۹۳۳ء میں الہ آباد سے شائع کیا
 تھا۔ اس سے پہلے ضیاء الباقی "تصانیف مومن" مرثیہ کر کے الناظر پریس لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں شائع کر چکے
 تھے۔ اس کے بعد قاضی ذکر کلیات مومن وہ ہے جسے دو جلدوں میں کتب ملی خاں فائق رام پوری نے مرثیہ
 کیا اور ۱۹۶۳ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ جلد اول میں ۲۱۹ غزلیات کے علاوہ
 فردیات و مہامیات، مثلث، خمیس، جنسین، مسدس، مثنیٰ، ترتیب بند، ترکیب بند شامل ہیں اور جلد دوم میں
 ۹ قصائد، ۶۰ قصیدے ۲۶ قطعات (جن میں قطعات تاریخ بھی شامل ہیں) کے علاوہ گیارہ مثنویاں بھی شامل
 ہیں۔ مومن کا کچھ ایسا کلام بھی موجود ہے جو اب تک غیر مطبوعہ ہے اور جس میں ابتدائی دور کا کلام بھی شامل
 ہے۔ یہ کلام "دینان مومن" مطبوعہ طرہ ضالا بھیری رام پور میں شامل ہے۔ (۵۵) دکن محمد حسین نسیمی نے مومن
 کے اردو کلیات کے اشعار کی تعداد جو سولہ اصناف شعر میں لکھے گئے ہیں ۸۳۳۹ شمار کی ہے جن میں ۳۱ لوزان
 کی اساس پر بارہ عروضی بحر استواء کی گئی ہیں (۵۶)

(۲) دیوان مومن (فارسی)

حکیم احسن اللہ خاں کی توجہ سے دیوان مومن فارسی محفوظ رہا، جسے انھوں نے مرثیہ کر کے ۱۹۲۳ء
 ۱۲۷۱ھ کو مطبع سلطانی سے شائع کیا۔ یہ نسخہ بھی کیاب ہے۔ اس میں سات قصیدے شامل ہیں۔ دو حمد و ثنات
 میں، چار مثنویاں، راشدین کی مثنوی میں اور ایک سید احمد شہید بریلوی کی مدح میں ہے۔ دکن نسیمی نے لکھا ہے
 کہ اس دیوان میں ۱۱۹ غزلیں، سات قصیدے، ۳۴ قطعات، ۱۴ مثنویاں، ۸۶۰ قطعات، مادہ تاریخ ۳۵

فرویات ۲۵۰ مسرعات اور ۲۱۰ زبایات شامل ہیں، مابعد شعاری کی کل تعداد ۲۸۵۰ ہے جن میں اوزان کی اساس پر عروضی بحر استعمال کی گئی ہیں۔ اس دیوان کے بارے میں حکیم حسن اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ”معرک پر مومن خاں نے اس کی بھٹل گری کی اور جن حروف تہجی میں غزلیں نہیں تھیں ان کی کہہ کر شامل کیں۔“ (۵۷)

قصائد میں ایک بھی قصیدہ ایسا نہیں ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کہا گیا ہو۔ غزلوں کا مزاج وہی ہے جو اردو غزلیات میں رنگ بھرتا ہے لیکن تھوڑا سا انفرادیت کا انداز کم ہے۔ حقیقی رنگ فارسی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ یہاں بھی مثنوی میں نظم کی رعایت سے باطنی دلکش شعریات لکے ہیں۔

(۳) انشائے مومن۔

”انشائے مومن“ فارسی زبان میں لکھے ہوئے خطوط ”قدیم“ دیا چوں اور تھوڑے وغیرہ پر مشتمل وہ مجموعہ ہے جسے ”دیوان فارسی“ کی طرح حکیم حسن اللہ خاں نے مرتب اور ۱۲۷۷ھ میں دیوان فارسی کے ساتھ ایک جلد میں مطبع سلطانی سے شائع کیا۔ ”انشائے مومن“ میں تین قسم کی تحریریں شامل ہیں۔ ایک وہ خطوط جو مومن نے کسی عزیز یا دوست کو لکھے ہیں۔ دوسری قسم میں وہ خطوط آتے ہیں، جو طلب کی کمزوری کی وجہ سے سادہ زبان میں لکھے گئے ہیں اور تیسری میں احتیاج سے لکھی ہوئی فارسی، اصطلاحات علمی کے ساتھ لکھی ہوئی تفادیم اور ان کے لکھے ہوئے دیا چے شامل ہیں۔ ان خطوط سے ان کی طبیعت کا اظہار ہوتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مومن کو فارسی زبان پر کیسی قدرت حاصل تھی۔ مومن خاں، غالب کی طرح اردو شعرا و نثر نگاروں کی اس آخری نسل سے تعلق رکھتے ہیں، جس نے پوری سلیب کی کے ساتھ فارسی کو ذریعہ اظہار بنایا تھا۔ اس کے بعد فارسی نویسی کم سے کم تر ہوتی گئی اور اس کی جگہ انگریزی زبان لیتی گئی۔ انشائے مومن میں اعداد و خبر وہی ہے جو اس دور میں مقبول و مروج تھا اور جس میں شاعرانہ نثر لکھنے کا عام رواج تھا۔ فارسی اس دور میں اب بھی طبیب، خواص کی علمی تحریر یا زبان تھی اور عظیم یا فاضل حضرات فارسی پڑھنے اور لکھنے پر قدرت رکھتے تھے۔

مسلحہ ”مومن“ کے لیے ”انشائے مومن“ خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے نہ صرف مومن کے مزاج پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس ناقدی کا بھی پتہ چلتا ہے جس سے مومن زندگی بھر دوچار رہے۔ اس مجموعے سے نہ صرف ان کے گفتگوئی رویوں کا پتہ چلتا ہے بلکہ وہ حالات زندگی بھی سامنے آتے ہیں، جن کا کسی اور ماخذ سے پتہ نہیں چلتا مثلاً والدہ کی طرف سے اورٹے میں ملی ہوئی زمین اگرچہ مرغی بٹنٹ فریزر نے اپنے نکل سے ایک دن پہلے بلا جواز زمین ملی تھی۔ مومن کی پریشان خاطر کی باعث ان کے سارے مسودات ذلج پریشان کی طرح منتظر تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مضامین خیالی لکھنے کے قائل نہیں تھے۔ ان کا ایک مسودہ بھی چوری ہو گیا تھا۔ لکھا ہے کہ ”شباب الدین ہی جو حضور خاں کے بچوں کی تعلیم کے لیے وہاں رہتا تھا، عرصہ تک حقیر کی صحبت میں رہا۔ جیسوں کی بے وفائی اور کج ادائی کے بیان کی تحبہ میں

کچھ اجزاء دیکھے تھے۔ وہ ان کو اڑانے لگا۔ جو کوئی اس ناقہ رغال میں یاد کے چنگل سے ان اجزاء کو حاصل کرے گا گویا مطالب شریعہ کو نکالتا میں بیٹھے بغیر اپنے دام میں لانے کا۔ [۵۸۶] وہ زور سالانہ جو ہندی جانیہ ادبی خطبہ کے بعد تھا۔ وہ بھی وقت پر نہیں آتا تھا، جس سے مظلوم الہابی میں اضافہ ہوتا تھا۔ مومن شاعری میں کنایت کو صراحت سے بہتر سمجھتے تھے۔ ان خطوط سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ وہ اپنی معاشی حالت و ناقہ رانی زمانہ کی وجہ سے دہلی چھوڑ کر قلعہ زعفران آباد جانے کا ارادہ کر رہے تھے [۵۸۶] ان کی پہلی شادی جو سردار کے بڑے فرزند دار خانہ ان میں ہوئی تھی، اس کی ساری تفصیل ان دو خطوط سے واضح ہو جاتی ہے جو شیخ خاسن کرم کے نام لکھے گئے تھے۔ ان کے عاشقانہ مزاج کا بھی ان خطوط سے پتہ چلتا ہے اور ان مدعوں کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے، جن سے ان کی شخصیت اور ان کے فکری مزاج کی تشکیل و تعمیر ہوئی تھی۔

"حیات مومن" کے مصنف عرض کیا دی نے مومن کی تین اور تصانیف: (۱) ہان مردی (۲) شرح سیدی و نفیس اور (۳) خواص ہان کا ذکر کیا ہے۔ یہ تصانیف آج تک کسی کی نظر سے نہیں گزریں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عرض کیا دی کی مومن پرستی نے انھیں ہر اس بات کو تسلیم کرنے پر آمادہ کیا جس سے مومن کی ذات و صفات میں اضافہ ہوتا تھا۔ یہی صورت ان کے غیر مطلوبہ کام کی ہے۔

آئیے اب مومن کی شاعری کے مطالعے کی طرف آتے ہیں، اور یہاں سب سے پہلے ان کے قصیدوں کو لیتے ہیں۔

مطالعہ شاعری:

مومن کے اردو قصیدے:

مومن نے اردو میں کل نو قصیدے لکھے۔ دو قصیدے حر اور نعمت میں، چار قصیدے حقائق راشدین، حضرت ابو بکر صدیق، حضرت عمر فاروق، حضرت عثمان غنی اور حضرت علی مرتضیٰ کی منقبت میں اور ایک حضرت امام حسن کی منقبت میں ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے ایک ایسی روحانی خشک کا اظہار ہوتا ہے کہ جو ہم عقیدہ و گارہن کی روح میں اتر جاتی ہے۔ ہاتی و قصیدوں میں مومن نے ایک وزیر الدولہ امیر الملک نواب محمد وزیر خاں، نصرت جنگ کی مدح میں لکھا ہے اور ایک راجا اجیت سنگھ کی مدح میں دہلی نو تک کی شان میں قصیدہ لکھنے کا محرک وہ بلا دہا تھا جو نواب موصوف نے مومن کو دیا تھا اور کہلوا گیا تھا کہ اگر نو تک آ جائیں تو وہ انھیں راج بیت اللہ کے لیے ساتھ لے جائیں گے۔ مومن نے اظہار تشکر کے لیے یہ قصیدہ لکھا اور یہ کہہ کر معذرت کر لی:

ورنہ میں اور مجھ سے پہلی

پر کروں کیا کہ بن نہیں آتی

ہوں تو دہانے ایک زندانی
کہوں دھواں ہائے شیطانی
ہے ابھی حسرت ہوں رانی
میں چکا ہوں حدیث، صفائی
میں ہوں اور تیرے در کی وردانی

دشت گردی کے شوق نے مارا
سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں
ہے ابھی آرزوئے وصل صم
گلہ انہام سدو لو ہوئی
بعد یک چند گر خدا چاہے

دعہ کے فوراً بعد خود اپنی دعہ میں بھی شعر کہے ہیں، اور پھر اس قصیدے کے بغیر کسی عرض دعا کے دعا پر غم کر دیا ہے۔ مومن نے دوسرا قصیدہ اس لیے لکھا کہ راہ اجیت سنگھ نے جب وہ مومن کی حویلی کے سامنے سے گزر رہے تھے، بلوآکر ان کی تواضع کی اور جاتے وقت ایک ہتھنی کوا کر مومن کو بلو اور تحفہ دی، مومن نے اٹھ کر ہتھکر کے لیے یہ قصیدہ لکھا۔

دلچہ اجیت سنگھ نام کام روائے خاص دعام
نجد سے جس کے بے نظام کار جہاں کی اتاری
فلں فلیں بناو یا خاک فلیں کو اس نے اب
خاک نہیں فلک کو زیب لاف و گزاف برتری

یہاں بھی مصراع کی دعہ اور اس کے گزرتے گزرتے اور نکواری تشریف کے بعد اپنے ہارے میں کئی اشعار نظم بند کئے ہیں:

شاعر ہے نظیر ہوں سحریاں دہر ہوں
دم ہے مرا صوت مجروحہ سحری
سحر حلال سے سرے جاوے سامری نخل
طور کلیم ادب فکر نور خدا فصول گری
کہہ جاہت فرد اس کے بغیر یہ حال
تاجتھی دگر مراد ہے مجھ کو ہم سری
سحری زبان میں وہ بات جس سے ملک خن پرست
سحرے جہاں میں وہ سحر جس سے جنوں زدہ پری
اب نہیں کی ہے اختیار نظم کو میں نے یہ زبان
آپ ہیں لب پہ بوسہ زن ہندی دنازی وری
میری طلاق لہاں میری فصاحت کلام
چارہ صدر آزاداں ہے سنگلی دگری
حضرت مومن اس قدر لاف اگرچہ ہے درست

مولیٰ مقال عیب و شعر جملہ عیوب سے بری

ان دو قصائد کے علاوہ مومن نے قاری یا اردو میں کسی کی مدح میں کوئی قصیدہ نہیں لکھا۔ مدح سرائی ان کا حراج نہیں تھا۔ قاری دعوں میں ایک قصیدہ ہے جس سے ان کے اس حراج پر روشنی پڑتی ہے۔

پادشاہاں بہ ایں حراج گلیل	مدح ازچوں سنے چراخواہی
بے بہائے حراجے از مومن	گوہر دہل بے بہا خواہی
بے شکچوں گرفتہ ام صد ہار	تھو گویم اگر ثنا طواہی
دیگراں دیگر اندوہن دیکر	ہرچہ از یوم ازینما خواہی

اس طرح مومن نے سات قصائد میں اپنے عقائد اور عقیدت مندی کا دل سے اظہار کیا ہے۔ اور میں دل سے اظہار تشکر کیا ہے۔ قصیدے میں مدوح کی مدح کے ساتھ "طود مدنی" مومن کی انفرادیت ہے۔ مومن کے قصیدوں کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے حراج کو قصیدے میں اس طرح مویا ہے کہ اس میں بھی رنگ و نغزل پیدا ہو گیا ہے۔ غزل مومن کے حراج میں اس طرح رچا ہوا تھا کہ وہ کسی بھی صنفِ سخن میں اس سے خود کو الگ نہ کر سکے۔ قصیدے کی تنصیب میں عام طور پر حراج غزل خاص طور پر نمایاں رہتا ہے۔ ایک اور پہلو مومن کے قصائد میں یہ نمایاں ہے کہ وہ قصیدے میں اپنی ناقدری و شکایت، زمانہ اور حالات عصر کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ ان کے قصیدوں میں ہر آدھب کا رنگ بھٹکتے لگتا ہے مثلاً حضرت ابوبکر صدیقؓ والے قصیدے میں مختلف طبقوں کی زبوں حالی اور حالات حاضرہ کی اندوہنا کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ قصیدوں میں اپنے عصر کا ذکر یہ بھی قصائد مومن کی انفرادیت ہے:

کوئی اس دور میں جیسے کہوں کر	ملک الموت ہے ہر ایک بشر
داد خواہوں کے شود سے دیکھو	چونک پڑتا ہے فتنہ ہشتر
آپنے نے بھی اس زمانے میں	سچ کے سے نکالے ہیں جو ہر
ذکر انساں سے دیو بھٹوں ہو	آدنی سے ہری کو آئے حذر
ہے چٹے اشتیاق ویرانی	شاہ فرہاد و بے ستوں کشور
نہ امیروں کو پاسے بندی عدل	نہ رعایا مطلع دہریاں ہر
اس کو ہو رستم زماں کا خطاب	جو کرے قتل طرد سالہ ہر

ان قصیدوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مومن کو نہ صرف قرآن و احادیث پر قدرت حاصل تھی، بلکہ دوسرے علوم و فنون مثلاً طب، نجوم، دہل و فلکیات پر بھی عبور حاصل تھا۔ مومن نے پرانے قصیدوں کی زمیوں میں نہیں بلکہ نئی زمیوں میں قصیدے لکھے ہیں، اور غزل کا انتخاب بھی موضوع اور اپنے حراج کی مناسبت سے کیا ہے۔ مشکل زمین میں بھی سنے سنے قافیے امتداد کے ساتھ باقاعدہ ہیں۔ ان کا نظیہ قصیدہ، مثنوی میں خوش کیا جاسکتا ہے۔ ان کے قصیدوں میں وہ خاصیت نمایاں نہیں ہے جو ذوق کے قصیدوں میں ملتی ہے لیکن

مدرسہ کلام میں وہ کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ مومن کے ہاں تعصب میں عام طور پر جنش اور شان قبول نمایاں رائج ہے۔ ان کی نگاہیں عاقلانہ بہاریہ یا رندانہ ہوتی ہیں اور قبول کا حراج پڑھنے والے کو بھلا لگتا ہے۔ اردو قصائد خواہ وہ سودا کے ہوں، یا اشعار عقلی و ذوق کے، عام طور پر صلہ پانے اور عرض مدعا کے لیے لکھے گئے ہیں۔ مومن نے اپنی معاشی ضرورتوں کے باوجود ایک قصیدے میں بھی صلے یا عرض مدعا کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ مریوں نے قصیدے سے بڑے بڑے معاشقین اور قوی کام لیے ہیں۔ مومن خاں نے بھی قصیدے کو اصلاح احوال کے ساتھ اپنے عقائد و اظہارِ فکر و غیرہ کے لیے استعمال کیا۔ ان کا عصر بھی ان کے قصیدوں سے ابھر کر سامنے آتا ہے۔ یہ بھی مومن کی افراویت اور الگ پن ہے۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ مومن کی تعصب تو خوب ہوتی ہے لیکن ”گر پڑ“ میں بر عقلی نہیں ہوتی، اگر غور سے دیکھا جائے تو گر پڑ بھی موضوع کی مناسبت سے آتا ہے مثلاً حضرت عثمان غنی اور حضرت حسن داسے قصیدوں میں گر پڑ نمایاں طور پر برجستہ و چست ہے۔ ڈاکٹر محمود الہی نے لکھا ہے کہ ”مومن کی بعض گریزوں میں بڑی نفاذ کستہ تخیل پائی جاتی ہے“ (۶۰) مدح میں ان کے ہاں عقیدت و دلچسپی کا پڑا اثر اظہار ہوتا ہے۔ مدح مومن دل سے کرتے ہیں جس سے کلام پڑنا شیر ہو جاتا ہے۔ تراکیب اور بندشوں میں ان کے ہاں ایک خاص حسن ہے۔ خیال و بدایع فی نے لکھا ہے کہ ”اگرچہ عقلی اور معنائی میں قصائد ذوق کا پایہ نہیں برتر ہے۔ تاہم ذہور اور ندرت میں مومن کا جواب نہیں۔“ (۶۱) راہبہ اجیت سنگھ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے اسے اردو کے بہترین قصیدوں میں شمار کیا جاتا چاہیے۔ اسی طرح محمد یوسف نقی، معنی قصیدے بھی جنش عقیدت و اظہار بیان کے باعث پڑنا شیر ہیں۔ جس طرح ذوق نے سودا کی روایت قصیدہ کو مکمل کیا اسی طرح مومن کی محمد یوسف نقی، معنی روایت قصیدہ کو آگے بڑھ کر حسن کا گروہی نے چہرا کیا۔

داسوشت مومن:

یہ دور داسوشت کی مقبولیت کا دور ہے۔ لکھنؤ میں تو یہ اتنا مقبول تھا کہ اس کے سینے اور سننے کے لیے الگ محفلیں منعقد ہوتی تھیں، اور ہر شاعر سے یہ توقع کی جاتی تھی کہ وہ داسوشت ضرور کہے گا۔ جتنے داسوشت انیسویں صدی کے لکھنؤ میں لکھے گئے اتنے اردو ادب کی تاریخ میں کبھی نہیں لکھے گئے۔ لکھنؤ کے داسوشت میں خارجیت ہے اور یہ عشقِ جذبہ سے جاری ہے لیکن مومن کی داسوشت میں داخلیت اور خارجیت ملی جلی ہیں، اور یہاں حسنِ چستی کے ساتھ عشق کا جذبہ بھی کارفرما ہے۔ جذبہ عشق سے ہی شاعری میں داخلیت پیدا ہوتی ہے اسی لیے مومن کی داسوشت میں غزل کے حراج سے ملتی جلتی داخلیت پائی جاتی ہے۔ مومن نے اپنی غزل میں بھی داسوشت کے حراج کو سواپا ہے۔ ان کے نکلیات میں کئی غزلیں اس حراج کی حامل ہیں۔ سدس کی ہیئت میں بھی ان کے ہاں دوداسوشتیں ملتی ہیں۔ ان کے علاوہ ایک داسوز (داسوشت) ”مغنی“ کی ہیئت

میں لکھی گئی ہے، مگر ایک واسوخت و شہی بڑی کی واسوخت کے ایک مصرع کی بصورت "مکس" "تضمین" کر کے لکھی ہے۔ سومن حسن پرست اور جمال پسند ہونے کے ساتھ معشوق مزاج عاشق تھے اور یہی ان کے واسوختوں کا مزاج ہے۔ سومن کی غزلوں میں ایک دو غزل ملتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

دل آگ ہے اور لگائیں گے ہم کیا جانے کسے جلائیں گے ہم
اور اسی غزل کے دو شعر اور مطلع یہ ہے:

مخمر نہ توڑ سخت جانی بھر کس کو گلے لگائیں گے ہم
کہہ کر اور غزل پر طرز واسوخت سومن یہ اسے سنائیں گے ہم
اور اسی زمین میں دوسری غزل کا مطلع یہ ہے:

اب اور سے لو لگائیں گے ہم جوں شمع تھے جلائیں گے ہم
ان دونوں غزلوں میں ہیئت تو غزل کی ہے لیکن موضوع اور لہجہ واسوخت کا ہے۔ یہی صورت ان کی اس
دو غزل میں ملتی ہے جس کا ایک مطلع یہ ہے۔

کیوں کر یہ نہیں صحت اعدا نہ کریں گے کیا کیا نہ کیا عشق میں کیا کیا نہ کریں گے
جیسے سومن کے قصیدے میں غزل کا اثر بالخصوص تنصیب میں بھٹکتا ہے اسی طرح سومن کی غزل پر واسوخت کا مزاج نمایاں ہے۔ واسوخت کا یہ اثر ان کی غزل میں طرز و قریض کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ طراویں کی غزل کے طرز اور لہجے میں شامل ہے اور یہ سومن کی انفرادیت ہے۔ سومن کے واسوختوں کی محبوبہ عورت ہے اور خانگی ہے۔ جب وہ طہر کرے ر میں چلی جاتی ہے تو عاشق اس کی گنج ادا نیاں اور بدلے تہہ کر کے کراستہ دھکی دیتا ہے کہ وہ خود بھی اب کئی اور سے دل لگائے گا اور پھر اُس نئی محبوبہ کے حسن و جمال کی تحریف کر کے نظریں بدلنے والی محبوبہ کو اس آئینہ پر خوب خوب جلاتا ہے کہ وہ دوبارہ اس کی ہو جائے۔ یہی وہ موضوع ہے جو بدلے ہوئے اعزاز میں سومن کی ہر واسوخت میں ملتا ہے۔ سومن کی واسوختوں میں وہ کہانی پن نہیں ہے جو کھنڈ اور بالخصوص امانت کھنڈ کی واسوختوں میں نظر آتا ہے۔ سومن کا شبنم واسوز (واسوخت) فنی اعتبار سے اس لیے نثر ہے کہ اس میں چھپا ہوا محفل لطف دیتا ہے۔ موضوع وہی ہے جو ہر واسوخت میں ہوتا ہے لیکن سومن نے اسے طرح طرح سے بیان کر کے اپنے ندرت کلام سے نثر اثر و جان دار بنا دیا ہے۔ یہاں سومن کے اعزاز بیان اور لہجے میں ڈرامائیت پیدا ہو گئی ہے۔ سومن کے واسوختوں میں طرز و قریض کے ساتھ معاملہ بندی کا اثر بھی نمایاں ہے۔ سومن کے واسوختوں پر غزل کے اثر کی وجہ سے داخلیت خارجیت میں رنگ گھومتی ہے اور یہ رنگ فنی اثر کو گہرا کر دیتا ہے۔ کھنڈ کے واسوخت میں بیان حسن اور سراپا نثر زور ہوتا ہے۔ لیکن عشق کا جذبہ اس لیے نہیں بھی ہوتا کہ تمام عشق تاریخ نے اپنے "طرز بدیع" سے عشق کو خراج کر کے حسن پر زور دیا تھا اور اسی لیے وہاں سراپا نثر زور نہ دیا جاتا ہے۔ سومن کے ہاں بیان حسن کے بجائے رنگ عشق کا زیادہ نمایاں ہے۔ سومن کے ہاں کھنڈ کے شعراء کے برخلاف سراپا کم و بیش بالکل نہیں ہے۔ امانت کھنڈی نے جس خوب صورتی سے نئے

محبوب کا سراپا بیان کیا ہے وہ بیان کی رنگارنگی سے ایسا لطف پیدا کرتا ہے کہ قاری کے دل میں اثر جاتا ہے۔ مومن کے ہاں بیان میں انداز نہیں ہے بلکہ شائستگی کی سطح ہر دم برقرار رہتی ہے۔ امانت کے ہاں بیان کے کھلے پن کی وجہ سے نہ لطف انداز آتا ہے۔ داسوشت کی تنقید کا سبب اس دور کی وہ تہذیب تھی جس میں طوائف نے مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ہر داسوشت کی محبوب بھی طوائف ہے۔ ہر شخص کے اندر چھپا ہوا لہریں مارتا جنسی جوش ہوتا ہے اور اسی کا اظہار طریح طریح سے داسوشت میں ہوتا ہے۔ طوائف کی یہ مرکزیت چون کہ تہذیب کی تہذیب میں ہوتی تھی اس لیے داسوشت بھی یہ حیثیت صنفِ خن کمال باہر ہو گئی لیکن اس کا لہجہ طرزِ نو انخصوصاً بیانیہ نظموں میں آج بھی نمایاں ہے۔ اقبال کے ”شکوہ“ ”کوڑ“ ”جواب شکوہ“ ”پہلے ہوئے“ موضوع کے باوجود یہ طرزِ لہجہ آج بھی رنگ کھول رہا ہے۔ داسوشت کا اثر غزل کے اظہارِ عشق میں آج بھی موجود ہے اور مومن کی غزل میں تو یہ اس کے مزاج کا حصہ ہے۔

مومن کی تاریخ گوئی:

مومن کی تاریخ گوئی میں بھی ایک ایسی انفرادیت ہے جس دور کے کم تاریخ گوئیں کے ہاں ملتی ہے۔ تاریخ گوئی میں تنقید و تخریب الجھن کا سبب بنتا ہے۔ اس لیے وہ تاریخیں زیادہ پسند کی جاتی ہیں جن میں حروف کے اعداد لکھنے یا ڈالنے کا کھیزا نہ ہو لیکن مومن نے تنقید و تخریب سے اپنی تاریخ گوئی میں ایک نمونہ پیدا کر دیا ہے۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ مومن کی ”طبع رسا نے اسے (تنقید و تخریب) محسنات تاریخ میں داخل کر دیا ہے (۶۲) شاہ مہدیا صریح صحت دہلوی کی وفات پر جو سات اشعار پر مشتمل قطعہ تاریخ کہا اس کا آخری شعر یہ ہے:

دست ہے دلو اہل سے ہے سراپا ہو گئے

فخرِ دوئی، بفضلِ دہنِ مہلف و کرمِ علمِ دہل

پہلے مصرع میں اشارہ کیا ہے کہ اگر دوسرے مصرعے کے الفاظ کے سر اور ہجہ الگ کر دیے جائیں تو جو حروف بچیں گے ان سے سال و قات (۱۳۳۹ء) برآمد ہوگا۔ یہ تاریخ اپنی مصنوعیت اور کمال فن کی وجہ سے بہترین تاریخوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اسی طرح مومن کے ہاں جنی پیدا ہوئی تو قطعہ کہا جس کا آخری شعر یہ ہے۔

”نال“ کھٹے ”کے ساتھ ہاتھ نے

کئی تاریخ ”دختر مومن“

(۱۳۵۹ء)

”دختر مومن“ کے اعداد ۱۳۳۰ میں سے ”نال“ کے ۸۱ کاٹ دیئے جائیں تو سال و قات ۱۳۵۹ء برآمد ہوگا ہے اپنے والد حکیم غلام نبی خاں کا سال و قات: قندھار فوراً مظہر سے ۱۳۳۱ء اور اپنی داوی کا سال

وقات: "لغاتِ عظیم" سے نکالا۔ اپنے شاگرد رشید نواب مصطفیٰ خاں شینڈ کے تذکرے "گلشن بے خار" کے سال الحاق کا چہرہ شعر پر مشتمل قطعہ تاریخ کہا تو اس شعر کے آخری مصرع سے ۱۲۵۰ء برآء ہوئے۔

ہاتف نے کہا ہے اس کی تاریخ

گل دست گلستانِ معنی

۱۲۵۰ء

مومن اپنے قطعہ میں موقع و محل کا بھی خاص لحاظ رکھتے ہیں۔ دوستوں کی شادی کے قطعات اپنی شوقی زبان کی وجہ سے اسی لیے دلچسپ ہیں۔ ایک شخص راج کو کیا لیکن راجتے سے بھرا آیا۔ مومن نے اس مصرع سے تاریخ نکالی:

(۱۲۵۶ء) (۶۳)

جوں جلیہ ہنوز خراب شد

دلی کا کتوال رشوت خوری کی وجہ سے راجت کر دیا گیا۔ پانچ شعر کے قطعہ کے آخری مصرع کی کہانیت سے اس کے برطرف کئے جانے کا سال برآء ہوتا ہے:

اترا سخت مر دک نام

سب نے کہا جب بھونکا کام

۱۳۳۰ء کام کے ۶۱-۱۲۵۹ء

مومن کے ہاں محدود قطعات تاریخ فارسی دج اول مومن میں بھی ملتے ہیں۔ خود مومن نام سے گئے تو "ہفت دست و بازو اس مادے کی تاریخ کہی۔ یہی سال مومن کا سال وقات۔ (۱۲۶۸ء) ہے۔ مومن نے بہت سے "معنی" بھی کہے۔ ان سب میں ایسے دلچسپ پہلو سامنے آتے ہیں جن سے مومن خاں کی ذہانت و فصاحت اور گہری نظر کا پتہ چلتا ہے۔ "مہتاب دانے" کا سہا اس شعر سے نکالا:

ہم اٹلے بات اٹلی بیار اٹلا

بہتے کیوں کر کہ ہے سب کا راتلا

اگر ہم۔ بات۔ بیار کے حروف کو الٹ دیا جائے تو آٹھنے سے "مہتاب۔ دانے" نام سامنے آ جاتا ہے۔ چھ معنی کلیات مومن (اردو) میں اور بھی ملتے ہیں:

رباعیات مومن:

مومن کے کلیات میں بیشتر اصنافِ سخن موجود ہیں لیکن نثریاتی خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں، جن کی تعداد ۱۳۱ ہے۔ ان کے موضوعات میں بڑا انحراف ہے۔ نکتہ دہی اور اپنے موضوع کو نئے انداز سے دیکھنے کا تخلیقی عمل ان کی نثریاتی خصوصیت ہے۔ فنی اعتبار سے یہ رباعیاں چست و تیز اثر ہیں۔ زبان سادہ ہے اور مومن نے معنی کے دریا کو گونڈے میں بند کر دیا ہے۔ اندازِ بیاں کی شوقی اور تازگی، پیچھے ہوئے طرز کی فصاحت اور قد و ست اعتبار نے ان کی نثریاتیات میں اثر و تاثیر کی روح پھونک دی ہے۔ اس صنف میں غالب و ذوق ان

کے پیچھے کھڑے نظر آتے ہیں۔ مومن کی زبانوں کے مزاج کے داخلیت پر ان کی غزل کا اثر بھی نمایاں ہے۔ انگریزوں میں ہوتا ہے کہ ہم غزل کے ایسے قطعہ بند شعر پڑھ رہے ہیں، جن میں ساری بات ایک شعر کے بجائے دو شعروں میں کہی گئی ہے۔

مشنویات مومن:

مومن نے گل بارہ مشنویاں لکھیں جن میں سے چھ میں اپنے عشقوں کو بیان کیا ہے۔ یہ عشق نو برس کی عمر سے شروع ہوتے ہیں اور ۳۲ سال کی عمر تک جاری رہتے ہیں۔ ۲۴ سال کی یہ روایت اور عشق ان چھ مشنویوں میں بیان ہوئی ہے۔ ہر مشنوی کا نام تاریخی ہے۔ پہلی مشنوی ”شکایت ستم“ (۱۲۳۱ھ) میں مکمل ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر سترہ سال تھی جیسا کہ خود اس مشنوی کے ایک شعر میں بتایا ہے:

دیکھیں آگے دکھائے کیا کیا دن

ہے ابھی سترہ برس کا سن

مومن کا سال پیدائش ۱۲۳۵ھ ہے۔ دوسری مشنوی ”قصہ غم“ (۱۲۳۵ھ) تیسری ”قول فہم“ (۱۲۳۶ھ) چوتھی ”تنب آفتیں“ (۱۲۳۱ھ) پانچویں ”تجنبن مغموم“ (۱۲۳۴ھ) اور چھٹی ”آہ و زاری مظلوم“ (۱۲۳۶ھ) میں مکمل ہوئی۔ ان کے علاوہ دو محکوم مشقیہ خط بعنوان ”عبد مومن بہ جانب محبوبہ دل نواز“ اور نامہ مومنجا بہ سمت مشوق ملتان ہیں۔ ایک مشنوی ”جہاد“ کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ ایک اور مشنوی کا موضوع ”مہر و نعت“ ہے۔ بعض اہل علم نے غلطی سے مہر و نعت کے دو اجزاء کو الگ الگ دو تمام مشنویاں سمجھ لیا ہے۔ یہ دونوں مشنویاں ایک ہی بحر میں ہیں غور سے دیکھا جائے مہر و نعت دونوں ایک ہی مشنوی کے دو اجزاء ہیں پہلے صراحتی ہے اور اس کے بعد نعت آتی ہے۔ نعت والے حصے میں مومن کا گھٹس بھی آیا ہے۔ یہ دونوں حصے مل کر ایک مشنوی بنتی ہے۔ ڈاکٹر عہدات بریلوی نے ان دونوں کو ایک ہی مشنوی شمار کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کا بھی یہی خیال ہے کہ ”دونوں اجزاء ایک ہی مشنوی کے ہیں۔ (۶۳) ان کے علاوہ دو قطعہ نامہ تاریخ بھی مشنوی کی حیثیت میں لکھے گئے ہیں جن میں سے ایک قطعہ ان کے والد حکیم نظام نبی خاں (م ۱۲۳۱ھ) سے متعلق ہے اور ایک قطعہ ”کاج بار جانی“ (۱۲۳۳ھ) کے بارے میں ہے۔ یہ دونوں قطعہ نامہ مشنوی کی حیثیت میں ہونے کے باوجود حراجا قطعہ نامہ ہیں۔ ان بارہ مشنویوں میں اشعار کی کل تعداد کم و بیش ۳۳۹۸ ہے۔ مومن کی یہ چھ مشقیہ مشنویاں اس لیے اہمیت رکھتی ہیں کہ یہ اردو مشنوی کی تاریخ میں درمیانی نثری کا دورہ رکھتی ہیں۔ ان مشنویوں میں ایک طرف میر اثر اور مرتضیٰ میر کی مشنویوں کے وہ اثرات ہیں جن پر مومن نے اپنی مشنویوں کی تعمیر کی ہے اور ساتھ ہی یہ مشنویاں غورا بعد کے مشنوی نگاروں خصوصاً انوار مرزا اشوق کی مشنویوں کو واقعت پسندی کا ایک نیا راستہ دکھاتی ہیں۔ میر اثر کی مشنوی ”غواب و خیال“ اور میر کی مشقیہ مشنویاں: ”غواب و خیال“ ”جوش

عشق اور ”معاشرت عشق“ میں اسی طرح اپنی آپ ہتھکڑیوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ جس طرح بعد میں مومن نے اپنے ذاتی تجزیوں اور واقعات کو اپنی عشقیہ مشوہوں کا موضوع بنایا ہے۔ جب بھی آپ اپنی سہائی اور واقعیت پسندی کے ساتھ جان کی جانے کی توجہ دہی صورت سامنے آئے گی جواثر دہیر اور مومن کے ہاں سامنے آئی ہے لیکن جیسے شاعر کی حیثیت سے دہیر اور مومن میں کوئی دیگر سیل کا فرق ہے وہی فرق دہیر اور مومن کی مشوہوں میں ہے۔ مومن کا عشق خاص ”وصلی“ و جسائی عشق ہے۔ دہیر کے ہاں عشق کی سیل اس لیے بلند ہے کہ وہ عشق کا ارفع و علوی تصور سامنے لاتے ہیں۔ مومن کے عشق میں ہوس کا رسی وہ پیش پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔ دہیر کے ہاں ”وصل“ تجربات عشق سے گزرتے ہوئے ایک منزل، ایک پڑاؤ ہے۔ ان کا عشق وصل کے بعد مر نہیں جاتا بلکہ ایک نیا احساس بن جاتا ہے۔ مومن کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ دہیر کے کی طرح رسی چوس کر دوسرے پھول پر بیٹھنے کے لیے اڑ جاتے ہیں، انکی وہ فرق ہے جو دہیر اور مومن کے عشق میں محسوس ہوتا ہے۔ دہیر کے ہاں عشق عیب و خدو سپرد کی ہے مومن کے ہاں عشق جسم کی نگار ہے جو وقتی طود پر جذبات کو ابھارتا اور احساس میں شدت پیدا کر کے عشقان میں جھکا کر دیتا ہے۔ مومن کی مشوہ ”فکلبِ حتم“ میں وہ عشق جو نور رسی کی عمر میں ہوتا ہے، دہیر کی کی مثال ہے لیکن اس کے بعد کسی عشق میں یہ نوعیت نظر نہیں آتی۔ آجے اب ایک ایک کر کے مومن کی مشوہوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

(۱) فکلبِ حتم (۳۳۱ھ) میں مومن نے اپنے پہلے اور دوسرے عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ جب دہیر رسی کے حے کر ایک مدد پر عاشق ہو گئے۔ مدد کا بھی اُن پر دل آ گیا۔ اس وقت وہ خط و فراخ کر رہے تھے۔

فرصت اکدم نہ روزِ شب میں کبھو

حفظِ قرآن دیا و مصحفِ دو

رات بھر دوسرے شوق کی تھرا

دن کو دردِ زہاں سبقِ ناچار

اس طرح دو سال گزر گئے۔ جب عشق کی نو بھیلی اور رسوائی ہونے لگی تو گھر والوں نے ملنے پر پابندی لگا دی۔ ایک دن شادی کی تقریب میں اس سے آخری ملاقات ہوئی۔ پھر وہ پہلی لگی اور شدتِ عشقان میں جھکا ہو کر کچھ دن بعد اٹھ کر پیاری ہو گئی جب اس کے مرنے کی خبر آئی تو روتے روتے انھیں بھی جنون ہو گیا۔ طلبا نے علاج معالجہ کیا لیکن کوئی کام نہ ہوا۔ ایک دن انھیں طیال آچا کہ اس بلا سے نجات ہو کیوں کہ تو دل نے کہا ”بات جب ہے کہ بات نا تو تم“ انھوں نے صبرِ حنیف سے کام لیا۔ جلد ہی حالتِ مند مرتگی۔ صرف ضعف باقی رہا۔ ایک دن اسی حالت میں سو رہے تھے کہ آنکھ کھل گئی۔ دیکھا کہ اُن کا سر ایک زہرہ چھیں کے زانو پر رکھا ہے۔ اس وقت ان کی عمر بارہ سال تھی۔ اس نے مزاج پوچھا اور کہا کہ دو دن کی زندگانی ہے۔ جانے والے کو دیکھیں نہیں لایا جاسکتا۔ جلد میں جا کر اس سے مل لیتا۔ اس نے ایسے ہاں فرما دیا کہ اس میں کھٹکھٹ کی کر وہ اس پر عاشق ہو گئے اور اسے گلے سے لگایا۔ جیسے جیسے عشق میں شدت آتی گئی وہ صحت یاب ہوتے گئے۔ اسی عشق و عاشقی میں ایک سال گزر گیا۔ ایک دن یہ دونوں گلے لپٹے ہوئے پڑے تھے کہ آنکھ لگ گئی۔ کسی نے

انہیں دیکھ لیا اور گھروالوں کو بتا دیا۔ بس ہلکے تھاکے قیامت آگئی:

گھر سے اٹھی صدا قیامت کی	ایک اک نے ہذا قیامت کی
ہم کو بدنام کر دیا تو نے	اسے لڑیوں کا رکھ کر کیا تو نے
ہم سمجھتے تھے اب تلک موصوم	یہ سید کا ریاں نہ تھی معلوم
سن کے ایسے صفات نامعقول	نہ کرے گا کوئی جہاں میں قول
عزت و شان خاندان کو دیکھ	جاں ہم بوج آسپہن کو دیکھ

انہوں نے جھوٹی قسمیں کھا کر گھروالوں کو یقین دلایا کہ کسی نے طوفان اٹھایا ہے۔ گھروالوں نے یقین تو کر لیا۔ لیکن اس سے ملنے پر پابندی لگا دی۔ کئی دن بعد وہ اتفاق سے تھما ل گئی اور رو نہ گئی۔ مومن نے کہا کہ تلک کی کوئی تدبیر ہوئی چاہے۔ اس نے کہا کہ جب سب گھروالے سو جائیں تو تم دوپے پاؤں رات کے اندر میرے میں آ جایا کرو۔ ملاقات کا یہ سلسلہ عرصہ دراز تک جاری رہا۔ وہ اکثر ایک بڑھیا کو جھٹکتی اور جب موقع ہوتا وہ انہیں ہلا کر لے جاتی۔ ایک دن وہ آئی تو مومن دروازہ بند کر کے شعر کہہ رہے تھے۔ بلاؤ سے کی سن کر:

کہا میں نے کہ وہ کے آؤں گا ایک دو شعر کہہ کے آؤں گا

بڑھیا نے جا کر کہا کہ میں نے سوراخ میں سے جھانک کر دیکھا تو وہ کسی اور سے داخل پیش دے رہا تھا۔ یہ سن کر وہ آگ بجول ہو گئی اور اسی وقت دوستی کا قصہ ختم کر دیا۔ پھر وہ ان سے کبھی نہیں ملی۔ انہوں نے سمجھانے بھانے کی بہت کوشش کی اور جب وہ اس سے مٹ نہ ہوئی تو انہیں بھی پیش آ گیا اور کہا کہ اب تک تو میں کسی اور سے نہ ملا تھا لیکن اب ضرور ملوں گا۔

سن لئے اقامت لوں گا میں بچ کسی اور سے ملوں گا میں

عشق کی یہاں یہ دو سچ ہے جس میں کسی قسم کی ملوثیت نہیں ہے۔ مومن نے یہاں واقعیت کے ساتھ اپنے عشق کی آپ بیتی بیان کر دی ہے۔ اس شغوی میں جا بجا جو بھر داغ و ضرب کا شاعرانہ بیان ہے یا چاندنی رات میں بڑھیا کا انہیں دیکھ لینے کا بیان ہے یا منظر شب کا بیان ہے یا محبوب سے مکالمہ ہے یہ سب بڑا اثر شاعری کے مومن ہیں۔ ساتھ ہی اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں بھی دلچسپ ہیں۔ یہ مومن کی پہلی عشقیہ شغوی ہے۔ اس میں وہ راجا ورتیب بھی نہیں ہے جو ہمیں صبر و سحر حسن کی شغویوں میں نظر آتی ہے لیکن شغوی پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ مومن شعر گوئی کی خدا داد صلاحیت رکھتے تھے۔

(۲) مومن کی دوسری شغوی ”قصہ نظم“ (۱۲۳۵ھ) ساتی نامہ اور ذکر بہار سے شروع ہوتی ہے۔ پھر بے وقاص محبوب کا بیان آتا ہے اور اس کے بعد ”آغا ز داستان“ کی سرخ آتی ہے۔ یہاں بیان کیا جاتا ہے کہ اس شعر میں ایک نو جوان تھا جو نہایت بڑے بچ اور بادشاہ تھا۔ ہر چیز و جان سے اس کی آشنائی تھی۔ اسٹار کا اُسے بے نہایت ذوق تھا اور وہ علم شعر میں بھی کامل تھا۔ ناگاہ وہ کسی بے وفا کے دام عشق میں گرفتار ہو گیا۔ سب سے ملتا جلتا چھوڑ دیا اور اسی طرح کی برس گزر گئے۔ ایک دن ایسا موسم تھا کہ اس کی گلی میں آگ کا صحرایہ سیر کی جانتے

سمرا کی سیر کرتے کرتے آستہ خراب وخت حالت میں ایک شخص نظر آیا جو تنہا بیٹھا ہوا، اپنے محبوب سے باتیں کر رہا تھا۔ کبھی یادِ اہام کا ذکر پھیرتا اور کبھی یادِ وصل کرتا۔ یہاں عشق کے وہ سب پہلو بیان میں آ جاتے ہیں، جو اس دور کی سادگیت اور تصورِ عشق میں عام و رائج تھے۔ وصل کا بیان بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ آج اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے آنے والے دور کے مثنوی نگاروں، جن میں واجد علی شاد (عشق نامہ) اور نواب مرزا اشوق (غریب عشق، یہاں عشق، ہر عشق) شامل ہیں، متاثر کیا ہے۔ اس وقت سومن کی عمر انیس سال تھی۔

(۳) تیسری مثنوی "قولِ غمیں" (۱۲۳۶ھ) ہے جس میں اُمتِ الفاطمیہ حکمِ قصص صاحب سے اپنے عشق کی داستانِ رقم کی ہے۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے "نگارِ عشق" میں لکھا ہے کہ وہ صاحبِ مثنوی کے نام سے مشہور ہے۔ علاجِ معالجے کے سلسلے میں سومن سے تعلق پیدا ہوا اور چند ماہ درودِ دعا کا سلسلہ جاری رہا۔ مدت ہوئی کہ کھٹو داہس چلی گئیں۔ سومن کی مثنوی "قولِ غمیں" اسی کے حسن و جمال کی شرح ہے (۱۲۶۵ھ) جس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ "قولِ غمیں" کا موضوع سخن بھی صاحبِ مثنوی ہیں جن سے سومن کو اتنا گہرا ولیِ صفت تھا کہ اپنی غزلوں میں بھی نام لے کر اپنے عشق کا اظہار کیا ہے مثلاً اس شعر کی اس غزل کی ردیف ہی صاحب ہے جس کا مطلع یہ ہے اور جس میں معاملاتِ عشق بیان کر کے اپنی بے قراری کی کیفیت کا اظہار کیا ہے:

تم بھی رہتے گئے خفا صاحب کہیں سایہ میرا بڑا صاحب

اسی طرح اس پاری غزل میں جس کا ایک شعر یہ ہے یہی کیفیتِ عشق بیان کی ہے۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا

لو بندگی کہ بھوٹ گئے بندگی سے ہم

اسی طرح اپنی آخری مثنوی مظلوم (۱۲۳۶ھ) میں بھی جو "قولِ غمیں" کے دس سال بعد لکھی گئی اس بے وفا کو یاد کیا ہے:

نہ تھے صاحب کہ نکلے بے وفا تم

کہو میں بھانگا بھرتا ہوں یا تم

مثنوی "قولِ غمیں" کو پڑھتے ہوئے دل کو گھر پہنچنے والے اضطراب اور شدتِ فراق کا احساس ہوتا ہے۔ پہلے ہی شعر میں ساقی سے زہر اور شربتِ مرگ چکھانے کا اظہار کیا ہے۔ علمِ فراق کا یہ اثر مثنوی کے لہجے اور بیان میں بھی موجود ہے۔

نہ کہانی نہ یہ ہے افسانہ واو اے واو ہے مظلومات

نہیں اشعار یہ ہیں نالے کی سوزشِ دل کے ہیں سے خالے کی

معم حسرتِ حراں ہے یہ باصبتِ حیرتِ یاداں ہے یہ

یہ مثنوی "فلاکب حتم" سے ان معنی میں جیست ہے کہ اس کے شروع میں "فلاکب حتم" والے مثنوی کا ذکر کر کے اس بات کو شدت و جذبات کے ساتھ لہرایا ہے کہ کسی طرح اس مجاہد نے انھیں چھوڑ دیا۔ اس کی نگاری کہ صفائی نہ ہوئی۔ مومن نے بتایا ہے کہ یہ اس کی رائے کا قصہ ہے جب وہ اس مثنوی کے اثر سے آزاد ہو کر ایک دن کسی دوست کے پاس جا رہے تھے کہ راستے میں غرنے کے ساتھ ایک چلون چڑی ہوئی، دیکھی جس کے پیچھے ایک عورت کھڑی ہزار کا نکارہ کر رہی تھی۔ مومن کو دیکھ وہ مسکرائی لیکن بلانے کا کوئی اشارہ نہیں کیا وہ آگے بڑھ گئے۔ پھر خیال آیا کہ مجھ سے لپٹنے میں کیا ہرج ہے۔ دل کو اس راز سے آگاہ کرو۔ بہت کوشش کے بعد اس تک رسائی ہوئی۔ وہ ایک خوش مزاج اور خوش شکم لڑکی تھی رفت رفت اس کے پاس آنا ہانا ہو گیا۔ ایک دن مومن اس کے پاس بیٹھے تھے کہ اطلاع ہوئی باہر سے کوئی مہمان آیا ہے وہ پردے کے واسطے باہر آ گئے۔ کچھ دیر انتظار کیا اور پھر گھر چلے آئے۔ دوسرے دن وہ وہاں گئے صاحب خانہ نے بتایا کہ جو مہمان مزاج آئے ہیں وہ چار ہیں۔ اگر بغیر دیکھ کر مرضی نہیں ہو تو اس کی چارہ گری ہو جائے گی۔ مومن نے جیسے ہی بغیر پر ہاتھ رکھا تو محسوس ہوا ہاتھ سے میرے ہر اول ہی چلا اور فوراً ایک نزل زبان پر آ گئی۔ نزل کے سنتے ہی راز دل اس پر ظاہر ہو گیا اور اس نے صاحب خانہ سے کہا:

ہے یہ بے چارہ تو آپ ہی چار زردی کوخ سے عیاں ہے آزاد
کوئی تاروں ہی کے اس کو طیب درد میں ملو ہے گرفتار غریب
جیسے ہی مثنوی کا حیر کا انھیں چپ لگ گئی۔ سب نے انھیں پھینکا شروع کر دیا۔
ج۔ کوئی پوچھو تو کیا ان کو

آخر انھوں نے جواب دیا۔

کہ میں اچھا تھا یہاں جب آیا پر ہوا یاں ہی پر ہی کا سایہ
اس کے بعد مثنوی میں اپنی صاحبہ اضطراب اور کیفیت مثنوی کو بیان کیا ہے۔ بے قراری کی اسی طبعانی میں دوسرے دن صبح ہی صبح جب سب سو رہے تھے وہ وہاں پہنچے تو اس سے آمنا سامنا ہو گیا اور ہوش ہاتھ رہے۔ کچھ دیر وہاں بیٹھے پھر چلے آئے۔ کچھ ہی دیر بعد وہاں سے ایک نامور قلم کار آیا جس میں لکھا تھا کہ اظہار مثنوی کی وہ باتیں جو آپ نے کی تھیں کیا مناسب تھیں؟ اس سے بدنامی ہوئی خدا مجھے رسوا نہ کر۔ مجھے تمہارے درد کی خبر ہے اور سچ یہ ہے کہ میری بھی یہی کیفیت ہے۔ انھوں نے خط کو آنکھوں سے لگایا اور ایک نزل کے ساتھ مختصر سا یہ جواب دیا۔

دل میرے قابو میں اسے جان نہ تھا درد ایسا بھی تو تاروں نہ تھا
اب وہ روز وہاں جاتے اور دو تین چہرہ وہاں گزارتے۔ ان کی حالت غیر تھی۔ یہ حالت دیکھ کر وہ بھی چپکے سے سامنے آ کر شکل دکھانے لگی۔ ایک دن اس نے انھیں ایک جگہ بلوایا۔ وہاں بے توجہانہ ملاقات ہوئی پھر وہ زور وہاں آنے جانے لگے لیکن ٹھٹھکی رہا کہ یہ ملنا ایک نظر نہ بھایا اور ناگاہ مجھ پر کودا جس جانا پڑا۔ جب یہ خبر

لے کر کامدا یا قودہ کا صد کے ساتھ ہی روانہ ہو گئے۔ حکایات ہوئی بدلتوں کی حالت غیر تھی۔ اس نے دل تھا مگر کہا کردہ نے اور ہی کھونے سے کیا حاصل:

اب تم اوروں سے گالے جیسوئی نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سی
کام دل رنج و بلا کو سونپا تم کو لو ہم نے خدا کو سونپا
کہہ کے یہ آنسو گئی ہی کھوتی ہوئی پتکیاں لیتی ہوئی روتی ہوئی

اس کے جانے کے بعد وہ اسے یاد کرتے رہے۔ اس کے بعد افریقہ کے بیان میں ایک حکایت آتی ہے جس میں عاشق کی وصیت کے مطابق اس کا جنازہ اس جگہ لے جایا گیا جہاں اُس نے بتایا تھا۔ جنازہ دیکھ کر وہ مرنے میں آئی اور آتے ہی گری اور مری۔ اس کے ساتھ مثنوی اعجاز کو پتلیوں ہے جس کے آخری دو شعروں میں سے ایک فارسی میں ہے اور ایک عربی میں۔ مومن کی اس مثنوی میں جذبات عشق شدت کے ساتھ بیان میں آئے ہیں اور نہ اثر ہیں۔ نہ بان سادہ و سلیس ہے اور بیان میں روانی ہے۔ یہاں بھی تصور عشق مجازی ہے جس کی منزل وصل محبوب ہے، عشق کا یہی تصور مومن کی شاعری میں ایک ساں طور پر رنگ کھاتا ہے۔ جذبہ عشق اور اخلاص دلی کے باعث یہ مومن کی سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اس کا اثر مثنوی ”نیر عشق“ پر بھی واضح دیکھا گیا ہے۔

(۳) ”سب آتھیں“ (۱۳۳۱ء) مومن کی چوتھی مشقیہ فتویٰ ہے جو تیسری مثنوی ”قول تمیں“ سے اس طرح پیوستہ ہے کہ اسے بھی کیفیت اضطراب کے اس بیان سے شروع کیا گیا ہے۔ جس پر ”قول تمیں“ ختم ہوئی تھی۔ عشق اُن کا شوق تھا اور اسی لیے ہر طرف اُن کا ذکر تھا۔ ”سب آتھیں“ میں بتایا ہے کہ وہ ایک ایسی شادی میں شریک تھے جس کے تنظیم دہن اور وہ خود تھے۔ وہ شادی کے انتظام میں معروف و اضر اور آہر آہر ہے تھے کہ پردے کے پیچھے سے آواز آئی۔ وہ متوجہ ہوئے۔ اُس نے کچھ بات کی اور ذرا سی جھک دکھا کر چلن گرا دی۔ شام کو اس نے پھر جھک دکھائی اور چلی گئی۔ شادی کے بعد جب دوسرے مہمانوں کی طرح وہ بھی جانے لگی تو اس نے کہا کہ یہاں ہے جانے کے بعد اب ملنا مشکل ہے۔ یہ کہہ کر وہ رخصت ہو گئی۔ اُن کی حالت غیر ہو گئی اور اسی حالت میں کئی دن گزر گئے۔ ایک دن جب بے یقینی بہت ہو چکی تو وہ اس کے گھر پہنچے اور چلے جانے سے اطلاع کرائی۔ جواب میں ایک کمرہ النظر خاوند نکلی جس کا دلچسپ خلیہ مومن نے مثنوی میں بیان کیا ہے۔ اس سے کہا کہ وہ اُردو ہا کر بتادے۔ وہ واپس آئی تو نہایت کڑوا جواب دیا اور وہ شرمندہ ہو کر گھر واپس ہو گئے۔ اُن کی حالت پھر غیر ہو گئی اس حالت میں چار مہینے گزر گئے۔ ایک دن انھیں خبر ملی کہ وہ اُن کے دوست کے ہاں آئی ہوئی ہے۔ انھوں نے ایک محرم راز سے اپنا حال دل کھلا بھیجا۔ یہ سن کر اس نے کہا کہ ج - بارو کہ یہ نام نہ لینا کمرے میں تو رہ جائیں بلا سے۔ اس بات کا ان پر یہ ایسا اثر ہوا جیسا ایک عاشق کا کام پر ہوتا ہے۔ اس کے بعد ایک حکایت آتی ہے جس کا قصہ دیکھا ہی ہے جیسا تیسری مثنوی ”نیر عشق“ اعظم اللہ و سرود کی ”توحید عشق“ اور راج عظیم آبادی کی مثنوی ”نیر یک محبت“ میں ملتا ہے۔

(۵) شغوی جنہیں معلوم (۱۹۳۳ء) مومن کی پانچویں شغوی ہے اور یہ پچھلی شغوی ”سحب آفتخیں“ سے اسی طرح جڑ رہی ہے جس طرح ”سحب آفتخیں“ شغوی ”قصہ غم“ سے جڑ چکی تھی۔ ان کی دو جگہوں پر جس نے یہ کہلا لکھا تھا کہ ... ملنے کا میرے خواب نہ دیکھیں، اس شغوی میں یہ کرنا دوبارہ سامنے آتا ہے لیکن اس بار اس کا روپ بدل جاتا ہے۔ مومن لکھتے ہیں:

وہ جو قصہ رو گیا ہے ناقص	جب تک اس کا نہ ہوئے اختتام
ابدا اس کی سمجھ میں آئے کب	فہم سامع دعا کو پائے کب
کون سا قصہ وہ غواری کا بیاں	اس سے پہلی شغوی کی داستان
یعنی جب کا صد پھراے کر جواب	لفظ ہائے معنی و ضمنوں غلاب
آس لڑائی من جواب جاں کسلس	قلی وہ بیاں حکم بیاں کسلس

اس جواب سے خواب واصل تو افسانہ ہو گیا لیکن آتش شوق ایسی بھڑکی کہ انہیں، عجل و سہل کی صرست میں سودا ہو گیا۔ اب انہیں بھل احباب سے نفرت ہو گئی اور آتش فرائی جھڑ ہو گئی۔ اسی حالت اضطراب میں تھے کہ قسمت نے ساتھ دیا۔ آئے اثر کیا ناگہاں ایک بھر زلزلہ وارد ہوئی اور مجھ پر کاغذ الفاظ میں مثبت پیغام دیا۔ پیغام سلام کا یہ سلسلہ چابی رہا اور چپکے چپکے ملاقاتیں بھی ہوئیں لیکن جب اسے قریب سے دیکھا تو اس سے نفرت ہو گئی۔

وجہ نفرت یہ کہ وہ آتش غدار	دور ہی سے خوش نما تھی جوں شرار
پاس سے دیکھا تو بس دیکھا نہ جائے	ہر لہو منتقل آنکھیں چرائے

مومن نے جو ”سراپا“ اپنی اس جگہ پر لکھا ہے اسے پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ کس طرح باطن کا شہد حسن میں بد صورتی کا رنگ بھردیتا ہے۔ یہ ”سراپا“ مومن کی نوعیت مدح و حجاج کے لحاظ سے منفرد ہے۔

ہاتھیں اس اہلق کی میں کیا کیا کہوں	لفظ ہائے سامعیں کب تک کہوں
------------------------------------	----------------------------

یہ کہہ کر مومن اپنے نئے عشق کا یہ جواز پیش کرتے ہیں:

بند کیا دل میں حلائی کا خیال افسانہ قصہ نظر بھینچے ہے کمال

اس کے بعد نئے عشق کی داستان شروع ہوتی ہے۔ جناب عاشق ایک دن ایک انکی جگہ گئے جہاں بہت سی نازنمیں جمع تھیں۔ ان پر عین میں سے ایک پران کی نظر پڑ گئی۔ ہوش و حواس جاتے رہے جس سے عشق کا راز آشکار ہو گیا۔ اس گھر میں اس سے ملاقاتیں اور ناز و نیاز کی باتیں ہوئیں۔ کبھی اس نے خط لکھ کر جواب کے لیے کہا لیکن سرانجام پر اس کی پہلی جگہ پر کاغذ لکھا جس کی وجہ سے وہ بدنام تھے۔ اس جگہ پر نے جو خط لکھا تھا اس میں بھی انہیں بے سرو مت، بے وقوف، جاہل، کھانا خوار پر چما تھا کہ اس غراس میں کیا ہے جو مجھ میں نہیں ہے۔ عاشق نے جواب میں اپنی صفائی پیش کی، محبوب کی تحریک کی اور اپنی محبت و وفا داری کا یقین دلایا اور یہ بھی لکھا:

گو تھیں بج سے مری اُلفت کمال تو کلا کوئی تدرہ وصال

میں نے آخر رہا جاتا نہیں
اس جگہ حیران ہوں میں کیا کروں
میر کرتا ہوں مگر آتا نہیں
کیا کروں میں کیا کروں میں کیا کروں

یہ جواب پڑھا تو محبوبہ کو ہنسی آ گئی۔ وہ بظاہر بے نیاز تھی لیکن اس کے انداز میں نیاز شامل تھا۔ گاہ کا وہ شعر پڑھواتی اور جب وصل کا ہضمون آتا تو شربا جاتی۔ ایک دن اس کا ایک اس نے دوسری ہم نشینوں سے کہہ دیا کہ میں اس اختر شمس سے کچھ پڑھنا چاہتی ہوں۔ وہ آئے تو میرے پاس بھیج دیا۔ جب وہ آئے تو اس کے پاس بھیج دیا گیا۔ اس نے استقبال کیا اور بالائے نام لے گئی۔ یہاں ساری باتیں نجوم کی اصطلاحات میں بیان کی گئی ہیں۔ وہاں قرینہ ہوئی۔ یوسف و غزل کا عالم رہا اور وصل کے وعدے مستحکم ہوئے۔ اس نے گھر آنے کا بھی اقرار کیا۔ روز بروز مشتق بننے لگا۔ دوستوں اور ہم دہوں کی صحبت چھٹ گئی۔ جب اس بات کا چہ چاہا تو یہ خبر اس "بد جا" تک بھی پہنچی جس کا ذکر اس مشغی کے شروع میں آیا ہے اور جس کی تفصیل "تف آتھیں" میں آئی ہے۔ وہ اس نئی محبوبہ کے ہاں آئی اور ایک دو دن مہمان رہی اور اس کے ایسے کان بھرے کہ وہ ان سے بے گمان ہو گئی اور ترک تعلق کر لیا۔ عاشق نے بڑا کہا لیکن وہ اس سے سن نہ ہوئی۔ ماجوسی نے انہیں کھیر لیا اور وہ ناسید ہو گئے لیکن یاد آ کر قرآن میں "لا تھملو" آیا ہے۔ چاہے جو کچھ خدا سے چاہے اس مشغی فتن ہو جاتی ہے۔ "مفین مظلوم" میں واقعات کی بناوٹ سے جو قصہ بنتا ہے وہ قدرے بے چیدہ ہے۔ یہاں پرانی محبوبہ اور عاشق کے درمیان نفرت سے پیدا ہونے والے انتقام کی آگ بھڑکی ہوئی ہے۔ وہ ہر طرف عاشق کو بدنام کر رہی ہے۔ مومن نے یہ کیا کہ اس مشغی میں اس کا ایسا ڈھیر پراپا لکھا کہ اس کی وہ پہلی تصویر اٹھ گئی جو "تف آتھیں" میں پیش کی تھی۔ اب وہ ایک چڑیل کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ مومن نے اس مشغی میں اسے "بد جا" کہا ہے۔ اس مشغی میں اضطراب عشق کی تصویر یہ بڑا اثر ہیں۔ اس میں اصطلاحات نجوم کو نہ معنی دہرے انداز میں استعمال کیا ہے۔ نجوم کی اصطلاحات کا استعمال مومن کی ساری شاعری کی ایک عام خصوصیت ہے۔ اگلی مشغی "آہ وزاری مظلوم" میں بھی یہ اصطلاحات بڑھنگی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔ اسی مشغی میں مومن نے اپنے چند شاگردوں کا بھی ذکر کیا ہے اور خصوصاً شیفین کے بارے میں جو اشعار آئے ہیں ان سے ایک بڑے انسان کی تصویر سامنے آتی ہے:

ہاٹ باز و درود روزگار	میرے مشتق میرے مونس میرے یار
شیفین سر دھڑا اہل قلم	کئے خاطر نکاں جس کا رقم
بے ہڈی و بے سیم و بے بدل	بے نظیر و بے مثال و بے مثل
راز دان نکتہ ہائے کس دہاں	معنی کرسی فطیں، خاطر نکاں
ہم قلم، ہم دم، رضا جو دوست دار	شیفین دل دار، دلاں ہاں شمار
یار چاہی محرم راز نہاں	بے ریا مونس کوئی ایسا کہاں
کو امید و قنائے وصال	بعد میرے زندگی اس کی محال

(۶) مومن کی پھٹی مٹھی شکوئی "آواز اری معلوم" (۱۹۳۶ء) ہے۔ شروع میں دعائیہ انداز میں اپنی خواہشات اور آرزوؤں کا اظہار کیا ہے۔ یہ ساری آرزوئیں مٹھنی کو کھٹے میں اُتارنے کی دعائیں ہیں۔ اس کے بعد "آواز احسان" کی سرخوئی آتی ہے جس میں ایک نوجوان کا ذکر آتا ہے جو کسی کے فراق میں جاں بہ لب ہے۔ اس کے عشق کی شہرت پہلی قوتوں کو نے کسی اور کا نام لے کر اس کی محبوبہ قرار دیا۔ اس طرح کی سال گزرنے اور اب اس محبوبہ کو بھی اس کا خیال رہنے لگا۔ ایک دن اس نے اپنی ہم نشین سے مشورہ کیا کہ اس دشمن سے کیسے ملاقات ہو۔ اس نے کہا تو چپکے سے اُسے اپنے گھر لے لے۔ ایک صدمہ کو بھگایا کہ وہ کسی طرح سے اُسے یہاں لے آئے۔ اس نے گھر کے آئینہ خانہ میں رہنے بھر کی حسیناؤں کی تصویریں آویں اس کو اویں دیکھیں میں اپنی تصویر بھی لگا دی۔ وہ جب آیا تو ان تصویروں میں سے ایک تصویر کو دیکھ کر دہشت ہو گیا۔ لب سے اُٹھ کر تصویر اتاری اور اُسے چھاتی سے لگا کر بے ہوش ہو گیا۔ چوں کہ یہ تصویر اُس کی نہیں تھی اس نے کہا کہ یہ عاشق نہیں بلکہ اوس ہے۔ جب عاشق سے پوچھا گیا تو اس نے سارا ماجرا بیان کر دیا۔ یہ سن کر اس عورت نے کہا کہ جس کا تو ذکر کر رہا ہے وہ تو "بدلتا" ہے۔ ہزاروں نم کھل اس کی جوتوں میں ہیں۔ یہ معلوم کر کے وہ دہشت زدہ وہاں سے روانہ ہو کر سیدھا اس کے گھر پہنچا اور اس گلی میں پھر لے لگا۔ اتفاق سے ایک کثیر آئی اور اس کا حال سن کر کہا کہ وہ تو بہت سرکش ہے۔ کسی کی نہیں سنتی، میں اس کی راز دہی ہوں۔ اگر تو اپنا نام دیکھاں بتا دے تو میں واجب سے اسے بتا دوں گی۔ عاشق نے کہا کہ اسے میرے عشق کا پیغام سنا دے۔ عاشق کا پیغام اسے ملا تو اس نے کہا کہ مجھے معلوم ہے کہ وہ عاشق تو کسی اور پر ہے اور مجھے باتیں بنا کر دم دے رہا ہے۔ عاشق نے سنا تو بد حال ہو گیا۔ پھر اتنا چار ماہ سا نہواں سے اور ایک سہرا میں آیا۔ پھر اسے خیال آیا کہ سہرا میں مرنے سے کیا حاصل۔ اسی کے کوپے میں جا کر جان دینا چاہیے۔ ابھی وہ سہر میں دیکھیں آ کر اس کے کوپے میں پہنچا بھی نہیں تھا کہ اس کی روح پرواز کر گئی۔ اسی رات اس محبوبہ دل خواہ نے ایک خواب دیکھا کہ وہ ایک باغ میں ہے۔ وہاں وہ عاشق زخمی ہو رہے۔ اس کی حالت زار دیکھ کر وہ اس کی طرف بڑھی تو ایک پاسبان نے اسے روکا اور کہا کہ فردوس میں کیا کام تیرا:

جور کھانے دل تھک کر موم بجز دوزخ لکھا نہ اس کا معلوم

یہ سن کر وہ جوان آگے آیا اور یہ کہہ کر چلا۔ میں اب بندہ ہوں، صاحب خانہ ہے یہ اس کے گلے سے لگ گیا۔ اتنے میں اس کی آنکھ کھل گئی اور حالت غیر ہو گئی۔ خواب میں یہ قصہ معلوم ہونے پر وہ اس کے گھر کی گھر والوں نے بتایا کہ وہ کل جیسے ہی گھر آیا اس کی روح پرواز کر گئی۔ غم زدہ ہو کر وہ اس کی قبر پر گئی اور گھر سے پلٹ کر رونے لگی۔ اسے میں ڈر لڑا یا اور قبر فتح ہو گئی۔ راز وہ اس میں سنا کر اپنے آرام جاں سے گلے سے لگ گئی۔ یہ قصہ بیان کر کے مومن پھر اپنے محبوب سے مخاطب ہوتے ہیں:

سنو تو اپنے سو قہے سناؤں اگر ہارو نہ ہو مگر دکھاؤں
یہ ہے بھڑکے دل جیئی کرو تم ہمارے جان دینے پر مرد تم

حریف یاں اک مدت ہوا میں خبر لے جلد ہی ظالم مواب میں

اس مثنوی میں کیفیت فریق تو مومن کی اپنی ہے جسے ظاہر کرنے کے لیے انھوں نے یہ حکایت بیان کی ہے تاکہ ان کے محبوب کو معلوم ہو کہ اگر توجہ نہ دی تو وہ بھی داستان کے عاشق زار کی طرح جان دے دے گا۔ ساتھ ہی یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ لوگ جو سچے عاشق ہو توجہ نہیں دیتے ان کا تھکانہ جہنم ہوتا ہے اس مثنوی میں یہ داستان مثنوی کا حصہ بن کر آئی ہے جب کہ ”محب آتھیں“ اور ”قول تمیں“ میں بیان کی جانے والی حکایات ذیلی نوعیت کا درجہ رکھتی ہیں۔ مثنوی ”آہ و زاری مظلوم“ کی یہ داستان کم و بیش وہی ہے جو میر کی مثنوی ”حکایت عشق“ میں بیان ہوئی ہے جہاں قہر عشق ہوتی ہے اور وہ دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں، یاد دہانی ادب کی مثنوی ”چند بدن و سپہا“ میں آئی ہے اس قسم کی داستانیں سارے ادبیاتی اور بیات میں بھی ملتی ہیں۔ اگر خود سے دیکھا جائے تو مومن کی ساری مثنویاں ایک طرح سے ان کی آپ دیتیاں ہیں۔ عشق مجازی اور مخصوص مذہبی عقائد سے ان کی زندگی عبارت تھی۔ عشق کی جو شدت ان کی حقیقی مثنویوں میں ملتی ہے وہی شدت ان کے عقائد اور ان کے بر ملا اظہار میں نظر آتی ہے۔ مومن سید احمد شہید کے سر پر تھے اور ان کے ساتھ تحریک جہاد میں شرکت کے آرزو مند تھے۔ بظاہر ان کے مذہبی عقائد اور عشق مجازی میں تضاد نظر آتا ہے لیکن ان کا حراج ان دونوں کے احتراج سے ہی نکلتا۔ مومن کی حقیقی مثنویوں میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ ان میں ان کے حالات و واقعات زندگی ہی بیان ہوئے ہیں۔ واقعات کے بیان سے قصے کی صورت ضرور بنتی ہے۔ لیکن یہ قصے ویسے نہیں ہیں۔ جیسے دوسرے مثنوی نگاروں مثلاً میر، میر حسن، مسکنی، جرات، نسیم گسنوی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ ان مثنویوں میں مومن نے اپنے واقعات عشق کو واقعاتی انداز میں اسی طرح بیان کر دیا ہے جس طرح وہ پیش آئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان مثنویوں کے ربط و ترتیب میں وہ قصہ والا ارتقا نہیں ہے جو دوسری معروف مثنویوں میں ملتا ہے۔ اگر خود سے دیکھا جائے تو یہ جیسوں مثنویاں ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اور ایک ہی شخص کی زندگی میں پیش آنے والے حقیقی واقعات کا اظہار کرتی ہیں۔ یہی آپ جتنی بیان، یہی ترتیب و تسلسل ان کی جیسوں مثنویوں کو چھ پنکھوں والے پھول کا روپ دے دیتا ہے۔ جس کا ڈھل خود مومن کی ذات ہے۔ یہ حقیقی مثنویاں ۱۳۳۱ھ سے ۱۳۳۶ھ تک چند سال کے عرصے میں لکھی گئیں۔ ۱۳۳۱ھ میں مومن کی عمر ۱۷ سال تھی۔ اور ۱۳۳۶ھ میں اکی عمر ۲۲ سال تھی۔ مومن کے ہاں مثنوی کی حیثیت چوری طرح استعمال نہیں ہوئی ہے۔ وہ اکثر مثنوی کے شروع میں قصیدے کی تشبیب کے رنگ کو استعمال کرتے ہیں۔ ان مثنویوں میں نہ حسن ترتیب کا کمال ہے نہ زندگی کی سیرت نگاری کا اہلیت ان مثنویوں کا مرکزی کردار چوں کہ خود مومن کی ذات ہے اس لیے خود ان کی سیرت، حراج اور معاشرت کے نقش اُجاگر ہو جاتے ہیں، جو سوانح نگاری کے لیے یقیناً مفید مطلب ہیں۔ بنیادی طور پر مومن غزل کے شاعر ہیں۔ انھوں نے جن اصنافِ سخن کو استعمال کیا ہے۔ ان سب پر ان کے ہاں غزل کا اثر واضح ہے۔ سوانح نے ہندو احساس کو شاعری سے خارج کر کے ”طرز جدید“ کی بنیاد ڈالی تھی۔ ہندو احساس کے خارج کرنے سے ”عشق“ بھی اس دور کی شاعری سے اسی لیے

غائب ہو گیا تھا، کا اعتبار مثنوی تو بغیر ہندو احساس کے ممکن ہی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں محسن کے خارجی روپ کا بیان کثرت سے ملتا ہے۔ مومن کی یہ مثنویاں چوں کہ حقیقتی ہیں، اس لیے ہندو احساس کی وجہ سے ان میں داخلیت و اخذ و رد آئی ہے۔ ان مثنویوں کو اگر تاریخ کی مثنویوں کے ساتھ چڑھا جائے تو داخلیت و خارجیت کا فرق واضح طور پر سامنے آ جائے گا۔ اسی داخلیت کی وجہ سے مومن کی مثنویوں میں غزل کا حراج نمایاں ہے۔ یہ مثنویاں چوں کہ آپ بیتیاں ہیں اس لیے ان میں باخونی النظریت عناصر بھی نہیں ہیں۔ ان مثنویوں سے اس دور کا تصور مثنوی بھی سامنے آتا ہے۔ یہ مثنوی آج کے تصور مثنوی سے کتنا مختلف ہے اس کا اندازہ ان مثنویوں کے مطالعے سے بآسانی کیا جاسکتا ہے۔ مثنوی کی شہادت اور اس سے پیدا ہونے والے ہندو کے داخلیت نے ان مثنویوں کو اس دور میں، جب تاریخ کے طرز جدید کا چارو چڑھا ہوا تھا، ایک ایسی نظر ادیت عطا کی کہ جب آئے والے شعراء نے واقعاتی مثنویاں لکھیں تو مومن کی یہ مثنویاں ان کے لیے ایک نمونہ بن گئیں، مثلاً نواب مرزا شوق نے مومن کی مثنویوں کو نمونہ بنا کر اپنی مثنویاں: ”فریب مثنوی“ (۱۲۶۶ء سے قبل) ”بہار مثنوی“ (۱۲۶۶ء) اور ”ہر مثنوی“ (۱۲۷۷ء) لکھ کر واپس مثنوی کو ایک نئے رنگ سے آشنا کیا۔ مومن کی مثنویات کا واضح اثر شوق کستوری کی مثنوی کے مضامین، موضوع اور بیان تیوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ عطاء اللہ پالوی نے بھی مومن کی مثنویوں کو شوق کی مثنویوں کا باخوذ قرار دیا ہے (۶۶)۔ ہم نواب مرزا شوق کے اہل میں بحث کرتے ہیں۔ ان تمام مثنویوں کے بیان میں کسی قسم کی ذرا ناہمت نہیں ہے۔ لیکن اس سے عمومی تصویریں ضرور ابھرتی ہیں جو غزل کا حراج ہے۔ ہر مثنوی میں بیان مثنوی سے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ عاشق محبوب سے زیادہ اپنے آپ میں محو ہے اور اپنی ذات کو وہ بار بار اس طرح سامنے لاتا ہے کہ عاشق خود مثنوی نظر آنے لگتا ہے۔ یہی اثر مومن کی غزل میں بھی نمایاں ہے۔ اس دور میں ایہام مطلق ٹھکتا اور رعایت لفظی کا استعمال عام طور پر پسند کیا جاتا تھا اور ٹھکنوی و دہلوی شعرا کے پاس یکساں طور پر مقبول تھا۔ مومن کی ساری مثنوی مثنویوں میں یہ رجحان واضح طور پر نمایاں ہے، اور ان محسوس ہوتا ہے کہ یہی دور ٹھکو خن ہے جو پنڈت دیا شنکر کشیم نے اپنی مشہور زمانہ مثنوی ”نگارہ چشم“ میں برہمی طرح اختیار کیا اور ساری مثنوی کو اسی رنگ میں رنگ کر اپنی انفرادیت قائم کی۔ مومن کی مثنویوں کی ایک خصوص انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی تمام مثنوی مثنویوں کو ناری یا عربی شعر پر بلکہ یہ دہشتہ مثنویوں کو بھی قاری شعری پر ختم کیا ہے۔ مثنوی ”قرل تمیں“ کے آخری دو شعروں سے پہلا قاری میں اور دوسرا عربی میں ہے ”تکے آنکھیں“ کا آخری شعر عربی میں ہے۔ اردو کے بعد یہی روز بائیس مومن سے قریب تھیں۔

مومن کی غزل:

ہوں تو مومن نے کلف اساتذہ خن میں طبع آرائی کی لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔

مومن ہر منصبِ سخن میں غزل کا راگ الاپتے ہیں۔ ان کے قصیدوں کے مطلع غزل کے مطلعِ معلوم ہوتے ہیں، ان کی منظموں کے حواض پر بھی غزل کا حواض نمایاں ہے۔ وقت کے ساتھ اردو غزل میں بہت سی نئی جہتوں کا اضافہ ہوا لیکن اس کی بنیاد ہمیشہ غزل پر قائم رہی۔ مومن اس بنیاد سے نہیں ہٹتے۔ مومن غالب کے بڑے ہم عصر تھے۔ جب انھوں نے شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت شاہ نصیر کی غزل اور ان کی استاد کی کاغذی بول رہا تھا۔ مومن نے بھی ان کی شاگردی قبول کی اور اپنی غزلیں اصلاح کے لیے پیش کیں مگر کچھ ہی عرصے بعد ان سے الگ ہو گئے۔ خود تاریخ (۱۱۸۵ء-۱۲۵۳ء) نے بھی شاہ نصیر (۱۱۷۵ء-۱۲۵۳ء) کے رنگِ سخن سے اثر قبول کیا تھا لیکن جب تاریخ نے "طرزِ جدید" کی بنیاد ڈالی تو وہ خود ایک اثر بن کر اس دور کی ساری فضا پر چھا گئے۔ اس دور کا شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے کم یا بیش تاریخ کے اثر کو قبول نہ کیا ہو، جس کی تصدیقِ جلوہ خاطر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے جس میں حضرت غالب سے سیدِ فرزند احمد بکراہی نے اپنی طاقت کا حال بیان کیا ہے۔ غالب نے کہا کہ "اگر مجھ سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دیکھا تو گھٹنوں نے اور گھٹنوں میں بھی ترش خراش کی تھک ہی نہیں چھوڑ دیا ہے۔ میں نے بھی ایک طرزِ خاص ایجاد کیا تھا جس میں ہر طرح کے مضنون کو کٹھن دھرا ہو سکتا تھا مگر یاروں نے چلنے نہ دیا اور بج پھوٹ پیا ایجاد تاریخ کا ہے۔ جب تاریخ کا کھلم دہلی میں پہنچا جیسا تم نے دلی کے دیوان کا حال نہا ہو گا کہ دلی میں آیا تو جیسے غی چیز پر لوگ گر پڑے ہیں اسی طرح اس کے کھلم پر۔ مگر چڑے۔ تاریخ کے کھلم نے دلی میں آ کر سب کو حیران کر دیا اور قاعدے کے ساتھ مطلب کا واضح طور سے ادا ہوا دونوں کو برا سمجھنے کرنے لگا۔ یہاں تک کہ شعرا نے ادھر دہشت کی لگاہ سے دیکھا۔ اس وقت ہم تین شاعر بالذات نام آوردہ تھے۔ میں اور مومن خاں اور ذوق۔ ذوق نے ادھر کم دہشت کی مگر مومن خاں نے خیال کیا۔ پہلے یہ شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ شاہ نصیر کی جو طرز ہے وہ معلوم ہے مگر مومن خاں نے ان کو چھوڑ کر تاریخ کے طرز پر غور کیا اور لادری کی ترش خراش پر توجہ کی۔ ادھر میں نے بھی۔ غرض ہم دونوں دلی کے طرزِ بیان کو چھوڑ کر ترکیب اور بندش کی دہشت میں مصروف ہوئے مگر چپ بہت کچھ کہے تو دیکھا کہ ہم دونوں کی طرز الگ۔ الگ ہو گئی اور کوئی تاریخ سے شبلی۔ میں نے تو میر تقی میر کا انداز اختیار کیا اور مومن خاں اپنے اسی رنگ میں رہے [۱۹۷۱ء] یہی وہ رنگ ہے جو مومن کا مخصوص و منفرد رنگ ہے۔ اس رنگ میں زبان کی ترش خراش اور خیال بندی تاریخ ہی کے زیر اثر آئی ہے۔ مومن تاریخ کے اثر سے کبھی آزاد نہیں ہوئے جس کے واضح اثرات ان کے دیوان میں دیکھے جاسکتے ہیں مثلاً کچیں شعروں پر مشتمل "دو غزل" ہے جس کا مطلع یہ ہے:

لے اڑی لاش ہوا لا فرزند جس تن ہو گیا ذرا ریگ۔ بیاباں اپنا وطن ہو گیا

یاں غزلوں کو چڑے جن کے مطلع یہ ہیں:

نہ کیوں کر مطلعِ دیوان ہو مطلعِ صبر و صدمت کا

کہ ہاتھ آیا ہے روشن صبر و انکسب شہادت کا

دوسے کی جو ساعت دم مٹھن ہے ہمارا
جو دوست ہمارا ہے سو دشمن ہے ہمارا
ہم سری اس دلف سے لب یہ بھی ایسا ہو گیا
لو سرے خف ہے گو اور سودا ہو گیا
انک داڑو نہ اثر باعث۔ صد جوش ہوا
لکچے ں سے میں یہ سمجھا کہ فراموش ہوا
کیا دم نہ کرو گے اگر اہرام نہ ہو گا
اہرام سے حاصل بجز اہرام نہ ہو گا
خفچہ ساں خاموش بیٹھے ہیں غن کی فکر میں
قالب کیا رنگ ہے وجہ وہن کی فکر میں
دفن چپ خاک میں ہم سوختہ سماں ہوں گے
فکری مافی کے گل۔ خج شہتاں ہوں گے
وہ گردن دیکھ یہ حالت ہوئی فقیر شیشہ کی
کہ حتمی ہی نہیں بھگی ہوئی ہے رہ شیشہ کی

یادہ سرفزلہ دیکھئے جس کے مطلبے یہ ہیں:

کیوں کہ پوچھے حال کلی عاشق دل گیر سے
ہو گئے ہیں بند لب شیرینی نقد سے
جل گئے آخر یہ کس کے حسن کی توہ سے
ہے منور تر شب فہم مہر عالم گیر سے

یہ غزلیں اور دیوان مومن کی اور بہت سی دوسری غزلیں شعوری طور پر رنگ و باخ کے ذریعہ لکھی گئی ہیں۔ باخ مومن اور غالب دونوں کے لیے ایک مثالی جدید شاعر تھے۔ مومن کے ہاں باخ کے اثر کی دوسری صورت ہے۔ ایک صورت یہ کہ مومن اسی طرح کی غزل کہنے کی کوشش کرتے ہیں جیسی باخ کہتے ہیں۔ اور جیسا کہ ان غزلوں سے بھی واضح ہوتا ہے جن میں سے چند کے مطلبے اوپر درج کئے گئے ہیں۔ مومن غزلوں کو نہ جانتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں ویسی ہی اشکوں کی جھلکاں، ویسی ہی خار بیت، ویسی انداز بیان جس پر قاریت غالب ہے اور وہی خیال ہندی اور ضائع باخ کا استعمال اور ویسی ہی تراکیب و بندش اور اشکوں کی تراش و تراش ہے جیسی باخ کی غزل میں نظر آتی ہے۔ دوسری صورت غزلہ بھی شاہ نصیر اور باخ کے اثر کا نتیجہ ہے۔ دوسری صورت وہ ہے کہ رنگ و باخ رنگ مومن میں جذب ہو کر دونوں رنگوں کی آمیزش سے ایک نیا رنگ وجود میں آتا ہے جس میں مومن کی آواز غالب ہے اور جو مومن کا اپنا رنگ ہے لیکن جس میں باخ کی آواز اور رنگ شامل

ہے۔ لیکن بات دیکھ کر مرزا غالب نے کہا تھا کہ ”جب ہم بہت کچھ کہے تو دیکھا کہ ہم دونوں کی طرزِ الگ الگ ہو گئی۔ اور کوئی تاریخ سے نہ ملی۔ میں نے میر تقی میر کا انداز اختیار کیا اور سومن خاں اپنے اسی رنگ میں رہے۔ سومن و غالب کی شاعری طرزِ تاریخ سے پوری طرح اس لیے نکل سکی کہ تاریخ نے شعوری طور پر اپنی شاعری سے ”جذبے“ کو خارج کر کے اپنے ”طرزِ جذبہ“ کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی لیے تاریخ اور اس دور کے دوسرے مکتوی شعرا کے ہاں سے ”مشقِ غالب ہو جاتا ہے اور ”حسن“ کا بیان، عناصری انداز میں اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ شاعری سے ”مشق“ کے غائب ہونے کی وجہ یہ تھی کہ مشق کا اظہار بغیر جذبے کے نہیں کیا جاسکتا اور جب جذبہ شامل ہوگا تو خارجیت از خود غائب ہو جائے گی، اور ”داخلیت“ کو خود شامل ہو جائے گی، اور یہ عمل ”طرزِ جذبہ“ کے خلاف ہوتا۔ سومن کی شاعری ابتدا سے لے کر آخر تک مشق پر شاعری ہے جس میں جذبہ رنگ گھول کر اثر داتا پھیر پیدا کر رہا ہے۔ اور اسی وجہ سے سومن کا طرزِ تاریخ کے طرز سے الگ ہو گیا اور ان کے ہاں تاریخ کی خیالی بندی نے عذرت مضامین اور ”مخدوعات“ کی صورت اختیار کر لی، لیکن طرزِ ادب پر قاریت، تراکیب و بندش کی تلاش تلاش پر توجہ، رعایتِ لفظی اور دوسرے ضائع بدائع کا استعمال اسی طرح برقرار رہا۔ تاریخ کی شاعری میں خارجیت، جذبے کو شاعری سے خارج کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی۔ سومن کی شاعری میں داخلیت تجربہ بات مشق کے بیان سے پیدا ہوئی تھی اور اس طرح یہ دو الگ الگ راستے بن گئے۔

نئی کچھ نہیں اپنی جاں بازیاں بھی کھیل ہم کلاہین سے ہے
لیکن سومن کے ہاں خارجیت کے ساتھ، تاریخ کے طرزِ جذبہ کے زہر اثر برقرار رہتی ہے۔ سومن کی شاعری مشق پر شاعری ہے اور یہ مشق ہر اس جہاز سے ہے۔ اسی مشقِ جہاز کے رنگ رنگ تجربات و کیفیات کو سومن نے اپنی غزل میں جان کیا ہے اور اسے مشقِ حقیقی تصوف یا انسان، خدا اور کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل سے دور رکھا ہے:

سومن بہشت و مشقِ حقیقی حسین نصیب ہم کو تو رنج ہو جو طمع جاوداں نہ ہو
یہی سومن کی غزل کی افلاکیت ہے اور یہی سومن کی غزل کی کمزوری ہے۔ کمزوری اس لیے ہے کہ صرف اس سطح پر رہ کر بڑی شاعری نہیں کی جاسکتی۔ تصوف اور مشقِ حقیقی سے عام مشق میں تفریق، کمرانی اور طریقت پیدا ہو جاتی ہے، اور جب انسان کے دل کی دھڑکن سے پیدا ہونے والا رنگ اوچے سروں پر آتا ہے تو ذاتی مشق ایک آفاقی چیز بن جاتا ہے۔ جہازِ محبوب کے پیچھے ایک مثنیٰ محبوب نظر آنے لگتا ہے۔ محمد تقی میر، خواجہ میر درد اور مرزا غالب کے ہاں مشق اسی سطح پر نظر آتا ہے۔ طریقہ خداوندی میں دانتے کی محو بہ بیزیں وہ لڑکی نہیں رہتی جس سے دانتے نے مشق کیا تھا بلکہ اس آسانیِ حکمت و دانش اور شعور و ہوشِ مدنی کی علامت بن جاتی ہے جو جنت کے سفر میں درخت کی جگہ لے لیتی ہے۔ مشق کی تین سطحیں ہوتی ہیں، ایک بالکل جسمانی سطح جو بازاری حراج کے حامل لوگوں میں ملتی ہے۔ دوسری وہ سطح جس میں شرافت، دانشمندی اور مہذب اندازِ نظر

موجود ہوتا ہے جس میں محبوب جسم کے ساتھ چڑھ کر دلی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ جس میں غلوس و ناز پروری طبع جاوہاں کو ختم دیتے ہیں۔ تیسری دو سٹخ ہے جب محبوب کا نکاح اور عاشق خدا ہم رشتہ ہو جاتے ہیں۔ یہ عشق کی بلند ترین سٹخ ہے جو ہمیں بڑی حقیقی شاعری میں لیتی ہے۔ یہ سٹخ حقیقی میر کے پاس بھی نظر آتی ہے اور حافظ شیرازی اور مرزا غالب کے پاس بھی لیتی ہے۔ مولانا روم اس تیسری سٹخ کے سب سے بڑے شاعر ہیں جو یہ مشورہ دیتے ہیں کہ ان جان و جہاں بگورتا جانی جہاں بنی۔ سومن عشق کی دوسری سٹخ کے بڑے شاعر ہیں جو ”جان و جہاں“ کے دائرے میں رہتے ہیں، انور ”جان جہاں“ کی طرف نہیں آتے۔ ان کی شاعری اس عشق کا آئینہ ہے جو ایک مہذب جوان غلوس و ناز پروری کے ساتھ اپنی محبوب سے کرتا ہے اور اسی لیے ان کی معاملہ بندی میں وہ کھلا پن نہیں ہے جو جرات کی جسمانی سٹخ کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ سومن کا عشق دوسری سٹخ کا عشق ہے جس میں گہرا غلوس اور چھائی لیتی ہے۔ یہ عشق دل کی گہرائی سے وجود میں آیا ہے۔ اور اسی لیے عاشق کے سارے وجود پر چھا جاتا ہے۔ سومن نے اپنی شاعری میں اس کا اظہار اس طرح کیا ہے کہ ان کے شعروں کو منگی میں لے لیتے ہیں۔ یہ سومن کی شاعری کا بہترین حصہ ہے جس کی وجہ سے وہ آج بھی اہم شاعر ہیں اور آنے والے دور میں بھی اہم رہیں گے۔ یہ چند شعروں کیجئے جن میں عشق کے حلق سے نئے نئے تہہ جان میں آئے ہیں۔

دیکھئے ہے چاندنی وہ زمیں پر نہ گر چڑے
اے چرخ اپنے تو مہ کال کو تھا منا
اب شور ہے محل جو دی اس فرام کو
ہوں کون جانتا تھا قیامت کے نام کو
اس بت کی ابتداءے جوانی مراد ہے
سومن یکمہ اور فتنہ آخر رہاں نہیں
آنکھوں سے حیا لچے ہے انداز تو دیکھو
ہے بواہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
اس نیرت تابعد کی ہر تان ہے دیکھ
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو
دشنام بار طبع حزین چہ گراں نہیں
اے ہم نفس خواستہ آواز دیکھتا
دشمنی دیکھو کہ تا اُلفت نہ آجائے کہیں
لے لیا منہ پر وہ پتہ حال میرا دیکھ کر
کس کے چہنے کا قصور ہے شب اور ذکر میں

گدگدی دل میں کوئی آٹھ پہر کرتا ہے
اجاز سے زیادہ سحر اس کے تاز کا
آنکھیں وہ کہہ رہی ہیں جوں جوں سے جہاں نہ ہو

مومن کی ساری غزلوں میں محبوب اپنے پورے وجود کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ وہ اس کی ہر ہر ادا کو اس کی ہال کوہ اس کی آنکھوں اور چہرے کو، اس کی حیا اور اس کی آواز کو دلِ نرہائی اور سچے جذبے کے ساتھ شائستگی کے دائرے میں رچے ہوئے بیان کرتے ہیں، اور اپنے سارے وجود کو محبوب کے سپرد کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں جیسا زندہ، جیسا جاگتا محبوب سامنے آتا ہے ویسا آئندہ شاعری میں خال خال نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں اپنے عشق کی بچی داستان، ساری کیفیات کے ساتھ بیان کی ہے۔ مومن کی غزلوں میں احساسِ جمال، عشق اور شاعری دونوں کو نکھار دیتا ہے۔ ان اشعار میں نکھار، جمال کی ایک ایسی کیفیت ملتی ہے جس میں ذاتی احساسات اور کمرے جذبے دامنِ دل کو پکڑ لیٹے ہیں، مومن کی غزلوں میں اندازِ یا شہوانی لذت کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ کیبِ جمال ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ نکھار، جمال کی اس شاعری میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ جہاں محبوب ایک حقیقت بن کر سامنے آتا ہے۔ شاعر نے اس محبوب کے جمال کا اس طرح مشاہدہ اور اسے اس طرح محسوس کیا ہے کہ کلامِ مومن پڑھنے والے بھی اس جمال کی دید میں شامل ہو کر نہال ہو جاتے ہیں۔ حسن کے اس بیان میں چوں کہ جذبہ شامل ہے اس لیے دل کی آواز از خود ان کی لے میں شامل ہو جاتی ہے۔ یہی حال وارداتِ عشق کے بیان میں ملتا ہے۔ یہاں بھی مومن کی جمال پرستی میں تہذیب و شائستگی شامل رہتی ہے۔ یہاں تک کہ وصل اور خواہش وصل کے بیان میں بھی رحر و کنایہ اور حسنِ عیاں سے اپنے عشق پہیلے کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بات شب کو اس سے شیخ بے قراری پر ہو گی
ہم تو مجھے اور کچھ وہ اور کچھ بھائے تھا
کہتا پڑا مجھے ہے الزامِ بند کو
وہ ماجرا جملہ حقِ شرح و بیان نہیں
میں اپنی چشمِ شوق کو الزامِ خاکِ دوں
تیری نگاہِ شرم سے کیا کچھ میاں نہیں
غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھتا
میری طرف بھی فراءِ غماز دیکھتا
کس پہ مرتے ہو آپ پہ پچھتے ہیں
مجھے فکرِ جواب نے مارا
مجلس میں تازہ دیکھ سکوں یاد کی طرف

دیکھتے ہیں مجھ کو دیکھ کے اظہار کی طرف
کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں
سادے گئے تمام ہوئے اک جواب میں
یاد وصال یاد میں کیوں کر ہوندگی
نگلی ہی جان جاتی ہے ہر ہوا کے ساتھ

ان اشعار میں بھی واردات عشق اور اس کے مختلف پہلو اس طرح اظہار میں جان کئے گئے ہیں کہ کہیں بھی
مومن جرات کی طرح کل کر محض جسمانی سطح پر نہیں آتے۔ مومن کے ہاں عشق لطافت جمال سے معمور ایک
ایسا سچا جذبہ ہے جس کا رشتہ تہذیب و شائستگی سے جڑا ہوا ہے۔ ان کی گیارہ اشعار پر مشتمل وہ مشہور غزل جس
کا مطلع یہ ہے ایسے ہی عشق کی تر تہائی کرتی ہے:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا قصص یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہی یعنی وہ وہ ہوا کا قصص یاد ہو کہ نہ یاد ہو

یہ مسلسل غزل ہے۔ عشق کی جن کیفیات سے مومن کو سروکار رہا وہ اس میں آگئی ہیں۔ یہ عشق جرات کی معاط
ہندی سے مختلف اور طوالت لیے ہوئے ہے۔ یہ سچا عشق ہے۔ بے کیف ہے لیکن اس میں ثبات نہیں ہے۔ شوق
کی غزالی ہی یہ ہے کہ وہ ایک چیز کے بعد دوسری چیز کا محو ہوتا ہے۔ کچھ اثر کرے ہوتے ہیں اور یاد رہتے ہیں
مگر عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ یہ ذہن سے محو ہو جاتے ہیں اور دوسرے نئے محبوب سے حاصل کئے ہوئے اثرات
سائے آ جاتے ہیں۔ مومن کی مشقیہ شعروں میں یہ کیفیات زیادہ نمایاں ہو کر بیان میں آئی ہیں لیکن غزل میں
"جہاں قصیم کی وجہ سے اثر بھی محکم کے پردے میں چاہی جاتا ہے" یہ واقعیت "رموز و کنایات میں بھیجی رہتی ہے
اور اسی وقت متاثر کرتی ہے جب ان رموز و کنایات سے قاری یا سامع واقف ہو لیکن اس کے باوجود عشق کی
پکی کیفیات مومن نے اپنی غزلوں میں بیان کر دی ہیں جو اس غزل میں بھی ہیں، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اور
ان چند متفرق اشعار میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے

ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

چارہ دل سوائے صبر نہیں

سو تمہارے سوا نہیں ہوتا

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا

جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے

تم نے اچھا کیا ہوا نہ کی

وقتہ دوسرا ہے سب آزاد ہوئے
 میں بھی تو ہجر میں مجھے رنج و غلاب تھا
 شب تم جو غلام غیر میں آنکھیں چرا گئے
 کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے
 اے گردش زمانہ کبھو تو تھیر آئے
 حسرت مجھے قبول اگر اس قدر نہ ہو
 ہر ذرہ میری خاک کلہاڑو ہو چکا
 بس اے خرام باز کتاب و قواں نہیں
 نے تاب ہجر میں ہے نہ آرام و صل میں
 کم بخت دل کو چین نہیں ہے کسی طرح
 دن رات لہر جوہر میں یہ غم اٹھنا کب تک
 میں بھی ذرا آرام لوں، تم بھی ذرا آرام لو

یہ اور ایسے متعدد اشعار ایک ایسا عاشق ہی کہہ سکتا ہے جو غلاموں کے ساتھ فی الواقع عشق کی آگ میں جل رہا ہو۔ مومن اردو شاعری کے روایتی عشق سے نمن باتوں میں مانگ ہیں۔ ایک یہ کہ وہ عورت اور صرف عورت سے عشق کرتے ہیں، اور اسی لیے ان کا یہ عشق فطری ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ عشق کے حوالے سے اپنے دور کی تہذیب و شائستگی کے دائرے سے باہر رہتے ہیں مثلاً ٹھپ کر لینا، صل میں بھی بے ہاک نہ ہونا، بدنامی اور سوائی کا اندیشہ، حالات کا جبر اور اس سے بچنا ہونے والی جدائی اور فراق۔ یہ سب باتیں ان کے عشق کو اس دور کی تہذیب کے دائرے میں رکھتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ وہ اپنی مخصوص ذاتیت کے ساتھ اپنے عشق کو دیکھتے ہیں اور تہذیب کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی تہذیب کے عام اخلاقی دائرے کو تو ذکر اپنے عشق کا اعتبار حاصل کر کرتے ہیں، اس طرح جمالیاتی کیفیت کا اعتبار ان کی عشقیہ شاعری کا خاص بن جاتا ہے۔ مومن نے اپنی غزلوں میں جو عشق پیش کیا ہے، زندہ عشق ہے اور اسی لیے زندگی کا درس دیتا ہے۔ اس عشق میں ناکامیاں بھی ہیں لیکن وہ اس غم میں جان ڈال دیتے ہیں اور کسی نئی خوشی کو وہ جوہر میں لاتے ہیں۔ وہ اس مقام پر نہیں ٹھہرتے جہاں محرقی میر کی طرح غم ہی تسکین کا باعث ہوا، ورنہ وہ اس مقام پر آتے ہیں جہاں انسان خوشی و غم سے بالاتر ہو جاتا ہے اور جس سطح پر مرزا غالب بھی پہنچ جاتے ہیں، مومن کے ہاں غم سے خوشی اور خوشی سے غم کی طرف مسلسل رجعت ملتی ہے۔ ان کی بہترین غزلوں کے مخصوص سوز کے اندر غم و خوشی دونوں کا کیف موجود ہے مثلاً مومن کی وہ غزل دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے:

دُش جب خاک میں ہم سوختہ سماں ہوں کے
 لعلیں باقی کے گلِ طبع شہتاں ہوں کے

یہ ساری غزل ایک مخصوص کیف میں ڈوبی ہوئی ہے اور اس میں بھی خوشی و غم کے دونوں پہلو موجود ہیں۔ اور ساتھ ہی محبوب کا حسن اور شب بھر بھی۔ جذبہ عشق کا اظہار و بیان بھی اور آرزو و جنتا بھی۔ خود اداری بھی، وحشت بھی اور ساتھ ہی قطع میں اپنی ساری زندگی کی تفسیر بھی۔ یہ پوری غزل رنگ و رنگ کیلیات کا اس طرح اظہار کرتی ہے کہ زندگی کے مختلف رنگ سامنے آتے ہیں، لیکن سوڈ کا اتحاد اور اس سے پیدا ہونے والا رنگ ان سب رنگوں کو گوندھ کر ایک خوب صورت پار بناتا ہے اور اس غزل کی عثمانی قوت ہمارے ذہن و دل کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ یہاں وہ غالب کے ہم پلہ نظر آتے ہیں۔ خاص عثمانی شاعری جو عام طور پر طویت تک نہیں پہنچ پاتی، یہاں پورے طور پر تغزل میں ڈوبی ہوئی ہے اس کے ساتھ عشقیہ شاعری جو عام طور پر طویت تک نہیں پہنچ پاتی، یہاں پورے طور پر تغزل میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اسی کے ساتھ عشقیہ شاعری کی روح بھی یہاں پورے طور پر الفاظ کے صوری اور صوتی اثرات میں آ کر آئی ہے۔ مومن کا تغزل خیال اور ادراک کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ان کا ”خیال“ بھی مخصوص نوعیت کے ساتھ اپنی ہر بات میں ایک دل کشی پیدا کر دیتا ہے۔ مومن کی غزل، غالب کی شاعری کی طرح کھادی عشق کی سحر سے بھرپور ہے عشقیہ تجربات اور رنگ و رنگ پہلوؤں کی شاعری ہے۔ مومن اپنے عام عشقیہ تجربات کو بھی شاعری کے ساتھ بانٹ کر لکھ کر دیتے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے

ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا جاو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

محبوب سے یہ کہنا کہ وہ دشمن کو نہ دیکھے اور اس وجہ سے نہ دیکھے کہ اس کی نگاہ میں جو جاو بھرا ہوا ہے۔ دشمن بھی اس سے محروم ہو جائے گا، انی الحقیقت اپنی طرف مائل کرنے کا ایک نیا انداز ہے۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے جس میں شب بھراں کو ایک نئے ڈھنگ سے متوجہ کر کے اپنے بھر کو خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے:

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا لٹکانہ کر لے

ہم تو کل خواب ہم میں شب بھراں ہوں گے

اسی طرح یہ دو چار شعر اور دیکھئے:

حبیب درست لائق لطف و کرم نہیں تاج کی دوستی بھی عداوت سے کم نہیں

تاج چاکہ گر بیان کو پہنکی صحبت کرتا ہے۔ مگر اس کی یہ دوستی دراصل در پردہ دشمنی ہے۔ کیوں کہ اسے ار ہے کہ اگر اسی حالت میں رہا تو کہیں محبوب کو اس پر رحم نہ آ جائے۔ گریباں درست ہوگا تو پھر اس پر توجہ بھی نہیں ہوگی۔ بات کو اس طرح پھینٹنے سے ایک خاص قسم کی ذکاوت کا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ جسے طر بھی کہہ سکتے ہیں لیکن دراصل یہ حریہ طین و طمر (Irony) ہے:

شعلہ دل کو تار تار میں سے اپنا جلوہ ڈرا دکھا دینا

ہے جرم پا جمال عدد کو کیا کیا مجھ کو خیال بھی تیرے سر کی قسم نہیں

کس دن چچی اس کے دل میں محبت جواب نہیں کج ہے کہ تو عدد سے فنا ہے سب ہوا

آپ مجھ سے بھائی کے بچ ہے با دغا حسن ہے دغا ہے عشق
 مخمور نہ قوز سخت جانی بلکہ کس کو گنگے کا نہیں کے ہم
 کہ ملاج جوش وحشت چارہ گر لاوے اک جنگل مجھے باز رہے
 میں کچھ خوش نہیں دغا کر کے تم نے اچھا کیا تلاء نہ کی

سومن کے تھوڑے میں یہ انداز نزاکت، نکیل کا دوپ اختیار کر لیتا ہے جس سے نہ صرف عشق کا کوئی نیا پہلو سامنے آتا ہے بلکہ خود کرنے سے شعر میں نئے نئے معنی بھی سامنے آتے ہیں، اسی لیے غالب کے بعد کلام سومن ہی کی شرح لکھی گئی ہے۔ سومن اپنے حقیقی عمل میں اشارہ کر کے شعر کی بہت سی درمیانی کڑیاں چھوڑ جاتے ہیں، جنہیں جب قاری غور و فکر کر کے دریافت کرتا ہے تو اسے حیرت و اسرت حاصل ہوتی ہے۔ تھوڑا فاصلہ سومن کا اپنا خاص انداز ہے اور اسی لیے مرزا غالب نے یہ شعر میں کر

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
 کہا تھا ”کاش سومن خاں میرا سارا وجود من لے لیتا اور صرف یہ شعر مجھ کو دے دیتا“ تھوڑا فاصلہ سومن کے تعلق سے یہ چند اشعار اور چند جملے:

یارب وصال یار میں کیوں کر ہونہنگی
 نعلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ
 دغا بلا تھی شب غم سکون چاہ کے لیے
 سخن بھانہ ہوا مرگب ناگہاں کے لیے
 بیجم بھوکہ پائے ستم پر دم دواغ
 سومن خدا کو بھول گئے اضطراب میں
 خواہش مرگ ہو اٹکا نہ سنا دور نہ
 دل میں بھر تیرے سوا اور بھی اداس ہوگا
 دواغ بھی بلا نہیں کوئے ستم سے میں
 کیا جانوں کیا ہے مرتبہ عرش عظیم کا
 کیا دھکب غیر تھا کہ قتل نہ ہو سکا
 میں جان کر صبح تھا نخل نہ ہو سکا

اس منظر دماغ سے سومن کے طرزِ ادراکی انفرادیت بھی ختم نہیں ہے اور عشق مجازی کے محدود تجربات کے باوجود ان کی حقیقی شاعری کو اندویش شاعری کی تاریخ میں ایک ایسا نیا پیمانہ عطا کرتی ہے جو سومن اور صرف سومن سے مخصوص ہے۔ بلا اشعار عام طور پر اپنے خاص رنگ کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر دوسروں کے لیے دست بند کر دیتا ہے۔ سومن نے اپنی فحول سے اردو غزل کو نئے امکانات سے بھی متعارف کرایا اور آنے

والے زمانے کے غزل گوؤں کے لیے نئی جہوں کی نگاہیں دی گئی تھیں۔ سومن نے اپنے عشق کے تجربے اس سلیقے سے اپنے شعروں میں باغ و بہار سے ہیں کہ طرزِ ادا تجربے کے بیان سے عذرتِ معنی کو ختم دیتا ہے۔ وہ اپنی بات پہلو بدل کر اور عام انداز سے بہت کرانیکا و داری سے بیان کرتے ہیں۔ کہ شعرت سے بول اُٹھتا ہے۔ اس طرزِ ادا میں تاریخ کے اثر کے باوجود یہ کمالی انداز نہیں ہے:

خیر نہیں کرنا سے کیا ہوا ہے اس دور
نگاہیں بظہر آتا ہے ہمارے کا سا
کیا مانتے ہو کہ ہے بھر میں بیجا مشکل
تم سے بے رحم چہ مرنے سے تو آساں ہوگا
پاہل اک نظر میں قرار دہات ہے
اس کا نہ دیکھنا عجب القات ہے

سومن نے اپنے شخص سے بھی معنیٰ خیز لاکھ و آٹھایا ہے۔ کہیں وہ اپنے شخص کے قصا سے لفظِ سخن پیدا کر کے شوخی اور شگفتگی کو ختم دیتے ہیں، کہیں وہ اپنی روئیداد عشقِ جان کر کے اپنے سومن ہونے کا مذاق اڑاتے ہیں اور کہیں شخص کے تعلق سے عذرتِ معنی پیدا کرتے ہیں۔ شخص سے ایسا لطف کم شاعروں نے آٹھایا ہے مثال کے طور پر یہ چند مقولے دیکھیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

دشمن سومن ہی رہے بہت سدا
مجھ سے مرے نام نے یہ کیا کیا
ہائے مہم ہائے مہم بپہ کیوں
خیر ہے سومن تمہیں کیا ہو گیا
طوافِ کعبہ کا خاکر ہے دیکھو صدقے ہونے دو
جو سمجھو ذرا سومن ہے سومن ہیں نہ ظہر سے کا
بہت خانہ نہیں ہو کہ ترا گھر
سومن ہیں تو بھرتہ آئیں گے ہم

وہ بہت خانہ عشقِ ناں اور آپ اسے سومن
یہ حضرت آگئی اک بار کیا طبع مقدس میں
ہو گئے نامِ ناں سننے ہی سومن بے قرار
ہم نہ کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہنے کو ہیں
اللہ دے تم دی بہت و بہت خانہ چھوڑ کر
سومن چلا ہے کہنے کو اک پارسا کے ساتھ

مر تو ساری کی عشق۔ تباں میں مومن

آخری وقت میں کیا خاک سسلاں ہوں گے

مومن ایک ایسے شاعر ہیں جن کے شعر میں معنی اور زبان کا ایک ایسا آہنگ ہے کہ شعر ہمیں لے اُڑاتا ہے۔ ایسے میں وہ بیان نہ خیال کی طرف جاتا ہے اور نہ زبان کی طرف لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شعروں میں زبان کی خوبیاں اور نتائج بدائع کی رنگین وراسل ہے سانگلی میں چمکی ہوئی ہے اور بے سانگلی کا اثر ان کے طرزِ ادا سے پیدا ہوا ہے۔ مومن جب اپنے جذبہ عشق کو زبان و بیان پر قدرت دیکھا تو اس قدر عاجز و ناتوان لفظی کا خوب صورت اور لفظوں کے سوزوں استعمال کے ساتھ ادا کرتے ہیں تو ان کا شعر جامِ ابرو اثر ہو جاتا ہے۔ ان کی سادہ و سلیس غزلوں میں، جو سہل مستح کے ذیل میں آتی ہیں اور ان پر اثر غازی تراکیب والی غزلوں میں جو سادہ نہیں ہیں بے سانگلی ہی ان کے طرزِ ادا کا جوہر ہے۔ مومن کے طرزِ ادا کا تجزیہ کیجئے تو اس میں کئی خصوصیات استعارہ رنگ بھر پور ہے، کئی رمز و کنایہ اپنا اثر دکھا رہا ہے، کئی سادگی رنگین کا دامن تھامے ہوئے ہے۔ کئی رعایت لفظی، معوجہ تضاد، حسن تعلیل، مرآۃ العظمیٰ، ایہام و ایہام سے لعلبِ سخن پیدا کیا ہے، کئی ایک ہی جذبہ عشق کو چوری غزل میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس جذبہ کی تصویر غزلوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ مثلاً وہ غزلیں جن کا حوالہ پہلے آچکا ہے یا وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے۔

جو پہلے دن ہی سے دل کا کہا نہ کرتے ہم

تو اب یہ لوگوں کی باتیں سنا نہ کرتے ہم

یہ تمام دیکھیں گے کہجے سے مل کر جب جان میں آتی ہیں تو غزل کا خم و جوش ہے۔ اور جان کی بے سانگلی سے ہوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب از خود اس طرزِ سخن میں پیدا ہو گئی ہیں، اور خود ہی تخلیق اور جذبہ عشق کے ساتھ اندی چلی آئی ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں مومن عاشق حواج اور عاشقِ حق تھے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں ان تجربات ہی کو بیان کیا جو سطر عشق میں انھیں پیش آئے۔ ذاتی تجربات چوں کہ عام تجربات سے مختلف اور نادر معمولی ہوتے ہیں، اس لیے مومن کے تجربے بھی معمول کے تجربوں سے مختلف اور اعلیٰ ہیں۔ اگر وہ عشق کا عام سا تجربہ بیان کر رہے ہیں، تو ان کی نظروں پر بھی ایک نئے زاویے سے جاتی ہے۔ وہ اپنی غزل میں ان حقیقی تجربوں سے باہر نہیں نکلتے اور چوری طرح بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں، انصوف و عطف، باہرہ و لطیفیات اور اخلاقی اقدار ان کے تجربات کے دائرے سے باہر ہیں، وہ صرف اور صرف گہاڑی عشق کے شاعر ہیں، اور جب تک گہاڑی عشق انسانی فطرت میں شامل ہے مومن کی شاعری ہمیں متاثر کرتی رہی گی، ماضیوں نے اردو غزل کو جو یکجہ دیا، اور جہاں تک وہ پہنچے وہ بذاتِ خود اہم کارنامہ ہے۔ اس سلسلے پر مومن اردو غزل کے ترقی و ارتقاء کا نئے والے شاعر ہیں، اور خاص گہاڑی عشق کا کوئی دوسرا شاعر شاعر نہیں نظر نہیں آتا۔ مومن کی غزل غنائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے اور غنائی شاعری کا طرزِ امتیاز یہ ہے کہ وہ داخلی جذبات پر مبنی ہوتی ہے۔ غزل کا روحانی ذخاں بھی اسی وقت مکمل ہوتا ہے جب روایت کے ساتھ ذاتی

تجربات اور سچے جذبات اس میں شامل ہوتے ہیں مومن کی فوٹل پوری طرح ذاتی ہے اور ان معنی میں وہ اہم رومانی شاعر ہیں وہ صرف اپنی ہی بات کرتے ہیں۔ پوری آزادی کے ساتھ اپنی ذات کا انکشاف ان کا مسلک ہے۔ ان کی فوٹل میں جو شخصیت ابھرتی ہے وہ بھی اسی لیے پوری طرح رومانی ہے، وہ اپنی ذات میں کو ہیں ان میں اتنا اس قدر زیادہ ہے کہ وہ اپنے برابر کسی کو نہیں سمجھتے۔

مومن اسی نے مجھ سے دی برتری کسی کو

جو پست فہم میرے اشعار تک نہ پہنچا

ایسی فوٹل تھی یہ کہ جھٹکا ہے سب کا سر

مومن نے اس زمین کو سمجھ جلا دیا

اسی انا پرستی کے باعث وہ لوگوں کا خیانت کا خاکہ دیکھتے ہیں، یہ صورت حال ایک ایسے رومانی عاشق کی ہے، جو اپنے عشق کو اس قدر مثالی سمجھتا ہے کہ اس سے اوپر کے مبالغے اسے نظری نہیں آتے ہے قرار عاشق کی طرح مومن محبت کی کیفیت میں سرشار رہنے کی کو کافی سمجھتے ہیں۔ نفسیات کی زو سے یہ وہ ADOLESCENCE FIXATION یعنی عقول ان شباب کی وہ کیفیت ہے جہاں کسی شخص کی نفسی، جنسی اور جذباتی مساویک سطح پر آ کر رک جاتی ہے۔ جوان عاشق حواج اسی درجے پر ہوتے ہیں، مگر پختہ ذہن سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ اس درجے سے نکل کر زیادہ استحکام کے ساتھ بلوغت کے درجے تک پہنچے گا۔ مومن اس درجے پر نہیں آتے۔ لہذا ان کی شخصیت میں وہ زور اور وہ مفکرانہ سمجیدگی نہیں ہے جو غالب کے ہاں ہمیں ملتی ہے اور اسی لیے جب مومن کے ہاں عشق کا جذبہ غلبہ پاز اتھ شاعری سے بھی ان کا دل اچاٹ ہو گیا اور کم و بیش شاعری ترک کر دی، غلاب مصطفیٰ خاں شیعہ نے ”مکملین بے خاں“ (۱۳۵۰ھ) میں اپنے استاد مومن کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ”بے خریک حشر کے مفکر خن کی پرواز و چٹان چا کھڑکلا مشط غزائش دای آتم صورت تصویر گرفتہ وہم تدوین افکارش را بقصر باعث شد“ [۶۸] جوانی گزرنے کے بعد الہام بھی ان میں باقی نہ رہا اور وہ دل بھری بھی ختم ہو گئی جو بارہ تیرہ سال کی عمر سے چالیس یا پچیس سال کی عمر تک موجود تھی جس کا اظہار طواریک شعر میں بھی کیا ہے:

وہ عشق دی اور نہ وہ شوق ہے مومن

کیا شعر کہیں گے اگر الہام نہ ہوگا

گویا جوانی گزرنے کے بعد مومن کا وہ جذبہ بھی باقی نہ رہا جو ان کی شاعری کی جان تھا اس طرح ان کی عکس نمو بھی ایک جگہ رک گئی۔ لٹرائی شاعری کی بنیادی خوبی تشابہوں (IMAGERY) کے استعمال سے نمایاں ہوتی ہے جسے لٹرائی شاعر بے ساختگی سے استعمال میں لاتا ہے۔ لٹرائی شاعر کے دل میں آگ بھری ہوتی ہے اور اس کی تشابہیں اسی آگ کی چنگاریاں ہوتی ہیں مومن کی تشابہوں میں یہی آگ بھڑکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پھر سید سوز داغ غم شط نام سے

بھر گرم جوشی دل صودائے خام ہے

مومن اپنے مطلقوں میں بھی بار بار اسی شعلہ مقابل کا اعہاد کرتے ہیں

بڑھتا ہے کہیں غزل جو مومن

لگ اٹھتی ہے ایک بار آتش

بڑھے مومن نے کیا کیا گرم اشعار

بھری تھی دل میں یاسب کس قدر آگ

مومن اس شعلہ زبانی کی کہاں قدر کر

محبہ در آبلہ سے گرمی فریاد بھرے

مومن کی یہ مخصوص تشابہیں (IMAGERY) ان کی مخصوص تراکیب میں بھی نظر آتی ہیں مثلاً ”آتشِ آفتاب“

”طرزِ نگہ ختمِ قصوں ساز“ ”جو راجلِ تفرق پر دلا“ ”گلِ خندہ شرز“ ”طوفانی اثرِ افغان“ ”سوزِ حسنِ خدا داد“ ”رقیب

آفرین“ ”سبکِ رو بہ تجرؤ“ ”پامال سر“ ”گرم جوشِ افسردگی“ ”الکاحِ حتمِ نرا“ ”مصلحِ ہرات آزا“ ”شوغ

خیالیں“ ”ذخیرہ و ذخیرہ۔ مومن اور غالب ایک دوسرے سے بہت قریب تھے۔ دونوں ایک دوسرے کے محرم

دوست اور ایک دوسرے کے تخلیقی عمل میں شریک تھے۔ دونوں نے رنگِ باغ کو مثالی سمجھ کر اختیار کیا۔ اسی

لیے مومن کے بہت سے اشعار غالب کے سے معلوم ہوتے ہیں۔ اور اکثر لوگ انہیں غالب ہی کا سمجھتے ہیں

مثلاً:

کہتے ہو تم کو ہوش نہیں اضطراب میں

سارے گئے تمام ہوئے اک جواب میں

انکا کریں گے اب سے دعا ہر بار میں

آخر تو دشمنی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

تابِ نگارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں

اور بن جائیں گے تصویر جو جہاں ہوں گے

دردِ نامیہ فرسائی سے کیا ہوتا ہے

دلی ہوتا ہے جو قسمت میں کھسا ہوتا ہے

غالب کا ایک رنگِ تیر کے رنگ پر مبنی ہے اور مومن اسی رنگ میں بالکل اُن کے قریب آ جاتے ہیں مگر خیال

داد و دلوں کے لحاظ سے غالب کی بہترین غزلیں مثلاً ”دہ غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

عظمتِ کدے میں میرے شبِ ظم کا جوش ہے

اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خوش ہے

اُس مقام پر ہیں جہاں مومن نہیں پہنچتے۔ غالب کی وہ تو سب تخیل جس کی قریبِ اقبال نے کی ہے اور جسے گوئے

کا ہمہ پہلہ قرار دیا ہے۔ مومن کے ہاں اس لیے ممکن نہیں ہے کہ وہ اس دائرے ہی میں داخل نہیں ہوتے جہاں عقلیتیں سلام کرتی ہیں، گوگلے نے کہا تھا کہ ”حسن و حسن کا ہے، اور فکر ہی مکمل روشنی ہے۔“ مگر بڑی شاعر ہارن کی شاعری بھی اسی سطح کی شاعری ہے جس کے بارے میں صحیحہ آرٹڈ نے کہا تھا کہ ”جیسے ہی وہ غور و فکر کی طرف آتا ہے تو ایک بچہ نظر آتا ہے۔“ ”مومن حسن و عشق کی دنیا ہی میں محصور ہے اور فکر کے مقام سے انھوں نے زندگی کو نہیں دیکھا۔ وہ جو ہے اور خاص شاعر ضرور ہیں مگر میر یا غالب کی طرح ان کو عظیم شاعر نہیں کہا جاسکتا۔ مومن کی غزلیں اردو ادب کا دائمی سرمایہ ہیں۔ ان کے کشف ذات (SELF REVELATION) سے داخلی شاعری کی وہ بنیاد پڑتی ہے جو حقیقت، جی پینٹی ہے اور تر تھان حقیقت کے لیے مضطرب رہا ہو سکتی ہے اور اردو غزل کے لیے آج بھی ایک نئی جہت کا درجہ رکھتی ہے۔ ان کے ہاں عشق منم مکمل کریخان میں آتا ہے۔ مومن کے حقیقی تجربے میں گہرائی ہے۔ یہ حضرت دلائل و دہلوی کا تجربہ نہیں ہے جو عشق کو بس چھوٹا ہوا گزر رہا ہے اور نریمان دیوان کی عشقی سے طرز و اداس رنگ بھر رہا ہے۔

لسانی مطالعہ:

مومن خاں مومن کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ غالب اور مومن کے آتے آتے زبان کا معیاری روپ قائم ہو چکا تھا۔ فرق صرف ان چند الفاظ کا تھا جن کی قدیم و جدید دونوں صورتیں ایک وقت بولی جا رہی تھیں۔ مومن کے ہاں فعل، متعلقہ فعل یا یکہ الفاظ کی جو قدیم صورتیں ملتی ہیں اس کی جگہ بھی یہی ہے۔ یہ الفاظ اسی طرح اس دور کے دوسرے اہل علم، شاعر اور دانشور پر واز بھی استعمال کر رہے تھے۔ یہ الفاظ ذوق کے ہاں بھی نظر آتے ہیں، اور مرزا غالب کے ہاں بھی۔ مومن نے بول چال کی زبان و محاورہ استعمال کیا ہے۔ ان الفاظ کو، جو آج اس طرح نہیں بولے جاتے، اسی طرح استعمال کیا ہے جس طرح وہ ان کے زمانے میں بولے جاتے تھے۔ بعض ایسے الفاظ جو ان کے بچپن یا نوجوانی میں رائج تھے لیکن بعد میں بدل گئے ان کی بھی دونوں صورتیں ان کے ہاں موجود ہیں۔ مثلاً ذوق اور شاہ نصیر دونوں کے ہاں لفظ ”کھو“ استعمال ہوا ہے مومن کے ہاں صرف ایک جگہ ”مشتوی شکستہ ستم“ (۱۳۳۱ھ) میں استعمال ہوا ہے، لفظ قرآن و دیو مصطفیٰ زودہ فرصت اک دم نہ روز و شب میں کھو (کلیات ص ۱۶۹) اس وقت مومن کی عمر ۱۷ سال تھی اور یہاں بھی ”کھو“ کو کے کانپنے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت لفظ ”کئے“ کے ساتھ ہے۔ یہ بھی ”مشتوی شب آتھیں“ (۱۳۳۱ھ) میں استعمال ہوا ہے اور سارے کلام میں صرف ایک ہی بار آیا ہے۔ ع کس کئے بیخوں، کیوں کر ضرور۔ (ص ۲۷۹) اسی طرح مومن کے ہاں فعل کی یہ صورتیں ملتی ہیں، جو آج معیاری زبان کا حصہ نہیں ہیں، لیکن بول چال میں آج بھی گاہ بگاہ سننے میں آ جاتی ہیں، مثلاً:

پڑھے تھا ع کبھی گرا پڑے تھا پر آب تو نے باز سے

ہوئے گا ع اگر نہ ہوئے گا قس قہارے مگر کا سا
 ع تو نے مجھے پچھا ہوئے گا مگر اے
 ہوئے گی دیکھنا آخر امت ہوئے گی آپ نے اپنے پر قیامت ہوئے گی
 آوے، جاوے، دوچے، ہووے، لہوے ع ہاتھ شایہ کہ دوسرے حسن آچلوے
 گردش پہلو کیا کی جاوے ع جسم بٹے جب زلزلہ آوے
 گو کہیں ہووے کسی جاوے ع دل میں پروردگار سا ہووے
 ع کو غرضم پھر تک روئے جستی دل خطرات کا
 ع دیکھ لہوے کے نذر ع تو کیا بے ہمد دیکھو
 ”موا (مرا) کا لفظ اس دور میں عام درج تھا ذوق کے ہاں بھی ملتا ہے اور شہ نصیر کے ہاں بھی۔ سومن کے
 ہاں بھی یہ کی جگہ استعمال ہوا ہے مثلاً

موا۔ ہوئے ع کچھ قس اور میں ہی قس سب کے سب ہوئے
 ع خود گلا کاٹ موا جب کہ میں نکل نہ ہوا
 ع نہ کیوں کر میں موا جاؤں کہ یاد آتا ہے رورہ کر
 ع خبر لے جلد ہی کا لم موا میں

اسی طرح:

بجھڑے ہے: ع تو بجھڑے ہے نہکت کو گھٹائے شین کی
 دکھائے تھا؟ گھڑائے تھا: ع وہ لم فرقت میں کیا کیا حوسہ دکھائے تھا
 ع دمہ کے تھا چنے میں کم بنت جی گھڑائے تھا
 ہوئے گا: ع کم ہوئے گا جہاں میں تھو سا بھی سخت دل
 آڑ جائے ہے: ع کھینچے کھینچے ہی سیاہی حرف سے آڑ جائے ہے
 یہی استعمال چند شعری اس پوری فزول میں ملتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

ہے لگاؤ لطف دشمن پر تو بندہ جائے ہے
 یہ قسم اے ہے مراد کس سے دیکھا جائے ہے

دیکھ لے تھا: ع نوز کے پیچھے دیکھ لے تھا ہر قدم پر رات کو
 اب چہر لٹکوں کے اور استعمال دیکھئے جواب حرورک ہو گئے ہیں مثلاً:

پہتا پہتا پہتا: ع ہم چارہ گرگوں ہی پنہا نیں گے چیزاں

واں۔ دوں۔ جاں۔ دو جیوں۔ دو ع اگر واں دوں نہ ضمیرے گا تو یاں بھی یوں نہ ضمیرے گا

ع پھر انا چارہ سا نہ واں سے ع دوں ہی تنگی دوں میں صفائی

ع	ایک باتیں کوئی سنتا نہیں اس واسے دعا
ع	مجھے یاد آگئی بس وہ جس اس کے قد و قامت کی
ع	کہہ کے یہ سن کے یہ میں دودے
ع	جائے جائے گھر تے جس پر چھتے مکاں اپنا
ع	تذکرے جائے جائے لوگوں نے

ذوق کے اس بھی یہ استعمال ملتا ہے جیسے اس شعر میں پائے "بھائے" "پا" اور "جائے" "بھائے" "جا" استعمال ہوا ہے

سر بوقت ذبح میرا اس کے زہر پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

اسی طرح سمن کے پاس "پا" "بھائے" "پاکر" استعمال ہوا ہے:

ایک شب ایک جگہ فرصت پا مجھ کو اس چپکے سے بلوا بھیجا

غالب نے بھی اسی طرح اپنے ایک شعر میں لفظ "کر" کو حذف کر دیا ہے

عارض گل دیکھ دے پا یاد آ یا اسد بوجھش نعل بہاری اشتیاق انگیز ہے

نر پک۔ کہ چنگ بلور صیغہ امر ع مرچک کہیں کر تو تم بھراں سے ٹھوٹ جائے

ع جو کہتا ہے سو کہ چنگ ہاں پاب ہوں

اٹھائے نون: تاریخ کے لے یہ اصول طے کیا تھا جب کوئی لفظ جس کے آخر میں "ن" آئے اور وہ بطور اضافت کے استعمال ہو رہا ہو تو اسے نون ٹھنڈے کے بجائے نون کی صورت میں استعمال کیا جائے اور اگر ایسا لفظ اضافت کے ساتھ آئے تو وہاں نون غنہ لایا جائے۔ تاریخ کے مطالعے میں ہم اس پر بحث کر چکے ہیں لیکن ذوق ہومن، غالب نے اس اصول کی بھڑی نہیں کی۔ دوسرے اہل دلی بھی اس اصول کی بھڑی نہیں کرتے۔

بیٹھا ہے جو کہ سایہ دیوار پار میں فرما نروائے کشور ہندوستان ہے

نئے قاعدے کے زور سے یہاں نون ٹھنڈا آنا چاہیے تھا۔ اسی طرح ذوق کے پاس دیکھئے: سب مول تیرا اصل بدخشاں بہر گیا۔ یہاں بھی نون ٹھنڈا آنا چاہیے تھا۔ اب سمن کے کلام میں یہ چندہ استعمال دیکھئے

تک (تک) ع محنت کسی کی آج تک رانگاں نہیں

ع دن رات گھر جو میں ہوں رنج آٹھا تا کب تک

ع جاؤ کہیں اب تک جہاں تھے

لیکن ساتھ ہی "تک" کا استعمال عام طور پر ملتا ہے۔

موت تھی فل کب تک رہتا کو قفل کب تک رہتا

اسی طرح علامت "ناصل" نے "کا" یہ استعمال ایک آدھ جگہ ہی آیا ہے۔ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں یہ استعمال آج کے مطابق ہے:

بات کہنے میں رو دیا میں نے جو جواب آیا سو دیا میں نے
"پلنگور" دن بدو "نبھائے روز بدو":

نیک کچھ دن بہ دن احوال تہا آج تک کل سے کہیں حال تہا
"دن بدو" آج بھی بول چال میں آتا ہے اور میں اسے اردو زبان کے حواجز کے مطابق سمجھتا ہوں۔ مومن کے ہاں ماری مصدر کا استعمال بھی غالب کی طرح ملتا ہے حالانکہ شاہ حاتم کے زمانے میں یہ ترک کر دیا گیا تھا۔

"دیوان زاوہ" کے مقدمہ میں اسے اور "تا" کے استعمال کو نا پسندیدہ قرار دیا تھا۔

ع دیکھ تو حسرت دیدار میں نردون بھی

ع میں چاک اشتیاق طرہ کشتن ہو گیا

ع شوق نردون کو بھی سمان سفرور کا رہا

ع دل تالاں میں مردان جو سر گرم تلاوت ہو

ع دھڑکنی جو ساعت دم کشتن ہے تارا

"تا" کا استعمال مومن کے ہاں دیکھئے۔ ع جلوہ دکھائے تاوہ پر دھنیں

مومن نے اردو کا ہرے کے بھی مطابق "واحد" کی "جمع" بنائی ہے جس کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں۔ یہی ہونا چاہیے۔

ع تاج سے جو بکھیرے خودیوں میں بھی بنتا ہے

ع کہہ دوں بے ہوشیوں میں انسانہ

ع تری دی گرہیاں آفرینا رہو میں گی فیروں کو

ع دل گرمیوں نے اس کا کچھ بھلا دیا

ع کن ہے کہیوں سے رو کے کہنا

ع انھیں لہروں میں سر گرواں ہوں دن رات

ع سب گرمی نفس کی ہیں اصحا کدازیاں

انھیں۔ نفس

مومن کے ہاں دوسرے ہم مصرعوں کی طرح یہ دونوں لفظ ایک ہی معنی میں شعری ضرورت کے مطابق استعمال میں آئے ہیں مثلاً:

ع گرد ہاں بھی یہ غوغا اثر انھیں ہوگا

ع	کیسا اثر نکال دیا تھا جس نے
ع	اک قیامت کی آواز تھا جس نے
ع	شور مچا جس نے اٹھا ہر پہ گھر
ع	مراشر تھا جس کا ہے کوسوں کو جگا ہے
ع	خبط تھا جس کو کر اثر تھا کیا
ع	کہ یہ تاثیر ہوئی ہے فلان آساں میں
ع	حریف کش کش نکال دیا تھا
ع	کیا خبر ہے فوج غم کے مقابل تھاں و آہ

یاد رہے کہ اصطلاح زبان کا وہ چرچا دہلی میں نہیں تھا جو کھنڈ میں تھا۔ اسی لیے کلام تاریخ کو دیکھ کر غالب نے کہا تھا کہ ”اگر مجھ سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کہہ دیا تو کھنڈ نے اور کھنڈ میں بھی تاریخ نے“ [۶۹] مومن کے ہاں خود غالب کی طرح زبان کا وہی استعمال ملتا ہے جس طرح ان کے زمانے میں دلی کے شرفا اور قلعہ معلیٰ میں بولی جاتی تھی۔ یہی بول چال کی زبان کلام شاعر میں صورت دکھائی تھی اور یہی معیاری زبان تھی۔

حواشی:

- [۱] کلیات سومن (جلد دوم) بحر کلب علی خاں قانق، ص ۱۱۰۔ انجمن ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۳ء۔
- [۲] سومن خان کے بھائی زادہ بھائی نور اس دور کی مشہور شخصیت عظیم احسن اٹھ خان نے "انٹاکا کے سومن" کے مقدمہ میں ان کا پرانا نام نور سومن خاں لکھا ہے دیکھئے انٹاکا کے سومن مرتبہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، ص ۲۹۔ غالب اکبری کی نقلی واپسی ۱۹۷۱ء اور جلیان سومن مرتبہ ثواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مکتوبہ دہلی ۱۸۴۹ء کے دو چارے میں بھی شیفتہ نے چرنامہ نور سومن خاں دیا ہے۔ دیکھئے کلیات سومن جلد اول مرتبہ کلب علی خاں قانق، ص ۱۵۰۔ انجمن ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۳ء۔
- [۳] کلیات سومن، جلد اول مرتبہ کلب علی خاں قانق، ص ۶۰۔ انجمن ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۳ء۔
- [۴] کلیات سومن، ظہیر الدین راجہ عرفش کی دہلی، ص ۳۷۔ دہلی ۱۳۴۷ھ۔
- [۵] احمدی منتخب، اعظم القادریہ سرور، ص ۶۵۱، دہلی جی پی آر پبلی، ۱۹۸۱ء۔
- [۶] انجمن بے غار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، بار دوم ص ۱۹۹، مطبع خول کشور کھنڈہ ۱۹۱۰ء۔
- [۷] گنگوٹائی خاں، مرزا قادر بخش صاحب دہلوی، مکتوبہ ص ۳۸۹، انجمن ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۶ء۔
- [۸] احمدی منتخب، جلد ۱، ص ۶۵۱۔
- [۹] کلیات سومن، ص ۴۷۔ نکلہ پلا۔
- [۱۰] خوش سحرکز زبیرا سادات، خاں ناصر، جلد دوم مرتبہ مصطفیٰ خاں، ص ۱۶۹، انجمن ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۲ء۔
- [۱۱] انٹاکا کے سومن، سومن خاں سومن مرتبہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، ص ۳۷۔ غالب اکبری کی نقلی واپسی ۱۹۷۱ء۔
- [۱۲] ایضاً ص ۳۷۔
- [۱۳] خاں شمس آباد، مکتوبہ خاں شمس آباد، ص ۷۷۔ مطبع خول کشور کھنڈہ ۱۸۷۷ء۔
- [۱۴] انٹاکا کے سومن، نکلہ پلا، ص ۱۶۹۔ دہلی جی پی آر پبلی، ۱۹۸۱ء۔
- [۱۵] جلیان سومن (فارسی) مکتوبہ مسلم جی نور علی کی گڑھ۔ اس کے لیے میں ڈاکٹر ظہیر الدین راجہ صاحب کا شکر گزار ہوں۔
- [۱۶] انٹاکا کے سومن، نکلہ پلا، ص ۳۸۳۔
- [۱۷] ایضاً ص ۳۸۳۔
- [۱۸] ایضاً ص ۳۸۳۔
- [۱۹] سراج، ص ۳۳۰ + قلمس = ۳۳۰ یعنی کل ۶۶۰ ص ۱۶۸ میں سے ہل کے ۱۳۲، بے کے ۲۰۲، یعنی کل ۳۳۵ ہل۔ بے چا نیجہ ترقی ۱۳۳۵ھ۔
- [۲۰] آراء ہوتے ہیں۔
- [۲۱] دیکھئے ٹھکانہ خاندان سومن ص ۱۱۷۔ سومن شخصیت اور فن، ظہیر احمد صدیقی، دہلی جی پی آر پبلی، ۱۹۷۹ء۔
- [۲۲] انٹاکا کے سومن، نکلہ پلا، ص ۳۲۹۔
- [۲۳] ایضاً ص ۳۳۳۔
- [۲۴] کلیات سومن، مرتبہ کلب علی خاں قانق (جلد دوم) ص ۳۸۹، انجمن ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۳ء۔
- [۲۵] انٹاکا کے سومن، نکلہ پلا، ص ۳۳۳۔

(۳۵) ایضاً ص ۳۹۴

(۳۶) ایضاً ص ۴۲۵

(۳۷) ایضاً ص ۴۲۸

(۳۸) ایضاً ص ۴۱۰

(۳۹) ایضاً ص ۴۲۴

(۴۰) سمن نے کلب علی خاں قاضی میں ۳۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

(۴۱) عوارث غالب، آفاق حسین میں ۱۴ بار بار عوارث کراچی

(۴۲) ترقی صد سالہ نسویں صدی میں ۱۹۰۹ء، بطبع جماعت احمدیہ، مختلف اسلامیہ لٹریچر گزٹ

(۴۳) سمن، کلب علی خاں قاضی میں ۵۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

(۴۴) سمن، کلب علی خاں قاضی میں ۵۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

(۴۵) دہلی کا ایک یادگار مقام، سرزاد فرحت اللہ بیگ، ص ۳۵۔ ۳۶ اور ڈاکٹریٹ سندھ کراچی ۱۹۶۰ء۔

(۴۶) انگلے سمن گولہ والا میں ۵۸ بار دور برص ۲۵۴

(۴۷) ایضاً ص ۳۶۔ ۳۷ اور دور برص ۲۲۴

(۴۸) انگلے سمن گولہ والا میں ۵۸ بار دور برص ۱۵۴

(۴۹) ایضاً اور ص ۳۸۹۔ ۳۹۰ ص ۱۵۴

(۵۰) ایضاً اور ص ۳۸۴۔ ۳۸۵ ص ۸۱

(۵۱) ایضاً گولہ والا میں ۵۸ بار دور برص ۲۲۸

(۵۲) دہلی کا ایک یادگار مقام، سرزاد فرحت اللہ بیگ، ص ۳۷۔ ۳۸ اور ڈاکٹریٹ سندھ کراچی ۱۹۶۰ء۔

(۵۳) آب حیات، آفاق حسین، آذر، ص ۳۲۸۔ ۳۲۹ آذر بیگ، اچ لاہور میں شائع

(۵۴) ایضاً ص ۴۲۴

(۵۵) انگلے سمن گولہ والا، ۵۸ بار دور برص ۳۶۹۔ ۳۷۰ ص ۱۴۵۔ ۱۴۶

(۵۶) ایضاً قاری شعریں ۳۶ اور دور برص ۲۲۴

(۵۷) ایضاً قاری صفحہ ۴۰، ۵۸ بار دور برص ۲۴۹

(۵۸) ایضاً گولہ والا، ۵۸ بار دور برص ۴۳۱۔ ۴۳۲ ص ۴۲

(۵۹) ایضاً گولہ والا، ۵۸ بار دور برص ۴۶۸۔ ۴۶۹ ص ۶۹

(۶۰) ریچا، انگلے سمن مرتبہ حکیم حسن بخش خاں۔

(۶۱) نکلیات سمن، جلد اول، مرتبہ کلب علی خاں قاضی، ص ۵۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔

(۶۲) طبقات اشعرا، ایضاً لکھنؤ، ذکر نامہ عربی، ص ۱۸۴۔ ۱۸۵ دہلی ۱۸۴۸ء۔

(۶۳) نکلیات سمن، جلد اول، ریچا، آفاق، ص ۶۴۔ ۶۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔

(۶۴) نکلیات سمن، مرتبہ مہاراجہ آفاق، ص ۳۵۰۔ ۳۵۱، بطبع نول کنور، کھنڈ ۱۹۴۴ء۔

- [۵۵] کلید سے مومن جلد اول، سرچنگب علی خاں فاکن، موم چری، مین خاں مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔
- [۵۶] مومن تائب، مکتبہ مبینہ، کتاب خاتجہ خلیفہ مرکز تحقیقات قادیان ایمان و پاکستان اسلام آباد ۱۳۶۱ھ/۱۹۹۲ء۔
- [۵۷] تاریخ مومن (قاری)، سرچنگب حکیم حسن احمد خاں، مکتبہ مکتبہ عربیہ اسلامیہ لاہور۔
- [۵۸] انکشاف مومن، مکتبہ مکتبہ لاہور، لاہور، ۲۳۔
- [۵۹] ایضاً ص ۳۱۱۔
- [۶۰] اردو تنقید، انگاری کا تنقیدی جائزہ، ڈاکٹر محمود امجدی، ص ۳۳۳، مکتبہ جامعہ اسلامیہ دہلی ۱۹۷۳ء۔
- [۶۱] تاریخ مومن، سرچنگب علی خاں فاکن، ص ۳۶، مکتبہ مکتبہ لاہور، لاہور، ۱۹۶۳ء۔
- [۶۲] آب حیات، محمد حسین آزاد، (بار دوم) ص ۳۳۷، ڈاکٹر امجدی، لاہور، مکتبہ جامعہ اسلامیہ لاہور۔
- [۶۳] ایضاً
- [۶۴] اردو دشمنی، شملی احمد، ص ۱۰۳، انجمن ترقی اردو (دہلی) دہلی، ۱۹۸۹ء۔
- [۶۵] گلشن بے خار، خواب مصطفیٰ خاں شیخ، سرچنگب علی خاں فاکن، ص ۳۰۶، مجلس ترقی ادب لاہور، لاہور، ۱۹۷۳ء۔
- [۶۶] آئینہ شوق، مصطفیٰ خاں، قادیان، ص ۲۲۱-۲۲۵، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۶ء۔
- [۶۷] جلوہ شمع، جلد اول، سرچنگب علی خاں فاکن، ص ۲۳۹-۲۴۷، اردو، بہار، ۱۳۰۲ھ۔
- [۶۸] گلشن بے خار، خواب مصطفیٰ خاں شیخ، ص ۱۹۹، (بار دوم) مطبع نوائی کتب و کتب، لاہور، ۱۹۸۱ء۔
- [۶۹] جلوہ شمع، جلد اول، مکتبہ مکتبہ لاہور، لاہور، ۲۳۔

پانچواں باب

مصطفیٰ خاں شیفتہ

انیسویں صدی کے وسط میں، جو شخصیات دہلی میں ممتاز تھیں، ان میں غالب، مومن، ذوق، آزاد، مسہائی وغیرہ کے ساتھ شیفتہ کا نام بھی نمایاں تھا۔ وہ دیکھیں انہی دیکھیں تھے۔ علم و ادب کے رسیا تھے اور شرافت و وضع داری اور ظلوں کی وجہ سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ میرزا غالب کا ایک اردو خط اور ان کی فارسی خطوط شیفتہ کے نام محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ دوسروں کے نام غالب کے اردو خطوط میں کم و بیش ہیں جگہ شیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ ۱۸۶۷ء میں جب غالب، قمار بازی کا اڈا چلانے کے الزام میں، گرفتار و قید ہوئے تو شیفتہ وہ واحد قابل ذکر شخص تھے جو باقاعدگی سے ان سے ملنے کے لیے قتل خانے جاتے اور ان کی دیکھ بھال اور دعا کرتے تھے۔ اس زمانے میں غالب کے بہت سے اعزاء و اقارب نے ان سے ملو بھرا تھا اور لواب لوپارو نے تو آکرہ اخبار میں یہ بیان بھی شائع کر دیا تھا کہ غالب سے ہمارا یہی تعلق ہے، کوئی طو نہیں رشتہ نہیں ہے۔

نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ تخلص اردو، دہرئی قاری، (۱۲۳۳-۱۲۸۶ھ/ ۱۸۰۹ء-۱۸۶۹ء) سر فراداد الملک نواب محمد مرتضیٰ خاں بہادر مظفر جنگ کے بیٹے اور مومن خاں مومن کے شاگرد تھے۔ ان کا خاندان بنگلہ قبیلے سے تعلق رکھتا تھا۔ نواب محمد مرتضیٰ خاں مرہٹوں کی فوج میں سردار تھے اور انگریزوں اور مرہٹوں کے درمیان جنگ میں انھوں نے ایسا معاہدہ کر دیا کہ لاٹیک نے طوٹ ہو کر ۱۸۱۳ء میں گورگاواں کے علاقے ہوڈل و پلڈل کو بطور جاگیر مع خطابات مرتضیٰ خاں کو تاحیات دے دیا۔ ۱۸۱۳ء میں نواب محمد مرتضیٰ خاں نے جاگیر آباد کا علاقہ نظام میں خرید کر اپنے بیٹے محمد مصطفیٰ خاں کے نام کر دیا۔ ہوڈل و پلڈل کی تین لاکھ سالاہ کی جاگیر نواب مرتضیٰ خاں کی وفات پر واپس ہوئی اور انگریزوں نے اس جاگیر کو ۱۸۵۷ء کی شورش عظیم تک ملتی رہی۔ جاگیر آباد (ضلع میرٹھ) کا علاقہ چونکہ خرید گیا تھا اس لیے وہ ثابت و سالم برقرار رہا۔

نواب مصطفیٰ خاں دہلی میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے اس کا کوئی براہ راست ثبوت نہیں ملتا البتہ ان کی قبر پر اس سے تاریخ ولادت کی یہ کچھ ضرور سمجھ جاتی ہے۔ اپنے تذکرے ”گلشن بے خاز“ کی تہذیب میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ اس تذکرے کی تاریخ، تمام ۱۲۵۰ھ ہے اور ”امروز صہب تیر گام مر مر دہاں است و شش مر طے کردہ۔۔۔“ [۱] اس حساب سے اگر ۱۲۵۰ھ میں ۲۶ گھنٹہ دیے جائیں تو سال ۱۲۳۳ھ حسین ہو جاتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے سال ۱۲۳۳ھ لکھا ہے [۲]۔ اردو وچان کے ”وچانچہ“ میں شیفتہ کی یہ

عہدِ شفیق ہے کہ ”دو سال شانزدہم ہیرے سخن گوئی و لہر نہ، شیوا جانی بر تر از عادت خشک و در است و سوم پال
اعراضی کرامت کرد و دو یک ہاروں اذ فضل بر گرفتہ و ہر دو ہار گراں پارست نہاد و آں روز بر ہزار و دویست و چهل
افزوں بود و او سرور بر چهل ہفت افزوں است“ [۳]۔ اس عہادت سے معلوم ہوا کہ شیفتہ کی شاعری کا آغاز ۱۶
سال کی عمر میں ہوا اور اس وقت سن ۱۲۳۰ء تھا۔ اس طرح اگر ۱۲۳۰ء میں سے ۱۶ نکال دیے جائیں تو سال
ولادت ۱۲۲۴ء برآء ہوتا ہے۔ اسی طرح جیسا کہ نولہ بالا عہادت میں بتایا ہے کہ ۱۲۳۷ء میں جب وہ ۲۳
سال کے تھے تو شاعری سے ان کا دل پھر گیا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۲۳۷ء میں سے ۲۳ منہا کر دیے جائیں
تو بھی سالِ ولادت ۱۲۲۴ء برآء ہوگا۔ یہاں یہ حاسدا و ساداسا حساب ہے کہ اس کے بعد شیفتہ کے سالِ ولادت
۱۲۲۳ء کی قسم کا شبہ نہیں رہتا۔ یہی سالِ ولادت میں نے اختیار کیا ہے۔

در مہجہ جوانی چنانکہ اقتدارانی کا ایک واقعہ ۱۲۳۳ء کے قریب پیش آیا۔ یہ دور شیفتہ کی اہمیت جوانی کا

دور تھا خود کہتے ہیں:

ہر سست جلوہ گر ہیں جوانانِ لالہ زو

گزر جس کو کہتے ہیں وہ اپنا گھر ہے آج

طوائف اس دور میں مرکزی حیثیت رکھتی تھی اور شرفاء کے بیٹے یا مختلف دستورِ زمانہ کے مطابق مان کے انھوں
پر جاتے تھے۔ اس زمانہ میں رنجو اور جنگو، رنول کی رہنے والی دو شخص تھیں جن کا شعر ہر طرف تھا۔ مصطفیٰ خاں
اُن کے کوسے پر گئے اور دل دے بیٹھے۔ یہ دونوں ابھی چھوٹی تھیں اور ان کی ”سنی مالی“ کی تقریب بھی نہیں
ہوئی تھی۔ ۱۲۳۳ء میں ان دونوں بہنوں کی تقریب سنی مالی ہوئی جس میں مصطفیٰ خاں شریک ہوئے اور اس
موقع پر چودہ شعر پر مشتمل ایک شکوہ بھی لکھی جس کے چند شعر یہ ہیں:

رات کو پیش ہے تو دن کو سرور

جن کا ہے رنجو اور جنگو نام

روزِ عید ایک داک شبِ نہ نور

ایک بالاتر ان میں بالاتر

آنکھیں دونوں سنی لگا جس دم

تھایہ مست جو کوئی دامن تھا

کہا اُس نے ”دو فحشہ سون“

دور ایام ہے الم سے نور

یعنی دو فحشہ دل آرام

مجا پیش ایک ایک شام سرور

ہیں اگرچہ وہ دونوں نہ بیکر

کیا کہوں بزم پیش کا عالم

بزم قصور کا سا سامان تھا

شیفتہ ہے جو لالہ مجھن سخن

۱۲۳۳ء

سنی مالی کی تقریب کا سال ”دو فحشہ سون“ سے ۱۲۳۳ء برآء ہوتا ہے۔ اس وقت شیفتہ کی عمر میں سال تھی۔
سنی مالی کے ساتھ ہی رنجو سے ان کے تعلقات قائم ہوئے اور وہ اس کے عشق میں ایسے گرفتار ہوئے کہ سب
بکھ بھول گئے۔ اس زمانے میں ان کے اشعار پر نگہ آگیا تھا اور اپنے دل کی بات شعر کی زبان سے لہا

کر رہے تھے حلقہ پر چند شعر لکھے۔

کل شینو سر کو لب مال خوش میں تھے
آنکھوں میں نغمہ اور لبوں پر ترانہ تھا
جس کی شیم زلف پہ میں غش ہوں شینو
اس نے شیم زلف سکھائی تمام شب
درا لگا کر شینو کی شونی کو
دھرا ہے پہلو میں ہنگام کار آئینہ
جب چلی لذت ہم آغوشی
پھر بفل میں کہاں کتاب رہے

برسوں اس سے تعلق رہا اور اس نے شینو سے طوب مال و دولت سینے۔ دہلی کے محلہ چودہ والوں میں رنگونے
اپنی حلی، بخاری (۳) جوشن اسکول دہلی کے رواد آج بھی موجود ہے (۵)۔ ایک شعر میں بھی چوٹی والوں کے
محلہ کا ذکر آیا ہے:

نور و روشی کا جو ہے اس رعب ہنسٹ کو خیال
چوٹی والوں کا محلہ مصر کا بازار ہے

رنگونہ سر بھی تھی۔ نزاکت گھس تھا۔ شینو نے "گلشن بے خاں" میں شاعری سے زیادہ اس کے حسن و جمال کی
تصریف کی ہے (۶)۔ اسی زمانے میں رنجو دہلی چھوڑ کر چلی گئی۔ اس کے گھر میں شینو بد حال ہو گئے جس کا
اعجاز ان تین حکوم خطوط سے ہوتا ہے جو انھوں نے بصورت مشکو لکھے تھے۔ پہلے خط میں رنگو کا نام بھی آیا
ہے:

ماشوق سے یہ دم جو کر گئے تم
ہاں اپنے ہی نام پر گئے تم

اس خط میں کیفیت ہجر کو جس اعجاز سے جان کیا ہے اور "وہل دشمنان" "کوز" "اوروں سے وصال" کے تصور سے
جس طرح وہ پریشان ہیں، اعجاز ہو سکتا ہے کہ شینو کس طرح رنگو پر دل و جان سے فریختہ تھے۔

اب تازہ رقیب شاد ہوں گے
ہم کام ہے کو تم کو یاد ہوں گے

رنگو نے جاکر خط بھی نہ بھیجا۔ اس عالم ہے قناری میں وہ خود بھی دہلی چھوڑ کر چلے گئے اور لکھا کہ جب تم آؤ گی تو
ہم بھی چھٹی آئیں گے۔ دوسرے خط میں اس خطراب و بے قناری اور بڑھ گئی ہے:

شعلہ ہائے فغاں نے پھر تک دیا
ہائے سوز نہاں نے پھر تک دیا

نزل کے بہت سے اشعار بھی اسی عشق کی طرف اشارہ کر رہے ہیں:

ہم سے اُسے معاملہ تھا جان و جسم کا
ہرگز طانہ لگا ہوا ہائے جب سے دور

رہے تھے ہم جن سے مثال دہلوی و عرف

اب ان کی رہا کرتے ہیں تجرے کے حقائق

مولانا حمیدت شینو کی غزل نمبر ۶۱ بھی اسی جہری جاں سوز کیفیت کا اظہار کر رہی ہے۔ اس عشق کا شینو کی شاعری پر بہت گہرا اثر پڑا۔ شینو کے جو متعدد عشقیہ اشعار آج بھی مٹا کر رہے ہیں وہ سب اسی عشق کے واقعاتی اظہار اور گہرے عشقیہ تجزیوں کی وجہ سے ہیں۔ شینو کی والدہ اور عائنی دونوں اس کے منظر اب اور کرب سے پریشان تھیں۔ ان حالات میں انھوں نے بیٹے سے کہا کہ وہ حج کے لیے جانا چاہتی ہیں۔ ظم زدہ شینو کے لیے بھی یہی راستہ تھا:

آقا زمری میں ہے ہم کو خیال حج

دلی جو شینو ہے دیار عرب سے دور

اور چٹاری کے بعد ۱۷ مئی ۱۸۳۵ء کو دہلی سے حج کے لیے روانہ ہو گئے اور دو سال چھ دن بعد ۲۳ مئی ۱۸۳۶ء کو ۱۵ مئی ۱۸۳۶ء کو جب وہیں آئے تو بالکل بدل چکے تھے اور زہر نماز باور اور وطن کاف ان کے معمول بن چکے تھے:

اب کہ ہمیں غما سے تعلق نہیں رہا

جوش و خروش کو ہر نہیں اس مقام میں

اے شینو ہم جب سے کہ آئے ہیں حرم سے

شرقی منہ و خواہش سبھا نہیں رکھتے

حج کے بعد دو سالوں سے شینو کو اور گزرتا پڑا اور وہ یہ کہ حج کے بعد وہیں مکہ معظمہ میں چاروں کے فصل سے والدہ اور عائنی اللہ کو پیاری ہو گئیں۔ "سفر نامہ" میں شینو نے ان سالوں کا ذکر کیا ہے۔ ان سب سببوں سے جو رنج و شینو کے تعلق سے اوپر درج ہوئے ہیں قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ رنجوں سے ان کے تعلقات "سسی مائی" کے سال ۱۳۳۳ھ سے لے کر ۱۲۵۲-۵۳ھ تک قائم رہے جب وہ اپنا ک دہلی چھوڑ کر چلی گئی اور ان کے معظم خطوط کا جواب تک نہیں دیا۔ رنجوں کا کثرت کا نام شینو کے تعلق سے آج بھی باقی ہے اور اس کا ذکر انکی اور تذکرہ میں مثلاً تذکرہ انصاف از درگاہ شاد دارہ تالیف ۱۸۷۵ء۔ تذکرہ بہارستان از ابو حکیم فصیح الدین رنج مطبوعہ ۱۸۶۳ء۔ قدیم شاعرانہ اردو از ڈاکٹر اکبر صدیقی کاشمیری، طبع ۱۹۹۶ء۔ تذکرہ گلستان از فیاض از عبدالکریم، طبع ۱۸۳۵ء۔ تذکرہ گلستان بے غزاں از قطب الدین دہلوی و غیرہ تالیف ۳۹-۱۸۳۵ء مطبوعہ ۱۸۷۵ء غیرہ میں آیا ہے۔

شینو بہت فوکی اور ذہین انسان تھے [۷] رواج زمانہ کے مطابق انھوں نے اپنے وقت کے ہجرتی استادوں سے تعلیم پائی۔ میاں بی مالہ مال سے عربی و فارسی زبانوں پر قدرت حاصل کی اور لغت و حدیث کے ساتھ دوسرے علوم شد اولہ بھی حاصل کیے۔ ان کے خطوط اور تقریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ حصولِ علم کا

شوق قدرت سے ان کو دلیست ہوا تھا۔ جب وہ حج پر روانہ ہوئے تو راستے میں نہ صرف وہ مختلف صاحبانِ علم و ادب سے ملاقات کرتے ہوئے گئے بلکہ جب کہ معظم اور بدیع منورہ پہنچے تو وہاں بھی اہل علم سے ملاقات کی۔ اپنے سفرِ حج (روہ آورد) میں اپنے چند استادوں کے نام بھی دے دیے ہیں مثلاً سورت میں وہ اپنے استاد حضرت مولانا عمر نور کے مزار پر گئے اور خوب روئے اور لکھا کہ ”مولانا مرحوم (وفات شعبان ۱۲۵۶ھ) میرے استادوں میں تھے اور مجھ سے اس قدر محبت رکھتے تھے کہ اس سے زیادہ نامکن ہے۔ وطنِ شریف ان کا دلی تھا“ [۸]۔ یہ بھی لکھا ہے کہ کہ معظم میں شیخ عبداللہ سرانج سے بہت فیض حاصل ہوا۔ تجربا صراح کے ابتدائی حصے میں نے ان سے حج سے [۹]۔ شیخ محمد عابد سندھی سے مدینہ منورہ میں درس لیا۔ لکھا ہے کہ تجربا کا اکثر حصہ کی کتابوں کے بعض مقامات میں نے ان سے حج سے اور روایت کرنے کی اجازت ان سے حاصل کی [۱۰]۔ مرزا قادر بخش صابرو دہلوی نے لکھا ہے کہ ”علومِ رگی سے کما شنہی آگاہ اور فہمِ قدوارہ میں کامل دست گاہ، اصنافِ سخن میں قدرت تمام اور ثنوی شکی میں مہارت نام“ [۱۱]۔

شیخ بزرگانِ دین سے عقیدت رکھتے تھے۔ دہلی میں شاہ محمد اقلی محدث سے بیعت کر کے ان کے مرید ہوئے۔ ان کے بعد شاہ غلام علی نقشبندی سے اور پھر شاہ عبدالغنی مجددی سے کسبِ فیض کر کے سمد خلافت حاصل کی۔

حج کے بعد ان کی زندگی کا رخ اور ان کی سوچ بدل گئی تھی۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزارنا تھا۔ لیکن شعرو شاعری اور علم و ادب سے ان کی وابستگی برقرار تھی۔ ان کا کھر علم و ادب کا مرکز تھا۔ اس دور کے بیشتر شعرائے کرام اور اہل علم و ادب سے ان کے دوستانہ مراسم تھے۔

معاصر تاریخوں اور روزناموں وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۵ء کی بغاوت میں وہ باغیوں کے ساتھ تھے۔ اس زمانے میں جہاگیر آباد بھی غیر محفوظ تھا۔ وہ اسے چھوڑ کر خان پور چلے گئے اور ان کے پیچھے لھا کروں نے قلعہ جہاگیر آباد کو لوٹ کر آگ لگا دی اور وہاں دوسرے سالوں کے ساتھ ان کا کتب خانہ اور ان کے مسودات بھی جل کر راکھ ہو گئے۔ اسی زمانے میں رامپور کی فوج نے جو وہاں سے گز رہی تھی، لھا کروں کو بدھل کیا اور شیخ کو دوبارہ قید کر لیا۔ جب بغاوت کی آگ فضا کی چڑی اور انگریزوں کا اقتدار بحال ہوا تو ان پر بغاوت کا مقدمہ چلا سات سال قید ہوئی اور ساری جائیداد ضبط اور مٹھن موقوف کرنے کا حکم جاری ہوا۔ یہ ان کی زندگی کا بہت خراب دور تھا۔ نواب صدیق حسن خاں کی کوشش، سفارش اور مدد سے وہ پلا خراس پلا سے چھوٹے جس کا ذکر نواب صدیق حسن خاں نے، شیخ کے ایک خط کے ساتھ اپنے تذکرے ”شیخ المہجن“ میں حسرتی کے ذیل میں کیا ہے [۱۲]۔

میرزا غالب نے اپریل ۱۸۵۸ء کو حکیم غلام نجف خاں کے نام ایک خط میں لکھا کہ ”مصطفیٰ خاں کا حال ناہوگا۔ خدا کرے کہ مراغہ میں چھوٹ جائے اور نہ مہینہ سال کی تاب اس غار پروردہ میں کہیں“ [۱۳]۔ گویا سزا کا فیصلہ اپریل ۱۸۵۸ء سے پہلے ہو چکا تھا۔ غالب ہی کے ایک اور خط عام میر صیدی بکروہ

مورخہ بدھ، ۲ دسمبر ۱۸۵۹ء سے شیخو کی رہائی کا چار چلتا ہے۔ [۱۳] "نواب مصطفیٰ خاں بہیدلو سات برس کے قید ہو گئے تھے، سوان کی تعمیر صاف ہوئی اور ان کو رہائی ملی۔ صرف رہائی کا حکم آیا ہے۔ جہاں گھیر آباد کی زمین واری اور دلی کی اسٹاک اور پٹن کے باب میں تنویر کچھ حکم نہیں ہوا۔ چارو درہا ہو کر میرٹھ ہی میں ایک دوست کے مکان میں خمرے ہیں۔ بہن بردار استراح اس خبر کے، ذاک میں بیڑ کر میرٹھ گیا۔ ان کو دیکھا۔ چاروں وہاں رہا۔ پھر ڈاک میں اپنے گھر آیا۔" غالب کے خطوط سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کم و بیش نو برس میٹھے یعنی اپریل ۱۸۵۸ء تا جنوری ۱۸۵۹ء وہ قید میں رہے۔ ایک شعر میں شیخو نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے:

اب کے ارادہ ملک عدم کا ہے شیخو

گھبرا گئے کہ ایک جگہ کیا بسر کریں

اس کے بعد وہ زیادہ تر جہانگیر آباد میں رہے یا میرٹھ میں۔ دلی بہت کم جاتے تھے

دیرانے کی مانند دیرا جی نہیں لگتا

ہر چند کہ ہے شیخو دلی وطن اپنا

گاؤں بھی ہم کو نصیب ہے کہ آبادی تو ہے

آئے ہیں ہم تختہ آتش بہرہ مراد کچھ کر

۱۸۵۷ء کے بعد ان کی انہیں اور پریشانیوں کا ذکر نہیں۔ اسی کے ساتھ ذرا بیٹس کی بیماری نے

زور پکڑ لیا۔ ان کے چھوڑے کی جراثیمی کا ذکر بشیر الدین احمد دہلوی نے اپنی تصنیف میں کیا ہے کہ "دلی میں

نواب صاحب کو مرض سرطان (کارسینوما) کا مرض ہوا۔ ڈاکٹر آپریشن کیا کرتا تھا اور ناقص حصہ کو شست کا کرتا

تھا" [۱۵] غالب نے ۱۳ ستمبر ۱۸۶۳ء کے ایک خط عام آفتد میں لکھا کہ "نواب مصطفیٰ خان صاحب یہاں

آئے ہوئے ہیں۔ ایک ملاقات ان سے ہوئی ہے۔ ابھی نہیں رہیں گے۔ بیمار ہیں۔ امین اللہ خاں معالج

ہیں۔ نصد ہو چکی ہے۔ جگہیں لگ چکی ہیں۔ اب سہل کی فکر ہے۔ ۱۳ اس کے سب خبریت ہے" [۱۶]۔

ذرا بیٹس کا مرض آکر جاتا نہیں ہے اور نئی نئی بیماریوں کو جنم دیتا رہتا ہے۔ شیخو کی صحت مسلسل گرتی رہی اور

۱۳۸۶ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں، مرزا غالب کی وفات ۱۵ دسمبر ۱۸۶۹ء کے چند ماہ کے اندر اندر، دلی کے کوچہ

چیلان والے مکان میں وفات پا گئے۔ وفات کے وقت قمری سال کے حساب سے ۶۲ سال اور پچھو سو سال

کے مطابق ۶۰ سال عمر پائی۔ ملت روزہ واکمل الا شہار مورخ ۶ ستمبر ۱۸۶۹ء کے شمارے میں ان کی وفات کی

خبر شائع ہوئی [۱۷] اور حضرت نظام الدین اولیاء کے حوالہ کے قریب اپنی خاموشی پر دوا میں ذہن ہوئے۔

اخبار کی خبر سے ظاہر کیا جاسکتا ہے کہ شہر کے، آخری یا ۶ ستمبر ۱۸۶۹ء کے پہلے پٹنے کی کسی تاریخ کو انھوں نے

وفات پائی۔ متعدد شعرا نے قصائد تاریخ وفات کہے جن میں قرآن مجید کی آیت سے نکالی ہوئی الفاظ حسین

حالی کی یہ تاریخ شیخو کی قبر پر لکھے کہ یہ کتبہ ہے:

”وہ زراحم بہا میر و اجنات و حیرا“ (۱۲۸۶ء)

شیفندہ اس دور کی ایک ایسی ہر دل فرخندہ ممتاز شخصیت تھے کہ جو معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ خود بھی ایک شعر میں یہی کہا ہے کہ:

میں شیفندہ ہوں مزاج دلہا شیریں گفتار خوش لواہوں

وہ یار و لا دار اور تنگ خزانہ انسان تھے۔ دوستوں کو تکلیف میں دیکھتے تو ان کی مدد کرتے۔ بڑے وقت میں جب غالب ۱۸۴۷ء میں قید ہوئے تو بھی بروقت مدد شیفندہ نے کی وہ ہمیشہ یار رہے گی۔ نواب سید محمد صدیقی حسن خان طلب علم کے لیے دہلی آئے تو دو سال تک ان کے گھر پر ہی اقامت پزیر رہے۔ صدیقی حسن خاں نے اپنے تذکرے میں یہ بھی لکھا ہے کہ اس کے بعد وہ مجھے ساری عمر خط و کتابت سے یار اور شہاد فرماتے رہے [۱۸۹]۔ نو جوان حالی بطور مصاحب ۱۸۶۳ء میں شیفندہ سے وابستہ ہوئے اور وفات ۱۸۶۹ء تک اسی طرح ان سے وابستہ رہے۔ شیفندہ ان کا ہر طرح سے خیال رکھتے تھے۔ رمضان شریف میں جب شیفندہ دہلی سے جہانگیر آباد چلے جاتے تو حال بھی پانی پت چلے جاتے تھے۔ شیفندہ کے ۴۵ نامہ دار دو خط سورجور ۶ رنر وری ۱۸۶۵ء میں غالب نے لکھا کہ ”چشمیت خاطر روزہ رکھتے ہوں۔ سواپان کے کوئی خیال اور مولوی اصفاف حسین (حالی) کے فراق کے سوا کوئی وجہ ظالم نہ ہو“ [۱۹۰] غالب شیفندہ کو بھائی صاحب کہتے تھے اور ان کی دل سے عزت کرتے تھے۔ وہ صدیق جرقید کے زمانے میں غالب نے لکھا اور شیفندہ کا ذکر جس محبت سے کیا وہ غالب کے دل کی آواز تھی:

مصطفیٰ خاص کو درمیں واقعہ غم قرار میں است

مگر بحیرم چہ غم الا مرگ، عزادار میں است

غالب شیفندہ کی فارسی دہلی کے بھی مذاخ تھے اور انھیں اس دور کے بڑے فارسی دانوں میں شمار کرتے تھے۔ شیفندہ کی مدح میں غالب کا قصیدہ بھی ان کے دل ہی کی آواز ہے جس سے شیفندہ کی شخصیت کے جذبہ خیال و فکر سامنے آتے ہیں۔ ”گفتن ہے خاز“ لکھتے وقت شاعری اور شاعروں کے بارے میں نو جوان شیفندہ کی ذاتی رائے سے لکھا ہی اختلاف کیوں نہ کریں۔ یہ بات اہم ہے کہ انھوں نے جن شاعروں کے بارے میں رائے دی ہے وہ سب ہی اعلیٰ انسان کی اپنی رائے ہے جسے جرأت کے ساتھ انھوں نے پیش کیا ہے۔ جب ”برہان قاطع“ کے تذکرے میں بات پڑ کر پے پیچہ ہو گئی تو غالب نے شیفندہ کی بھی مدد حاصل کی اور لکھنوں کی بحث میں، سند کے طور پر، ان کا فتویٰ پیش کیا۔ صاحب کشمیری ہمیشہ بھارت نے انھیں ”نکتہ جج، زبان داں، دور نظم و شعر یکسانے“ فرمایا۔ [۳۰۰] ”لکھا ہے۔“ یادگار غالب ”میں مولانا حالی نے جرأت کے بارے میں لکھا تھا کہ ”شعر کا جیسا مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا تھا وہ جیسا بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن و رخ کا معیار جانتے تھے۔ ان کے سکوت سے شاعر کا شعر خود اس کی نظر سے گر جاتا تھا اور ان کی تحسین سے اس کی قدر پڑھ جاتی تھی“ [۳۱۱]۔ حالی کی یہ رائے شیفندہ کی نو جوانی کے زمانے سے قطعاً نہیں رکھتا، لکھا ۱۸۶۳ء، ۱۲۶۶ء، میر۔

جب وہ شیفٹو سے وابستہ ہوئے اور قافیات ۱۸۶۹ء تک انھیں دیکھا، یہ کہا، سمجھا تو پیدائے اس شیفٹو کے بارے میں قائم کی جو "مکمل بے خاں" یا "مختصر نثر" کے والے شیفٹو نہیں تھے بلکہ ہفتہ دہن کے بالغ نظر، جہاں وہ اور صاحبِ علم انسان تھے۔ ان کے ذاتی فن میں تنجیدگی اور قاری اور شاعری کی روایت کی رجحانات شامل تھی۔ ان کا مطالعہ وسیع تھا۔ کتب، نثری کا شوق تھا جس کا اندازہ ان کے طرزِ سنج سے بھی ہوتا ہے۔ نو جوانی میں ان میں طبقاتی احساس زیادہ تھا۔ وہ طبقہ سواس سے تعلق رکھتے تھے۔ بڑے باپ کے بیٹے، سرکار کے فٹن وافر اور جاگیردار تھے۔ یہ احساس اس دور کے تہذیبی شعور میں دسایا ہوا تھا۔ وہ نو جوانی میں شعر اور شاعری کو اسی نظر سے دیکھتے تھے۔ وہ عوام کو خواہش سے کم تر جانتے تھے۔ میر حسن کی مثنوی کے بارے میں جو رائے انھوں نے دی ہے یا نظیر اکبر آبادی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ اسی طبقاتی شعور کا اثر ہے۔ وہ "روایت پسند" انسان تھے۔ انھوں نے شاعری میں کوئی "تجربہ" نہیں کیا۔ وہ شاعری کو ایک جمید، شریکانہ مہذب و ستم سرگرمی سمجھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ نثر کا حصہ خاس انتخاب نے جو تجربے نثر و شاعری میں کیا انھیں وہ بڑا دھنکوا ہوا سمجھ کر تپہ کرتے تھے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کا ذہنی منظر بدل رہا اور ان کے ذاتی فن اور تنقیدی رائے کا وہ کارنامہ ہوتا گیا۔ حالی کی رائے اس دور سے تعلق رکھتی ہے جسے منداکوب حاصل ہو گیا تھا۔

شیفٹو ایک دل انسان تھے۔ غمزہ و اکھار ان کے مزاج میں شرافت کا رنگ گھولتا تھا۔ وہ طبع خیر رکھتے تھے۔ سچ کے بعد محاسن اور باضت اور شرع کی پابندی ان کے معمولی حیات تھے جس کے کئی واقعات نکالی دیاؤنی نے کلیات شیفٹو دھرتی کے اپنے مقدمہ میں درج کیے ہیں (۲۳)۔ قلب الدین ہاتھ کے علاوہ جن کے استاد نظیر اکبر آبادی کو "مکمل بے خاں" میں شاعروں کے زمرے ہی سے خارج کر دیا تھا، اور کوئی معاصر تذکرہ نویس ایسا نہیں ہے خواہ وہ "طبقات الشعراء ہند" کے قلمان و کریم الدین ہوں یا گلستانِ سخن کے مرزا قادر بخش صابرو دہلوی ہوں یا "شیخ الفہم" کے مؤلف نواب صدیق حسن خاں ہوں یا "آثار الفاضلہ" کے مرید احمد خاں ہوں، سب نے شیفٹو کے ذاتی فن، شرافت اور شاعری کی تعریف کی ہے۔

غالب دھرتی چہ سراہ کہ وہ غزل

چوں رو تلاشِ مستی و مضمون نہ کردہ مہیں

شیفٹو کی شخصیت اس دور میں ایسی گندمی ہوئی ہے کہ جب بھی اس دور کے شعروادوب کا مطالعہ کیا جائے گا تو غالب، مومن، لادقی، صہبائی، آرزو، مضمون وغیرہ کے ساتھ شیفٹو کا نام بھی نمایاں طور پر سامنے آئے گا۔ وہ مختلف جہتوں سے اس دور کا حصہ ہیں۔ مثلاً سلطنت کا چراغ ان کے سامنے گل ہوا۔ "بنوات ۱۸۵۷ء میں انھوں نے ہاتھیوں کا ساتھ دیا۔ قید و بند، ضبطی جانشین کا ذکر کیا گیا۔ ان کا مگر علم و ادب کا مرکز تھا۔ ان کے مکان پر مشاعرے ہوتے تھے۔ "طبقات الشعراء ہند" میں ۱۸۶۷ء کے مشاعروں کا ذکر آیا ہے (۲۳)۔ انھوں نے اردو و قاری دونوں میں شاعری کی، تذکرہ لکھا، سطرانہ لکھا اور اپنے علم و ادب سے تحقیقی و تصنیفی قوتوں کا لوہا منوایا۔

اس دور کی تہذیب، جس میں ذوق و سوکھ اور غالب زدہ تھے، آج کی تہذیب سے مختلف تھی۔ اگر اس دور کی تہذیب کی نمائندہ شخصیت کو ملحوظ حیا جائے تو نظر نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفند و حسرتی ہی پر ٹھہرتی ہے۔ اس دور میں وہ ان رنگوں میں سے تھے جن کا گھر اس کلچر کا بیتا ہوا سمون تھا۔ ان کی شخصیت میں اس تہذیب کی وضع داری، رکھ رکھاؤ، اعلیٰ ظرفی، بلند نظری اور ذوق شعری شیت قدمیں یک جا بن گئیں۔ جہاں شاعری اس تہذیب کا جزو لا ینفک تھی وہاں ”مشق“ بھی اس کا اہم جزو تھا۔ ساتھ ہی ساتھ صوفیائے کرام سے گہرا تعلق بھی اس تہذیب میں شامل تھا۔ بے حد غصہ انہیں نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا۔ مذہب پر اس تہذیب کا پورا ایمان تھا۔ دوسروں کی مدد کرنا شرطا کا شیوہ تھا۔ شیفند میں یہ ساری خصوصیات یک وقت موجود تھیں۔ انھوں نے مشق کیا اور اس تہذیب کے رواج کے عین مطابق طوائف سے کیا۔ انھوں نے شاہ محمد اعلیٰ وغیرہ کے ہاتھ پر بیعت کی۔ اور اردو طوائف، نماز روزہ پر پوری طرح عمل کر رہے۔ رنج بیت اللہ کے لیے گئے اور دو سال چھ دن میں واپس آئے۔ فقہ وحدیث، قرآن وتفسیر سے ان کا ہمیشہ تعلق رہا۔ شعر و سخن کی مخطوطوں کی وضاحت رہے۔ دوسروں کے ہاں بھی مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ فارسی و عربی زبان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور اس دور کے طوطا خواص کی طرح فارسی زبان و ادب ان کے لیے خاص اہمیت رکھتے تھے۔ اس دور کے اہل علم اور شعرا سے ان کے روابط و مراسم قائم تھے۔ جو دلی آباد، عام طور پر ان سے ضرور ملتا۔ خواہ وہ عبدالغفور خاں نساخ ہوں یا ”تذکرہ نوین“ والے سید غوث علی شاہ قلندر پوری پانی پتی ہوں۔ ان کی شخصیت و کردار کا ارتقا بھی اس زمانے کے شرقی طرح ہوا۔ نوجوانی میں عاشق شاہ بازار کر بھائی ہی میں عرفان حاصل کرنے میں لگ گئے۔ ان کے مرشد شاہ عبدالغنی بھڑی لوگوں کی اصلاح احوال کے لیے ان کے پاس بھیجتے تھے۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”وہ مراٹے شاہجہاں آباد سے بڑے امیر تھے“ [۳۵]۔ ان کا نہ صرف غالب سوسن، آزاد، مسہائی، نیرو درخشاں، وحشیہ و نسکین وغیرہ وغیرہ سے تعلق خاطر تھا۔ بلکہ نئی نسل کے ۲۶ سالہ الطاف حسین حالی ۱۸۶۳ء سے وفات ۱۸۶۹ء تک ان کے مصاحب رہے اور ان کے ”اثر“ کو ادب و شعر میں قبول کر کے نئی شاعری کی بنیاد ڈالی، جس کا اعتراف نہ صرف ”یادگار غالب“ میں بلکہ ایک شعر میں بھی کیا ہے:

حالی سخن میں شیفند سے مستفیض ہوں شاگرد میرزا کا، مقلد ہوں میر کا

اس طرح شیفند گزرتے ہوئے دور آنے والے دور کے درمیان ایک کڑی کا ادب رکھتے ہیں۔ وہ سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی کے رد کن بھی تھے۔ غالب ان کے مذاقی سخن کے حدود تک جا سکتے تھے۔ جیسا کہ غالب کے اردو فارسی خطوط اور اس شعر سے بھی واضح ہوتا ہے:

غالب پہ فنی گفتگو باز دیدی، اورش کہ او

محبست درد و جان غزل تا مصطفیٰ خاں غزل نہ کرد

حالی نے اپنے ذہن اور اپنی سوچ پر شیفند کے اثرات کا اعتراف کئے دل سے کیا ہے:

دراصل مرزا (غالب) کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چٹواں فائدہ نہیں ہوا جو غالب صاحب مرحوم (شینوہ) کی صحبت سے ہوا۔ وہ مہارنے کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرتا اور سیدھی سادھی اور سچی باتوں کو محض حسن بیان سے دل فریب بناتا۔ اسی کو منہانے کمال شاعری سمجھتے تھے۔ پیچھورے اور بازار کی الفاظ و محاورات اور عامیانه خیالات سے شینوہ اور غالب دونوں متنفر تھے۔ [۲۶]

یہی خیالات شینوہ کی اپنی شاعری میں رنگ بھرتے ہیں جس کا ذکر شینوہ نے اپنی ایک قطعہ بند غزل کے دو شعروں میں یوں کیا ہے:

یہ بات تو قلم ہے کہ دو چہن شینوہ
ہے نمونہ معارف و محاورہ کمال
لیکن مہارنہ تو ہے البتہ اس میں کم
ہاں ذکر خدا خال اگر ہے تو خال خال

شینوہ کے حالات زندگی اور شخصیت کے مطالعہ کے بعد اب ہم ان کی تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ پھر ان کی شاعری کا مطالعہ کیا جاسکے۔

تصانیف:

(۱) گلشن بے خار:

”گلشن بے خار“ اردو شعرا کا تذکرہ ہے جس میں تراجم فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور اس کتاب کا نام اردو اشعار پر مشتمل ہے۔ اس کتاب صرف غزلیات سے دیا گیا ہے۔ لیکن جرأت، میر حسن، جبران، ورد، دل سوز، سورا، محمد علی فدوی، مرزا کمال، بیگ کمال کے قطعات بھی شامل ہیں جن کی کل تعداد تقریباً بارہ ہے۔ ”گلشن بے خار“ کی ابتدا و انتہا کے بارے میں شینوہ نے لکھا ہے کہ:

”ابتداءً اس کار نامہ درابتداءً سال ہزار و دو صد و چہل و ہشت از ہجرت ہجرت و انتہا در انتہائے ہزار و دو صد و پنجاہ۔“ (مجلد منتخب نریب“ (۱۳۳۸ھ) تاریخ آغاز است و ”انکہ تذکرہ حصول القاصد والکفر“ (۱۳۵۰ھ)

تاریخ اتمام۔ امروز الہیہ تہذیب کام مریدوں دست و شمشیر طے کرد۔“ [۱]

گویا یہ تذکرہ ۱۳۳۸ھ میں، جب شینوہ ۲۳ سال کے تھے، شروع ہوا اور ۱۳۵۰ھ میں جب شینوہ ۲۶ سال کے تھے، پورا ہوا لیکن ”گلشن بے خار“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرے میں ۱۳۵۰ھ کے بعد بھی اضافے یا کمی پیش ہوتی رہی مثلاً:

(۱) انشا اللہ خاں انٹک کے ترہے میں لکھا ہے کہ ”سرگ اور اسیست سال پہری شدہ“ (۲) انٹک کی

وفات ۱۲۳۲ھ میں ہوئی۔ اس میں اگر میں جوڑ دوں گے جائیں تو ۱۲۵۲ھ برآء ہو جاتے ہیں۔ گویا یہ بات ۱۲۵۲ھ میں تذکرے میں شامل ہوئی۔

(۲) رنگین کے ترہے میں لکھا ہے کہ ”بعد پادان آدن این تذکرہ عرش مسرا حد کان ذلک نی

شہر جمادی الثانی سنہ جزار دور و صدو دینا دو یک، پختا رسال زندگانی کرد“ (۳) اس سے معلوم ہوا کہ یہ ترجمہ ۱۲۵۱ھ میں لکھا گیا یا اس سال اس میں ترجمہ اضافہ کیا گیا۔ رنگین کا سال وفات جمادی الثانی ۱۲۵۱ھ مطابق اکتوبر ۱۸۳۵ء ہے۔

(۳) تاریخ کے ترہے میں لکھا ہے کہ ”بعد تے از ترتیب و تخریص این رسالہ پدید آمد کرد و ایسے

دیگر از افکار و جاش فراہم آمد و ہم در شہر سیدہ“ (۴) گویا یہ تحریر ۱۲۵۰ھ کے ایک مدت بعد شامل ہوئی۔

(۴) مؤرخ نے اس تذکرے کی سال تالیف کے چار قطعہ تاریخ کیے جن سے ۱۲۵۰ھ برآء

ہوتا ہے (۵)۔ لیکن غالب نے جو قطعہ تاریخ لکھا، اس کے اس مصرع ”جوئے ہائے آب ہم در گھٹن ہے خارست“ (جوئے ہائے آب = گھٹن بے خار ۱۲۱۴ = ۱۲۵۱ء) سے ۱۲۵۱ھ برآء ہو جاتے ہیں۔

(۵) گھٹن بے خار کا سپرد جیسا کہ کاتب نے لکھا ہے کہ ”دوم شہر شوال الکترم یک جزار دور و صدو

دینا دور از ہجرت سرور انبیاء ۲ شوال ۱۲۵۲ھ“ (۶)۔

ان شواہد کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۱ھ میں مکمل ہوا۔ اس کی نقل ۱۲۵۲ھ میں تیار

ہوئی اور ۱۲۵۳ھ میں شائع ہوا۔

اس تذکرے کا پہلا ایڈیشن مطبع لیتھو گریفک دہلی اخبار آفس سے باہتمام مولوی محمد باقر ۱۲۵۳ھ

مطابق ۱۸۳۷ء شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء دہلی اردو اخبار پریس سے، پہلے ایڈیشن کی غلطیوں

کی تصحیح کے بعد شائع ہوا۔ تیسرا ایڈیشن رمضان المبارک ۱۲۹۱ھ/اکتوبر ۱۸۷۵ء میں نول کشور گھٹن سے چھپا

اور چوتھا ایڈیشن بھی مطبع نول کشور سے شعبان ۱۳۲۸ھ/اگست ۱۹۱۰ء میں چھپا۔ اس کے بعد کمالی ذکر ایڈیشن

وہ ہے جو ۱۹۷۳ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جسے کلب ملی خاں خانقاہ راجپور دی نے مرتب کیا۔ اس

کا سن ۱۸۷۳ء کے نول کشور ایڈیشن پہنچی ہے جس کی تصحیح نیز دہلی مطبع دوم ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء سے کی گئی ہے۔

اس ایڈیشن میں ساری تقاریر و قطعہ تاریخ اور کتب کاتب و فیروز بھی شامل ہیں۔ لیکن شعرا کی تعداد ۶۷ دی

گئی ہے۔ قاضی عبدالودود نے شعرا کی تعداد ۶۷ بتائی ہے اور لکھا ہے کہ ”نول کتب خانہ مشرقی پٹنہ میں مرزا

منظہر کے ترہے کے مقابلہ حاشیے پر منظہری کا ترجمہ دیا گیا ہے جو اس تعداد میں شامل نہیں ہے مگر قاضی صاحب

کی تعداد شعرا میں کمی، ضخیم، کثمت، نوا شامل ہیں۔ یہ وہ شعرا ہیں جو کتابت یا طاعت کی غلطی کی وجہ سے

شامل ہونے سے رہ گئے ہیں اگر ان کو بھی شامل کر لیا جائے تو شعرا کی تعداد ۶۷ کو ۷۸ مارکر منظہری کو بھی شامل کر لیا

جائے تو شعرا کی تعداد ۶۷ ہو جاتی ہے۔ قاضی صاحب نے ان چھ شعرا کے تراجم مع انتخاب کلام اپنے

مضمون میں درج کر دیے ہیں (۷)۔

شیفٹ نے یہ تذکرہ جیسا کہ ”دیا چاہ“ میں بتایا ہے، ایک عزیز دوست کی فرمائش پر تالیف کیا اور تذکرے کی تالیف کے دوران درج اہل باتوں کا خیال رکھا
(۱) اس میں پندرہ دول آراء اشعار جمع کیے جائیں۔

(۲) صرف شعرا کی تعداد پر زور نہ دیا جائے، اسی لیے بہت سے شعراء جن کے کلام میں ”سامعہ فریب“ اشعار نہیں تھے تذکرے میں شامل نہ ہو سکے لیکن مشاہیر شعراء ایسے بہت کم ہیں جن کے پاس ایسے اشعار ملتے ہوں۔ اس لیے وہ سب شامل تذکرہ کیے گئے۔

(۳) یہ بھی بتایا ہے کہ جو نئے دعوے داروں کا اگر ان اوراق میں ذکر نہ ملے تو اسے میری نادرانیت یا جہالت پر محمول نہ کیا جائے۔

(۴) اگر کسی شیریں خیال شاعر کا ذکر اس میں نہ ملے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کا کلام میری دست دس سے باہر تھا۔

(۵) یہ بھی واضح کیا ہے کہ کسی سے دوزخی یا کسی کی وحشی کا کوئی اثر، ظلِ مفا کے دل کی طرح، اس بیاض میں نظر نہ آئے گا۔ گویا یہ تذکرہ جانب داری، تعصب سے پاک ہے۔

(۶) یہ بھی بتایا ہے کہ اس تذکرے میں اختصار سے اس لیے کام لیا گیا ہے تاکہ بڑے بڑے دالوں میں ملائت اور آکٹا ہٹ پیدا نہ ہو۔ البتہ اچھے اشعار کو شامل کرنے میں کھل سے کام نہیں لیا گیا ہے۔

(۷) یہ بھی بتایا ہے کہ تراجم میں شعرا کے نام حروفِ جہی کے اعتبار سے اور انتخاب کلام میں شعرا کا آخری حرف لے کر (ترجیبِ دجان کی طرح) تذکرے کو ترتیب دیا گیا ہے اور قلتِ فرصت و کثرتِ اشتغال کی وجہ سے صرف غزل کے اشعار شامل کیے گئے ہیں۔

(۸) اس تذکرے کا نام ”گھنشن بے خاؤ“ اس لیے رکھا ہے کہ یہ شخص و خاشاک اور کوڑے کرکٹ سے پاک ہے۔

شیفٹ نے ”دیا چاہ“ میں یہ نہیں بتایا کہ ”گھنشن بے خاؤ“ مرتب کرتے وقت انھوں نے کون کون سے دوسرے تذکروں سے استفادہ کیا ہے۔ ”گھنشن بے خاؤ“ کے مطالعے سے چند تذکروں کے نام ضرور سامنے آتے ہیں مثلاً:

(۱) اعظم الدولہ کے ترانے میں لکھا ہے کہ ”تذکرہ بمسوطے مشتعل بر اشعار رناتہ گویاں با تقدیم و تاخر نوشت، پ نظر رسیدہ“ [۸] اور بار بار اپنے تذکرے میں اس تذکرے کا نام ”حمودہ تخیل“ ہے حوالہ دیا ہے۔ مثلاً دیکھیے تراجم: مرزا حسن، حسن، دوست، علی محمد خاں علی، مرزا نقیب علی بیگ، نگار، منعم اور داصل وغیرہ۔

(۲) سودا کے ترانے میں ملحق صدرالدین آذرود کے تذکرے کا حوالہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ آذرود

نے در تذکرہ خود کو بجا کلام و اختصار نامہ در حال ارباب علم و رنختہ نوشتہ است، بموجب ترجمہ میر تقی میر انھیں بہ سرور شرع کلام دے جیٹ قال: بمقتضی اگر چہ اندک پست تھا بلندش بسیار بلند [۹] اس سے معلوم ہوا کہ یہ تذکرہ بھی شیخو کے خوش نظر ہوا۔

(۳) عاشقی، آقا حسین گلی خاں کے تذکرے "نصیر عشق" کا ذکر کیا ہے کہ "مشتعل بر اشعار فارسی اور نظر گذشتہ" [۱۱]

(۴) لطف، مرزا علی کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "تذکرہ در حال رنختہ گویاں بہ زبان رنختہ نوشتہ است، بہ نظر رسیدہ ایسے اشعار اور انتخابی اشعار کا کتاب گردید" [۱۳]

(۵) محروں، عالم شاہ کے ترجمے میں لکھا ہے: "مصطفیٰ کہ اور از سرور ہمدانست، از ولوی تحقیق بر کس افتادہ دریں چاپہ نظم اہل البیت اور بیانی البیت، جن شرف الدین سرور مقبول است کہ دے را از خوشن است و قیام محروں در سرور ہمدانست، مصطفیٰ را مضافاً لفظ گذشتہ" [۱۳] اس سے معلوم ہوا کہ مصطفیٰ کے اردو شعرا کے دو تذکرے یعنی "تذکرہ ہندی" و "ریاض النضا" بھی ان کی نظر سے گزرے تھے۔ محضراور مہلت کے ترجموں میں شیخو نے "تذکرہ ہندی" اور مصطفیٰ سے استفادہ کیا ہے۔ خود مصطفیٰ کے ترجمے میں یہ بھی لکھا ہے کہ "شش دیوانہ رنختہ دو تذکرہ تمام کردہ و دیوانے در فارسی و تذکرہ (عقود شری) ہم دارد" [۱۴]۔

(۶) میر محمد حسین کلیم کے ذیل میں لکھا ہے کہ "اس اشعار از مسلمان و تذکرہ ہما انتخاب و فقہ افتادہ" [۱۵] اس سے معلوم ہوا کہ شیخو نے ان تذکروں کے علاوہ کچھ اور مسلمانوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

(۷) محروں کے ترجمے میں شرف الدین احمد سرور کے تذکرے کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: "اشعار رنختہ بہ عبارت رنختہ کردہ آردہ است" [۱۶] سرور غلام علی الدین مشق و جفا میر علی، صاحب تذکرہ "طبقات سخن" کے بیٹے تھے۔

یہ وہ تذکرے ہیں جن سے چاہتا ہے کہ شیخو نے "گلشن بے خاں" مرتب کرنے وقت ان سے استفادہ کیا تھا لیکن ایسے حوالے بھی ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ چند دوسرے تذکرے بھی ان کی نظر یا علم میں تھے مثلاً

(۸) مختصر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "ارباب تذکرہ نوشتہ اند" ارباب تذکرہ میں مصطفیٰ، اعظم الدولہ سرور اور مرزا علی لطف شامل کیے جاسکتے ہیں۔ قاسم کے "مجموعہ نظریات" کو اس لیے بھی شامل نہیں کیا جاسکتا کہ شیخو نے قدرت اللہ قاسم کے ذیل میں خود لکھا ہے کہ "تذکرہ در حال فکر رنختہ نگاشتہ است و بہ ملاحظہ رسیدہ" [۱۷]۔

[۹] اسی طرح خوب چند ذکا دہلوی اور ان کے تذکرے "میار اشعرا" کے بارے میں لکھا ہے کہ ایک دن ذکا نے مجھ سے دورانِ ملاقات خود کہا تھا کہ "تذکرہ در رنختہ نوشتہ ام، ملاحظہ شد" [۱۸]۔

[۱۰] اسی طرح شورش عظیم آبادی کے ذیل میں ان کے تذکرے کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ

”گویند کہ نگ تذکرہ سوز و تپان ریختہ ریختہ است“ [۱۹]۔ لفظ ”گویند“ سے پتا چلتا ہے کہ یہ تذکرہ بھی ان کی نظر سے نہیں گزرا تھا۔

[۱۱] مرزا کاظم بیگ جتلا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”ہم تذکرہ فراہم آوردہ“ [۲۰] لیکن کوئی تفصیل نہیں دی جس سے معلوم ہوا کہ یہ بات دیدہ نہیں محض شنیدہ تھی۔

ان شواہد سے معلوم ہوا کہ محمد متقی از اعظم الدولہ مراد تذکرہ آوردہ از مطلق حدود الدین آوردہ، نظیر مشق از عاشق، نگہشیں ہند از مرزا علی لطف، تذکرہ ہندی از مسکنی، مدیخاں الفصحا از مسکنی اور تذکرہ مسرور از شرف الدین احمد مسرور و تذکرے ہیں جن کے حوالے شیخو نے خود اپنے تذکرے میں دیے ہیں۔ ان کے علاوہ چالیس اور نسخے بھی ان کی نظر سے گزرے تھے جن سے انھوں نے انتخاب اشعار میں استفادہ کیا تھا۔ لیکن ان کا ذکر مرادے تذکرے میں نہیں کیا ہے۔

شیخو نے اپنے ”وہ چاپ“ میں کہا تھا کہ شعرا کی تعداد پر میر ازور نہیں ہے اور میر اول جانب داری و تعصب سے پاک ہے۔ میرا معیار صرف ایسے اشعار ہیں لیکن اس بات کو وہ اپنے تذکرے میں چوری طرح نہ نبھائے۔ انھوں نے بہت سے ایسے شعرا کو شامل کیا۔ جو صرف تعداد بڑھا رہے ہیں اور بہت سے ایسے شعرا کو چھوڑ دیا ہے جن کا شامل تذکرہ ہونا ضروری تھا مثلاً [۲۱] اس تذکرے میں اشعراق، یک، چند بہار، اشرف کبرائی، بہار، قاضی صادق اختر، آغا جان بیٹ، دریم الدین حیات دہلوی، شعور، ضمیر، مسکنی، مسکنی سے اکثر، رند، رشک، کھنوی، میر کلوش، نسیم دہلوی (شاگرد حسن) اور آفتاب کے نامور شاگرد فیروز شامل نہیں ہیں لیکن ان کے برخلاف ایسے غیر اہم شعرا، جن کے اشعار بھی ”دل آرا“ نہیں ہیں۔ تذکرے میں موجود ہیں مثلاً نور خاں آغا، احسن جہاں آبادی، احمد، امیر، آصفان، احمد، (جن کے والد شیخو کے دوست تھے)، امی، ابو ظلم سے بے بہرہ تھے، امانت، رائے امانت، امیر الدولہ نوازش خاں انیس، جن سے شیخو کی ملاقات تھی اور کبھی شعر و جن کا ذکر تک نہیں آیا۔ کسی جگہ سے دو شعر لے کر انھیں بھی شامل کر دیا ہے۔ بڑا بڑا، بے خواب، کے بارے میں کہ ”معلوم نہیں تھا اس کا بھی ایک شعر لے کر تذکرے میں درج کر دیا ہے۔ چھل، تجر، حافظہ، کے بارے میں لکھا ہے کہ ”شعر ممتاز از انہاں دو مہمان نیست۔ لاجرم ہمیں بیت حبت غفلت“ اور اسے بھی تذکرے میں داخل کر دیا ہے۔ حبیب، جس کا نام تک انھیں معلوم نہیں ہے، اسے بھی شامل کر دیا ہے۔ شمس کے بارے میں لکھا ہے کہ ”یکے از شعر ابودہ“ اور اسے شامل کر دیا ہے۔ اسی طرح ڈاکر اور ازہ کو شامل کیا ہے۔ رجا کے بارے میں لکھا ہے کہ ”تھیں ٹھیسے است بھول الحال“ اور اسے بھی شامل کر لیا ہے۔ مرزا سلیمان غلو بہار کے بعد کسی اور سلیمان کو بھی شامل کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”تھیں ٹھیسے است بھول الحال“ اسی طرح حبیب، عاصی، عبدالواسع کے بارے میں یہ تک نہیں بتایا کہ اس کا ٹھیس کیا تھا اور لکھا ”عاشق نہایت مہار اور ایک شعر دے کر شامل کر لیا ہے۔ اسی طرح مشقی (”نظیر مشق“ دے نہیں)، عظیم، فارغ، مدہوش اور مقصود کے بارے میں یہ لکھ کر کہ ”از ساقیان ٹھیسٹو است۔ غرافاش دہر زائے آن سمت کہ دہی اور ابق مذکور گردو“ شامل تذکرہ کر لیا ہے۔ یہ چند مثالیں

ہیں اور ایسے شعرا کی تعداد بہت ہے۔ اگر ان سے کتنی بڑھ جائے گا کام نہیں لیا گیا تھا تو پھر ان شعرا کو شامل کرنے کا کیا جواز تھا۔ اسی طرح وہ معیار، جس کا ذکر ”وہ چاہے“ میں شیفتہ نے کیا ہے اسے وہ برقرار نہ رکھ سکے۔ اشعار جو اس کتاب میں آئے ہیں وہ بھی دل آرائی نہیں ہیں۔ اسی طرح آرام (حیرگر)، آرام (کاتب)، آشاوہ جنس مرزا غالب کے کہنے پر شامل نہ کر کے کیا ہے۔ آشفات نام کے دو شاعر۔ دونوں عظیم تھے۔ آکا، میر حسن علی (السانہ خوب)، اختر آتش پاز، بزاز (بزاز)، شیونگھ (دغال) نکلس بے جان، بے خود مہاجن، جراح (جراح)، رجم (نائی)، رشتاق (دروزی)، بدنگھ (لوہار)، خرمہ، بیگم شیدا (چٹا)، نندا بخش صوب (گویا)، بڑا کت (ریگوطراف)، جس کے حسن و جمال کی ستر و سطروں میں تقریب کی ہے اور اس کی شاعری کے بارے میں ”ابیات و کلمات معلوم سادہ۔ طرز کا مضمون نیکو ست“ کے الفاظ لکھے ہیں۔

تذکرے کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ادبی تہذیب بھی ساتھ چل رہا ہے جس کا اظہار، احتیاط کے باوجود ان کے طرز و اسے ہو جاتا ہے مثلاً قلیل کے ایک شاعر محمد رضا گلہو، کھنوی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”کلیو سب اصلاح مرزا قلیل است“ علامہ رسول شرفی (شاعر شاہ نصیر) کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ”اکثر کلامش پر طرز استاد خود است ازیں دست بہ جزو تر دو یک شعر دیں و سالہ بیت آواز“۔ میر تقی میر کے بیٹے صلیح علی شوکت بیسائی ہو گئے تھے۔ ان کے بارے میں لکھا کہ ”اسی ابیات از اس قبیح نساج و چال است“۔ طالب (شاعر و دانشاں خدا خاں انشا) کے بارے میں لکھا: ”مشتعل قلم خود و انشا اللہ خدا است“۔ مشتعل و جلالہ خیری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”کچھ اندویش کی کہ نظر گزشتہ وہی ابیات از اس منتخب کتب شایہ کہ ہر قلم قشادہ باشد“۔ موسیٰ و شاعر دان موسیٰ اور اپنے دوست اصحاب کی مہمان آواز میں مدح۔ سروا کی ہے لیکن موسیٰ ہی کے ایک ممتاز شاعر و نیم دہلی کا ذکر ”گلشن بے خاد“ میں نہیں کیا۔ ان کے حالات اور کلام کے نہ ملنے کا بھی جواز پیش نہیں کیا جاسکتا۔ یہی کام خود موسیٰ کے بارے میں ”آب حیات“ کے پہلے ایڈیشن میں محمد حسین آزاد نے کیا تھا۔

شیفتہ نے ”گلشن بے خاد“ میں ایسی غلطیاں بھی کی ہیں کہ اگر وہ لکھنے سے پہلے دہ تحقیق دیتے تو ان سے آسانی سے بچ سکتے تھے۔ مثال کے طور پر یہ چند فروگزاشتیں دیکھئے:

(۱) جانی نکلس کی شاعر کا نام نگم جان لکھا ہے اور انھیں بہو نگم بنت نواب قمر الدین خان مرحوم بتایا ہے اور ان کی ذہنیت کو نواب آصف اللہ الدل سے منسوب کیا ہے۔ بہو نگم آصف اللہ دلی کی بیوی نہیں، والدہ تھیں۔ آصف اللہ دلی کی بیوی شمش افسانہ نواب قمر الدین خاں کی بیوی تھیں اور نواب بہو کھائی تھیں۔

(۲) رحیم اللہ جوش کے بارے میں لکھا ہے کہ ”از نو قیام دہلی بودہ... نسبت کلمہ از سلفی بخود کردہ“۔ ”تذکرہ ہندی“ میں مصنفی نے تفصیل سے اس کا ذکر کیا ہے اور اسے اپنا شاعر بتایا ہے۔

(۳) جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”الامرؤم لکھنؤ است“ مالا لکھ دو پڑائی دہلی کے رہنے والے تھے۔ جب دہلی کے حالات بگڑنے لگے تو وہ لکھنؤ چلے گئے تھے۔

(۴) دیوانہ وارے سرب تکھ کو رائے سرب تکھ لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔

(۵) غلام علی رانچ کا سال وفات ۱۲۳۰ھ دیا ہے جب کہ ان کا سال وفات ۱۲۳۸ھ ہے [۲۴]۔

(۶) جو شش کے ترجمے میں ان کا نام محمد عابد دیا ہے۔ جو شش کا نام محمد روشن تھا۔ محمد عابد ان کے بھائی تھے جن کا کھنکھس دل تھا۔ یہ دونوں بھائی جسوت رائے ناگر کی اولاد تھے اور مسلمان ہو گئے تھے۔

(۷) شیفو نے میر غلام حسین شورش کا سال وفات ۱۱۹۰ھ دیا ہے جو درست نہیں ہے۔ شورش کا

انتقال شعبان ۱۱۹۵ھ میں ہوا [۲۴]۔

(۸) اشرف علی خاں غلامی کا نام اشرف خاں لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔ شیفو نے لکھا ہے کہ

”درست ۱۱۹۶ھ۔ ادب خاں بے بہشت جاو ادب نقل کرد“ غلامی کی تاریخ وفات ۱۱۸۶ھ ہے [۲۴]۔

(۹) مصطفیٰ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”وفاً تزل را امروز ده سال گزشت“۔ عمر بسیار یافت۔ شش

دیوانہ رنختہ و دو تذکرہ قدام کردہ“ مصطفیٰ کا سال وفات ۱۲۳۰ھ ہے۔ محسن بے کار کا سال اقام، حبیبہ کہ شیفو نے دیا چاہے میں دیا ہے، ۱۲۵۰ھ بتایا ہے۔ اس اعتبار سے سال وفات درست ہے۔ لیکن ”شش دیوانہ رنختہ“ درست نہیں ہے۔ مصطفیٰ نے آٹھ دیوانہ یادگار چھوڑے ہیں۔

(۱۰) شیفو نے مرزا مظہر جاننماہی کی وفات محرم ۱۱۹۴ھ بتائی ہے۔ ان کی صحیح تاریخ وفات ۱۱۹۰ھ

محرم ۱۱۹۵ھ مطابق ۱۷ جنوری ۱۷۸۱ء ہے [۲۵]۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جاننماہی کے ترجمے میں شیفو نے میر قمر الدین منت کی کہی ہوئی تاریخ وفات مرزا مظہر ”عاشق حیدامات شہید“ خود بھی درج کی ہے جس سے ۱۱۹۵ھ برآء ہو گئے ہیں۔

ایسی غلطیاں لکھنے بے حاشہ کے مطالعہ کے دوران سامنے آتی ہیں۔ پھر شیفو نے ضروری

مطلوبات جمع کرنے میں دلچسپی نہیں لی۔ اگر وہ چھوٹے بڑے واقعات اور باتوں کو جنہیں غیر ضروری سمجھ کر انھوں نے چھوڑ دیا ہے، شامل ترجمہ کر دیتے تو مصطفیٰ کے تذکرہ کی طرح محسن بے حاشہ کی اہمیت بہت بڑھ

جاتی مثلاً جہاں داعر عرف جواں بخت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”نقل و سکونش رانا داستان و راز است کہ اس کا حال

بیاں نمی سازد“ ترجموں میں انھوں نے دوسرے تذکرہوں سے حالات لے کر انھیں اختصاراً مختصر کر دیا ہے کہ ان کی معنویت کم ہو گئی ہے اور شاعر کی اہمیت و حیثیت بھی واضح نہیں ہوتی مثلاً میر حیدر علی خاں حیدر لاہوری کے

حالات سرور کے ”مردہ تختہ“ میں اس طرح دے گئے ہیں کہ ان کی شخصیت اہمیت آ جا کر ہوتی ہے۔ شیفو نے انھیں مختصر کر کے بے معنی بنا دیا ہے۔ بہار ابن راقم کا ترجمہ لکھتے وقت یہاں شیفو کے سامنے آئی کہ وہ آیا وہ

محمدا کے ہاشم سے تھے یا جہاں آباد کے۔ اس بحث سے پریشان ہو کر لکھتے ہیں ”بہر حال اشعار گوش کنید

دایں قصہ و بحث فراموش“ اور پھر اس کے دو شعر دے کر آگے بڑھ گئے ہیں۔ اسی طرح ”مردہ تختہ“ میں ”عظم الدولہ سرور نے غلامی سے خادم نامی شاعر کے تین الگ الگ شاعر بتا دیے ہیں اور ایک کو ہاشمہ پانی پتہ، دوسرے کو ہاشمہ کبکھل اور تیسرے کو ہاشمہ فرخ آباد بتایا ہے جب کہ یہ تینوں شاعر ایک ہیں۔ شیفو نے بھی

اسی طرح اس ایک کو تین جا کر درج تہ کر دیا ہے۔ اسی طرح سراج اور نگ آبادی کے بھی دو شاعر بنائے ہیں۔ ایک کو سراج نگلےس کے تحت درج کر کے ان کا ایک شعر درج کر دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”ہذا میں چیز سے دیگر از موسوع گشت“ اور دوسرے کو اورنگ آباد کا باشندہ بنا کر معاصر آئمہ لکھ دیا ہے حالانکہ سراج اورنگ آبادی ایک اور ولی کے بعد امام و مشہور شاعر ہیں جن کے شعر آج بھی ہمارے دل کے تاروں کو چھڑتے ہیں۔

اسی طرح بہت سے نامور شعرا کے بارے میں جو رائیں دی ہیں وہ بھی کھلی نظر ہیں۔ ”گھٹن بے خاؤ“ کی تالیف کے وقت شیخو کی عمر ۲۳ سال تھی۔ ابھی ان کی گفتگو و فکری شخصیت کی نشوونما بھی پوری طرح نہیں ہوئی تھی۔ پھر بیشتر شعرا کے دواوین اور کلام بھی دستیاب نہیں تھا اسی وجہ سے ان کی ذاتی پسند و ناپسند، تعصبات اور مطالعے ان کی راہوں پر غالب آ گئے۔ شیخو طبعاً غواس سے متعلق رکھتے تھے۔ وہ خواب تھے، جاگیردار تھے۔ معاشرہ میں ان کی ایک حیثیت تھی۔ ساتھ ہی عوام ان کی سوچ کا حصہ نہیں تھے۔ ان کی رائے پر اس پورے کلام کا گہرا اثر تھا۔ پھر ایک بات یہ بھی تھی کہ تہ کرہ کا مقصد ہی یہ تھا کہ ہر شاعر کا زیادہ سے زیادہ منتخب کلام جمع کر دیا جائے تاکہ دوسرے اس منتخب کلام کے مطالعے سے مختلف رنگبائے سخن سے لطف اندوز ہو سکیں۔ شیخو نے ”گھٹن بے خاؤ“ کے دیا ہے میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ ”مبذالہ ازیں تالیف و سراج نظر از میں تعریف کرد اور دین اشعار دل آراستہ“ [۲۹۶] ان کا سارا زور اور ساری توجہ دل آرا کلام جمع کرنے پر مارتی ہے۔ حالات زندگی اور کلام پر رائے اسی لیے ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ انتخاب کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ان کا ذاتی سخن چینیہ اچھا ہے۔ جس شاعر کا دواوین یا زیادہ کلام ان کے ہاتھ آ گیا۔ وہ آج بھی معیاری انتخاب ہے لیکن وہ شعرا جن کا دواوین یا کلام فراہم نہ ہو سکا اور انھوں نے دوسرے تہ کرہوں سے کلام لے کر اپنے تہ کرے میں درج کیا ہے وہ یقیناً قابل اعتبار نہیں ہے۔ غالب، مومن، ذوق، ناسخ، میر، خواجہ درد و غیرہ کا انتخاب کلام اسی لیے بہتر ہے کہ ان کے دواوین سے انھوں نے خود براہ راست انتخاب کیا ہے جب کہ دلی و کٹی، سراج اورنگ آبادی اور دوسرے متعدد شعرا کے اشعار شیخو نے دوسرے تہ کرہوں سے لیے ہیں۔ اعلیٰ درجے کا خداوند ذاتی سخن ان کا اصل جوہر ہے۔ ”گھٹن بے خاؤ“ شاعروں کا تنقیدی مطالعہ پیش نہیں کرتا۔ عندلیب شاد دلی نے شیخو کا ایک خدا کی حیثیت سے مطالعہ کر کے جو یہ بتایا ہے کہ شیخو ایک بلند پایہ ذاتی سخن نہیں تھے [۲۹۷] تو یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے۔ شیخو کو خدا و سخن بنا کر تو ان خداؤں نے پیش کیا ہے جو تہ کرے کو تنقیدی مطالعہ سمجھتے ہیں اور جنھوں نے مولانا حالی کی تقریبی رائے پر اپنی رائے کی کمزور علامت کھڑی کی ہے۔ جاہد پٹاوری بھی ان سب خداؤں کی راہوں سے اختلاف کر کے عندلیب شاد دلی کی طرح یہی بتاتے ہیں کہ ہمارے خداؤں کی کوتاہ بینی سے ایک ایسی صفت شیخو سے منسوب ہو گئی جو ان میں نہیں تھی اور جس کا انھوں نے دعویٰ بھی نہیں کیا تھا [۲۹۸]۔ تہ کرہ یقیناً تنقید نہیں ہے لیکن رائے میں تنقیدی نظر ضرور کام کرتی ہے۔ شیخو کی تنقیدی نظر اس لیے کمزور ہے کہ اس میں دے دے ذاتی تعصبات، ان کا عبقاقی مزاج، ان کی ذاتی پسند و ناپسند اور شامل تہ کرہ شعرا کے کلام سے پوری طرح ناواقفیت شامل ہے۔

آئیے اب یہ بھی دیکھتے ہیں کہ وہ کیا ذاتی رائے ہیں جو انھوں نے مختلف شعرا کے بارے میں دی ہیں اور آج تنقیدی لحاظ سے ان کی کیا قدر و قیمت ہے۔ یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ شیفتہ نے اکثر شعرا کے بارے میں سرے سے کوئی رائے نہیں دی۔ عابد پٹاوری نے گن کر بتایا ہے کہ ۶۷۳ شاعروں میں سے ۶۲۰ کے مطلق شیفتہ نے کوئی رائے نہیں دی۔ باقی ماندہ ۵۳ میں سے آزاد وہ دورو، ذوق، سودا، غالب، سوسن، میر، داغ، بزم اکت، رنگو اور وحشت دس شاعروں کی شان میں مشغور قصائد ہیں۔ اب رہے ۴۲ شاعر جن میں ۳۳ شاعر ایسے ہیں جن کے مطلق شیفتہ نے آدھا ایک پاؤ چھ جمل لکھا ہے۔ باقی ۱۸ شاعروں میں کچھ ایسے ہیں جن کے مطلق شیفتہ نے دو اعلیٰ یا زیادہ جملے لکھے ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے ہیں جن کے مطلق شیفتہ نے ساتہین کی رائے سے اختلاف کیا ہے مثلاً آقل، سودا وغیرہ [۳۹۶] اور کچھ ایسے ہیں جن میں ساتہین کی آراء کے ساتھ اپنی رائے شامل کر کے اس کا ذرا سا رنگ بدل دیا ہے۔ یہ تذکرہ لکھتے وقت تاریخی شعور اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ شعرا کا مطالعہ نہ شیفتہ کا مقصد تھا اور نہ انھوں نے اس راستے پر چلنے کی کوشش کی۔ وہ تو ”طرچہ راسخ“ کی روایت کے مطابق ایک تذکرہ مرتب کر رہے تھے جس کا اولین مقصد منتخب دل آرا کلام کی جمع آوری تھی۔ ”گکشن ہمیش بہار“ میں نصر اللہ خاں خواجگی نے اس تذکرہ کے بارے میں لکھا ہے کہ تذکرہ ”گکشن بے خار“ بہارِ شستہ ورتو و آبِ دلریاد کا راستہ۔ قافیاخانہ از خارج نیست۔ الحق کر جز ذات حق از عیب خالی نیست“ [۳۹۷] یہی وہ خار یا کانٹے ہیں جو شیفتہ کی رائے کی صورت میں آج بھی شدت سے چبھتے اور انھوں میں ٹکھتے ہیں۔ ان میں سے یہ چند رائے آپ بھی پڑھیے اور دیکھیے کہ ان کی نوعیت اور حیثیت کیا ہے۔ اس رائے میں طبقاتی حراج تو درگم گول رہا ہے لیکن تنقیدی نظر بے آسرا ہے:

(الف) شیفتہ نے طویلہ حیدر علی آقہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سرڈم آن دیوار آتش و فاسخ را کہ از اسلافہ مسلمہ آن جاست، قریب ہم انگارند و ہر دورا ہم وزن شمارند و قباحیت این تحقیق لایحقی علی من لہ حظ من الفہم“ [۳۹۸] اس رائے سے ظاہر ہوا کہ وہ آقل کو داغ کے ہم پلہ نہیں سمجھتے تھے۔ آج ان کی رائے سے کوئی اتفاق نہیں کر سکتا۔ شیفتہ کی یہ رائے آج کے تنقیدی شعور سے ماری ہے۔ غالب آقل کو داغ سے بڑا شاعر جانتے تھے ایک خط میں غالب نے لکھا ہے کہ ”آقل کے یہاں ایسے نظر بستر اور داغ کے یہاں کم تر ہیں“ [۳۹۹]۔

(ب) اکتا کے بارے میں لکھا ہے کہ ”دیوانے دلمو مشعل بر اصنافِ سخن و بیج صنف را بہ طرچہ راسخ شعرا نہ گفت، لہذا در شرفِ طبع و جودتِ ذہن او سخن نیست“ [۴۰۰] شیفتہ کا ذہن روایت کی ہی وہی کا ذہن تھا جس میں ذرا سا انحراف ”طرچہ راسخ“ سے انحراف تھا [۴۰۱]۔ لیکن اکتا کی جودتِ ذہن نئے نئے راستوں کو تلاش کرنے کی طرف مائل تھی۔ انھوں نے جوہد تیں دکھائی ہیں اور جس طرح کے تجرباتی شاعری اور نثر میں کیے ہیں اور جو مردانِ لہجہ اردو شاعری کو رہا ہے آج کا ذہن شیفتہ کی رائے کو قبول نہیں کر سکتا۔ اکتا تحقیقی تجربوں کے مطلق سے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں منفرد تھی۔ انھیں ”طرچہ راسخ“ کے ڈبے میں بند

نہیں کیا جاسکتا۔

(ج) قلندر بخش جرأت کے بارے میں شیخو نے لکھا ہے کہ ”خن بہ مضامین کے مہمان عاشق و معشوق کی گزردہ می کرد۔ طبع رسا داشت و حسرت (جعفر علی) از شاگرد لیل باز با۔ دہان تھیے۔ یہ انواع خن ترسب دہودہ۔ چوں از اصول و قوانین ایں میں بہرہ نداشتی تھیائے خارج از آبجی کی سرودہ آواز دہان کہ چوں طبل دور تر رفت، از راست کہ چہ برائی خاطر و گوارائی طبع او باش و الملو حرفی بدو“ [۳۵] معلوم نہیں کہ شاعری کے اصول و قوانین سے ناواقفیت اور سادہ الفاظ کی بات شیخو نے کس بنیاد پر کہی؟ جب کہ شیخو نے جرأت کے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کے ذکر سے ملے لکھا ہے کہ ”کسب خن از قلندر بخش جرأت نمودہ“ جب کسی کے پاس میں خن ہو گا تو ہی دوسرا کسب نہیں کر سکے گا۔ اسی طرح جعفر علی حسرت کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”جرأت از شاگردان دوست تھا از استاد و کتب اسبق و بودہ است“ جرأت کے تعلق سے شیخو کی رائے میں واضح تضاد ملتا ہے۔

(د) میر سوز کی شاعری کے بارے میں شیخو کی یہ رائے کہ نکاح میں از جہاد مستحکم ہو کر اس ”دلیکی ہی رائے ہے جیسی انھوں نے جرأت کے بارے میں دی ہے۔

(و) ایک ایسی ہی رائے داؤ نظیر اکبر آبادی کے بارے میں دیتے ہیں اور انھیں سرے سے شاعری شاعر نہیں کرتے۔ ”اشعار بسیار دارد کہ بر زبان سوتقین جاری ست و نظر بآں آیات در حداد شعر انشا پیش شمره“ [۳۶] یہ ایک ایسی رائے ہے کہ ادب و شعر پر ذرا سی نظر رکھنے والا بھی اسے تسلیم نہیں کر سکتا۔ نظیر اکبر آبادی اپنے زمانے میں بھی اپنے انداز کے بڑے اور منفرد شاعر تھے اور آج بھی منفرد اور بڑے شاعر ہیں۔ اس رائے سے چڑکھٹا عبدالحق ہالمن نے اپنے جواب میں مذکرے گلستان بے نواں (نور سندیپ) میں لکھا تھا کہ ”نگہن بے خاد تا لیل و نوب مصلیٰ خان حقیقت یہ شیخو جوادول سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ہیں نوابی پر فریفتہ، سب کو حضرات سے یاد کیا، اپنی اوقات کو یاد کیا۔ بجز سات شخصوں کے ہر ایک کی نسبت مہارت اور آئینہ ہے [۳۷]۔

”نگہن بے خاد“ میں طبقاتی مزاح نمایاں ہے۔ امراء و نوابین اور انگریزی حکومت کے دلیکی حکام کی وہ سہانہ میر تقی میر کرتے ہیں خواہ وہ شاعر بحیثیت شاعر کتنا ہی چھوٹا ہو مصلیٰ نواب عہد الملک قادی عبدالحق خاں بیاد نظام کا ترجمہ دیکھیے یا انگریزی سرکار کے ملازم نظام علی خاں وحشت کا ترجمہ دیکھیے تو آپ کو کجی بات محسوس ہوگی۔ یہ لیل و نوب سے سارے تذکرے میں ملتا ہے۔ تحقیق و تنقید ان کا مزاج نہیں ہے اور تذکرے کے مطالبے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ ان کا زور تر تھے پر نہیں بلکہ کلام پر ہے۔ اسی لیے وہ ان باتوں کو، جن کا ذکر اس تذکرے کی اہمیت میں اضافہ کرتا، یہ لکھ کر اس کا یہ موقع نہیں ہے چھوڑ دیتے ہیں مثلاً تاریخ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ”تھہ نقل و حرکت اور دازاست کہ اس، مختصر چھائی آں وادہ نیایہ و مع بذ مخالف عنوان است کہ پس دیوان نکایات آدہ و قصہ مصلیٰ زکشیہ ملا شاہ“ [۳۸] اسی طرح نواب آصف الدولہ

کے سختی و زبردستی خاں کے ترے میں لکھتے ہیں کہ ”روستایاں چائینین غلہ لاش“۔ یہ خلاف اہل فرنگ و عزال کردہاں ہیں۔ مشہور راستہ از اس امراض رفت“ [۳۹] امراض کرنے کا یہ عمل تو اتار سے اس تذکرے میں ملتا ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ان کی رائے اور حواصی پر طبقاتی رنگ بہت گہرا دکھایا ہے۔ اسی لیے وہ عوام کی ہر بات کو حکارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اسی لیے انھوں نے میر حسن کی مثنوی میں عمارت عوام و کچہر کہا کہ: ”قطع نظر از پانتر ہائے شاعری یہ عمارت عوام بد نکلے بلکہ داو بلاط دادہ“ [۴۰] اور میراثی کی مثنوی ”غراب و خیال“ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ انھیں شہرت تمام دارد کہ ہائے آں بر عمارت صحت است و از میں جہت مرغوب عوام“ [۴۱]۔

یہ اور اس قسم کی رائیں تذکرے کے مطالعے کے دوران بار بار سامنے آتی ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ بچوں پچیس سال کی عمر میں بھی شیخو کے ذہن کی چہری طرح نشو و نما نہیں ہوتی تھی اور آئندہ بچل کر جب ان کا ذہن پختہ ہوا اور واقعی بالیدگی پیدا ہوئی تو ان کی رائے مستحکم ہو گئی اور وہ علم و ادب کے حلقوں میں محترم ہوتے چلے گئے۔ اسی دور کے شیخو کے بارے میں حاتی نے کہا تھا کہ ”شعرا جیسا صحیح مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا گیا تھا وہ یہاں بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن و قبح کا معیار جانتے تھے“ [۴۲] اور غالب نے شیخو کے اسی صحیح مذاق کی اپنے ایک شعر میں تصدیق کی ہے:

غالب بہ نین گفتگو ناز و بدیں ارشدش کرد
خوشتر درد جان غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

غالب شیخو کی فارسی دانی کے حدود و بے کمال تھے اور سوائے ایک اور خط کے شیخو کو جتنے خط لکھے وہ سب فارسی میں لکھے۔ شیخو بھی خواص پسند طبقاتی حواصی کی وجہ سے اسی طرح فارسی زبان کو اہمیت دینے لگے۔ دیکھتے دیکھتے جس طرح آج ہمارے طبقہ خواص اگر بڑی زبان کو اہمیت دے کر اپنی شائستگی کو کم کرنے پر فکر کر رہا ہے۔

”گلشن بے خار“ کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہ انیسویں صدی بھوسوی کے طبقہ خواص کے ذہن اور انداز فکر کی ترجمانی کرتا ہے۔ دوسری اہمیت یہ ہے کہ اس میں چند اہم شاعروں کا انتخاب دوسرے معاصر تذکرہوں سے بچتا ہے۔ تیسرے یہ کہ اس تذکرے کی تنقیدی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک گلدستہ شاعری ہے۔ ایک اہمیت اس کی یہ بھی ہے کہ اس کے مطالعے سے بادشاہ، امراء، وزراء اور صوفیہ کرام کے انداز نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس تذکرے سے زیادہ اور انھوں کی مرکزیت کا بھی پتا چلتا ہے جن میں شعر و شاعری سے دل چسپی رکھنے والی شاعرات کا ذکر تذکرہ میں آیا ہے مگر میں چار دہائی میں رہتی تھیں اور ان کا مصل میں نام لیا گیا ان کا ذکر نامناسب سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً شیخو نے انھی بخش معروف کے ذکر میں سب کچھ بتایا ہے کہ وہ خواب امیر بخش خان بہادر کے چھوٹے بھائی تھے اور قاسم جان و عارف جان سے کئی تعلیق تھا لیکن یہ نہیں بتایا کہ مرزا غالب کی زوجہ امراؤ بیگم ان کی نگہ میں تھیں۔ ترنہ غالب میں بھی ان کی بیگم امراؤ بیگم کو کئی ذکر نہیں ہے لیکن اس کے برخلاف طوائف رنجو اور امت الطائف کا ذکر بلا تکلف تذکرے

میں درج کیا ہے۔ رینگو، جس کا ٹھکانہ نکلتا تھا، اس کے حسن و جمال کی تعریف کئی سطروں میں لکھی ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شوق نگازی و حقیقی دونوں صورتوں میں اس تہذیب میں اہم و فیاضی قدر کا وہجہ رکھتا تھا۔ شوق اس معاشرے کا غلط تھا۔ ان کا ٹھکانہ تھا۔ ان کی زندگی کی وضع داری تھی۔ ان کا زندگی سے گریز تھا۔ ان کی روحانی تربیت تھی۔ ان کی روحانی الجھنوں کا حل تھا۔ (۳۳)۔ اس تذکرے سے آخری مظلہ یادداشتوں کی علمی و تحقیقی سرگرمیوں کا بھی پتا چلتا ہے۔ اسی طرح ہندو لکھی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جو کسی اور تذکرے میں نہیں آئیں مثلاً آرزو کے ذیل میں لکھا ہے کہ انگریزوں کی حکومت میں صدر الصدور وہ سب سے بڑا منصب تھا جو کسی ہندوستانی کو پا جاسکتا تھا (۳۴)۔

(۲) رہ آرزو (سفرنامہ سراج)

شیلوہ کی ایک اور تعریف ان کا وہ سفرنامہ ہے جو بصورت روزنامہ لکھی گئی تھی۔ اپنے سراج کے بارے میں قاری زبان میں لکھتا تھا اور اس کا نام "قریب المساک الی احسن المساک" رکھا تھا لیکن جب چھپ کر آیا تو مصطفیٰ نے اس کا نام "رہ آرزو" تجویز کر کے اس کے سرورق پر چھاپ دیا۔ جب کتاب شیلوہ نے دیکھی تو نام بدلوانے اور سرورق دوبارہ چھاپنے کے لیے کہا۔ اسی کے ۱۲۵ انشوں پر سرورق بدلا کر وہ بارہ چھاپ کر ان تجویز کردہ نام پر قرار دیا۔ ساری کتاب "مصلح مصطفائی" میں چھپی تھی لیکن نیا سرورق، نام کی تبدیلی اور "مصلح نامہ" کے ساتھ "مصلح مرتضوی دہلی" سے شائع ہوا۔ اس صفحے کے آخر میں لکھا ہے "مصلح مساک الی احسن المساک" نام کی تبدیلی اور "مصلح مصطفائی دہلی" مصطفیٰ شیلوہ استاذ انہما کے سرورق نام کتاب "قریب المساک الی احسن المساک" "مصلحی نوشت و اہل مصطفیٰ مذکور بجائے آں" "رہ آرزو" نوشت ہوئی، لا جرم ورق لوح و خطا ہمہ تخرور مصطفیٰ مرتضوی دہلی اطہار یافتہ لوح"۔ کہ ایک صدی بعد دست و پاچہ نسخہ در کردہ شد" (۳۵)۔

اس سے معلوم ہوا کہ صرف ۱۲۵ انشوں پر کتاب کا نام تبدیل ہوا۔ باقی "رہ آرزو" ہی نام رہا۔ خاصا مصلح میں تاریخ اشاعت: "بست و دو یکم شہر ربیع المرجب سال یک ہزار و صد و پچاس و سہ ہجری و مصلح مصطفائی دہلی" اطہار یافتہ (۳۶)۔ تذکرہ سخن شعراء (۱۲۹۱ھ/۱۸۷۳ء) میں دستاخ نے اس سفرنامے سراج کا نام "رہ آرزو" ہی لکھا ہے اور اپنے باب ۱۲ کا نام تذکرہ شعراء کے قاری میں جس کا نام "تذکرہ العاصرین" ہے دونوں نام دیے ہیں: "تذکرہ نگارین بے غار و قریب المساک الی احسن المساک المعروف بہ "رہ آرزو" و ہزار و پچاس قاری و درختہ اش و انظر مگذشت" (۳۷)۔

"رہ آرزو" کا ترجمہ سید زین العابدین نے "سراج خیر" کے نام سے لکھ دیا تھا اور اس زمانے میں وہ رائج تھا۔ ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔

"نگارین بے غار" پہلی بار جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۲۵۳ھ میں شائع ہوا۔ اس زمانے میں وہ رائج

(نواکست) کی ہے وہ فانی سے نہایت آزدور تھے۔ یہ دیکھ کر ان کی مافی اور والدہ نے شیخہ سے منع پر جانے کی خواہش ظاہر کی۔ انھوں نے ہائی بھری اور اس کی تیاری میں ایک سال لگ گیا۔ اس زمانے میں گناہ کا احساس ان کے اندر شدید ہو گیا تھا اور طب کی آواز ان کے باطن سے نکلی ہوئی تھی۔ لکھتے ہیں کہ ”اس تقریر سے جو غیر کے ہرے میں کی گئی ہے سوائے اپنے نفس کی ملامت کے اور کوئی خواہش صریح نہیں ہے۔ استغفر اللہ تم استغفر اللہ“۔ مصلحت الہی کی آگ بھڑک رہی ہے اور تو ایسی آگ سے کہ جو جس و خاشاک سے بھڑکائی جاتی ہے مشتق پیدا کرتا جاتا ہے۔ مجاز سے حقیقت کی طرف رخ نہیں کرتا اور ظاہر سے باطن کی طرف نہیں آتا۔“ [۳۸]۔ یہی پہنچ کر ”سفر نامہ“ میں یہی کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں ”جو شخص کہ خود دیکھتا ہے بڑا رہا، یہی اس کو کیا سبیل معلوم ہو سکتی ہے [۳۹]۔“

شیخہ ۱۷۵۳ھ کو بروز دو شنبہ بوقت سر پہر دہلی سے سراج کے لیے روانہ ہوئے اس وقت ان کی عمر تیس سال تھی اور ۲۳ مئی ۱۷۵۶ھ کو حج بیت اللہ سے مشرف ہو کر دو سال چھ دن کے بعد دہلی واپس آئے [۵۰]۔

یہ ”سفر نامہ“ تاریخ دار لکھا گیا ہے، اسی لیے شیخہ نے اسے ”روزنامہ“ کہا ہے [۵۱]۔ یہ ایک دلچسپ تصنیف ہے جس سے ایک طرف سراج پر جانے والوں کی رہنمائی ہوتی ہے اور ساتھ ہی انیسویں صدی میں سڑکیں معصوم اور طریق سفر کی تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے۔ راستہ روزانہ سات آٹھ کوس طے ہوتا تھا۔ دہلی سے بمبئی کا سفر بھی کئی میلوں میں طے ہوتا تھا۔ راستے میں قزاقوں اور لٹیروں کا خوف دامن گیر رہتا تھا۔ شیخہ نے لکھا ہے کہ قزاق بے پردگی سرحد پر بہت ہیں۔ بلکہ بڑی سڑکیں خطرات سے خالی نہیں تھا۔ مسند و طوفانی ہوتا تو بحری جہاز سراج پر روانہ نہیں ہوتے تھے۔ شیخہ کا جہاز چٹان سے ٹکرا کر ٹوٹ گیا اور یہ صورت ہوئی کہ ”سوت بر لکھا اپنے چہرے سے نقاب بٹائی تھی اور زنگی دم بدم اپنے منہ کو چھپاتی تھی“ [۵۲]۔ اس کی تفصیل ”سفر نامہ“ میں شیخہ نے دی ہے جس سے دو سو افراد متاثر تھے اور موت و حیات کی کشمکش میں مبتلا تھے۔ دور ان سفر انھوں نے جن حرارت کی زیارت کی، جس طرح کے موسموں سے واسطہ پڑا، جن شخصیات اور بزرگوں سے ملاقات ہوئی، ان کو بھی اختصار سے بیان کر دیا ہے۔ اس سفر نامہ سے قرآن و حدیث اور فقہ و ان کی معلومات کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ تصوف سے ان کی گہری دلچسپی اور حرارت پر حاضری دینے کی خواہش کا بھی پتا چلتا ہے۔ اپنے اس سفر کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ہمارا سفر سرسری طور پر ہو رہا ہے۔ جس اگر ہم ”سفر نامہ“ میں سرسری طور پر ذکر کرتے ہیں تو ہمارے ناظرین کو ناخوش نہ ہونا چاہیے کیوں کہ ان سب سختیوں کو ہم نے بھی بچتے بچتے ہی کے ساتھ دیکھا ہے“ [۵۳]۔

اس سفر نامہ میں شیخہ نے مقامات، شخصیات، واقعات، تاریخ اور حالات کا ذکر سرسری طور سے کیا ہے اور خود بتایا ہے کہ ”اس وقت تک ہر شہر و دیار میں جو مختلف رسم و طریقہ دیکھے گئے اگر چنانکہ لکھنا خالی از لطف نہ ہوگا لیکن ان کا کتبہ میرے اس سفر نامہ کے لیے ضروری نہیں ہے اس لیے ان کو چھوڑا ہوں“ [۵۴]۔

وہ ان واقعات کو بھی، جیسے جہاز کے نوٹنے کے بعد جو نظریوں کا پہاڑ ان پر اور دوسرے مسافروں پر ٹوٹا، تحصیل سے جان نہیں کرتے اور ان کا تھلا نظر یہ ہے کہ "ایسے حالات ان اشکوں میں نہیں بیان کرنے کا نہیں بلکہ سادہ طریقہ پر ان کا ذکر کرنا چاہیے۔ داستان غم کو باہر کے ساتھ نہ بیان کرنا چاہیے۔ شعر و راغینہ کو رد راغینہ آواز سے بڑھ کر اور زیادہ رد راغینہ نہ کرنا چاہیے۔ رنج کی بات کو حادث کے ساتھ بیان کر کے تسکین نہ کرنا چاہیے انھوں کو شراب کے پیالے میں نہ ملانا چاہیے۔ دل کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ نہ بہانا چاہیے۔ قہقہہ و نظیر چھوڑ دینی چاہیے اور واقعات بیان کرنا چاہئیں [۵۵]۔ اس سفر نامہ میں انھوں نے مختلف بزرگوں کی کرامات اور خرقہ عادت کو بیان کرنے سے بھی گریز کیا ہے۔ خود ایک جگہ لکھتے ہیں: "چونکہ میری عادت میں کلامیات لکھنے کے متعلق بہت احتیاط ہے لہذا میری طبیعت نے مجھ کو لکھنے سے باز رکھا" [۵۶]۔ یہ ایک ایسا سفر نامہ ہے جس میں سارا زور رنج پر ہے لیکن دورانِ قیام و سفر دوسرے واقعات کا جب بھی اور جہاں بھی ذکر کرتے ہیں وہ طرزِ ادا کے اعتبار سے دلچسپ و پڑاؤ ہوتا ہے۔ اسی سفر کے دوران مکہ معظمہ میں ان کی تانی اور والدہ و دلوں اللہ کو باری ہو جاتی ہیں۔ لکھتے ہیں: "اسی مبارک شہر میں میری والدہ اور میری تانی نے چار روز کے فصل کے ساتھ جسے کاراستہ لیا اور مٹی میں مدفون ہوئیں خوش اور بلند حالی کی وجہ سے میری والدہ کو دم المونین حضرت خدیجہ الکبریٰ کے روضہ کے پہلو میں جگہ ملی" [۵۷]۔ مدینہ منورہ پہنچتے ہی ان کے ایک ہم سفر شیخ کرامت علی شہیدی وکالت پا گئے۔ "مٹی کرامت علی شہیدی، جو ایک مشہور شاعر ہیں اور جن کا ذکر میں نے "گلشن بے خار" میں کیا ہے، راستہ میں ہیڑ کر اور مدینہ منورہ پہنچ کر انتقال کیا اور جنت البقیع میں مدفون ہوئے" [۵۸]۔ یہی واقعہ آ کر اپنے دوست مفتی صدر الدین آزاد کا خط پا کر بہت خوش ہوئے۔ سفر نامہ میں ان کے علم و فضل کا ذکر کرتے ہیں اور وہ مظلوم خط (قطب) سفر نامہ میں شامل کر دیتے ہیں جو انھوں نے خط کے جواب میں آزاد کو لکھا تھا۔

اس رنج کے دوران ان کی زندگی بدل جاتی ہے اور اب ان کا اندازِ نظر یہ ہو جاتا ہے: "دنیا کے بیش کفر و فتنیں اور زمانہ کی دولت کو پانچواری نہیں ہے۔ گویا کہ ایک عظیم کا بلبل ہے کہ چشمِ زون میں ٹوٹ جاتا ہے۔ مبارک ہیں وہ لوگ کہ جن کی آنکھوں میں اس مظلوم و دانا فریب کے آراستہ کیے ہوئے معشوق کے جلد زانو ہو جانے والے غزے سے کچھ حقیقت نہیں رکھتے اور اس عظیم خیر نگ کے قائم کیے ہوئے تارنیوں کے پانچواری کر شے ہے حقیقت معلوم ہوتے ہیں اور جو اس فریب دینے والے کو نہ سے دامن بھاڑتے ہوئے نکل جاتے ہیں اور جو اس دلکش باغ کے پھول اور پھل پر متوجہ نہیں ہوتے۔ چہ نہ اس دل خوش لسان کا سننے والا سوائے بیدار مغر کے اور کوئی نہیں ہے اور اس قسم کے لوگ بہت کم دنیا میں پیدا ہوتے ہیں لہذا میں پھر واقعہ نگاری کی طرف لوٹا ہوں" [۵۹]۔

دورانِ رنج انھوں نے پوری طرح صنف کی بیرونی کی۔ منا میں قیام کے سلسلے میں لکھا ہے کہ "اس زمانے میں اس صنف کی پابندی نہیں کی جاتی ہے۔ رات کو منا میں قیام نہیں کرتے اور آٹھ کو دن ہی میں عرفات

چلے جاتے ہیں اور اس کے متعلق بہت سے حذر بیان کرتے ہیں جو محض لغو ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ مجھ کو چتر نے رات میں گز اری اور نو تاریخ کو بعد نکلنے آفتاب کے یہ قصہ عرفات آفتاب [۶۰]۔ حدیث کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ہر حدیث میں چتر کے ہے کہ اپنی جگہ سے مل نہیں سکتی“ [۶۱]۔

تاریخی اعتبار سے حج کے اس ”سفر نامہ“ کی اہمیت آج بھی قائم ہے۔ یہ آج بھی دیکھی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی کی اعلیٰ تصویر سامنے آتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے۔ ان کے عقائد کیا تھے۔ ان کے انسانی رشتوں کی کیا نوعیت تھی اور دنیا و دین کی طرف ان کا انداز نظر کیا تھا۔ اس زمانے میں اور یہ ۱۸۳۸ء-۱۸۴۰ء کا زمانہ ہے، ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے کے لیے کس طرح سفر کیا جاتا تھا۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کون سا علاقہ انگریزوں کی عمل داری میں تھا اور وہاں کے حالات اور صورت حال کیا تھی۔ کون سا علاقہ فرانسیسیں اور راجا مہاراجا کے پاس تھا اور وہاں کے حالات کی کیا نوعیت تھی۔ ایک اور علاقے دکن کا اور دکن کا ذکر بھی آیا ہے جسے برطانوی بادشاہ کی عمل داری میں دیکھا ہے [۶۲]۔

(۳) الف : دیوان رسد قعات فارسی - ب : کلیات شیفتہ و حسرتی

شیفتہ کے بیٹے نواب محمد علی خان بہادر کی فرمائش پر، حالی کی کہلی ہوئی ”تقریظ“ کے ساتھ ۱۸۸۷ء میں دیوان و رقعات فارسی بخار میرٹل پریس سے شائع ہوا۔ یہ نسخہ برے کتاب خانہ میں محفوظ ہے۔ اس کے بعد کلیات شیفتہ و حسرتی کے نام سے ایک ایڈیشن نواب محمد علی خان کی فرمائش پر ۱۹۱۶ء میں نکلی پر پریس دیوانوں سے شائع ہوا۔ اس میں ۵۸ صفحات پر مشتمل نکلی دیوانی کے لکھے ہوئے حالات شیفتہ ہیں اور صفحہ ۵۹ سے ۹۰ تک شیفتہ کی اردو فارسی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کلیات میں صفحہ ۱۳۳ تک ”دیوان اردو“ شامل ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۱۵۱ تک ”دیوان فارسی“ ہے جس پر سال طاعت ۱۹۱۵ء درج ہے۔ صفحہ ۱۵۱ سے ۱۵۹ تک الطاف حسین حالی کی تقریظ پر ہاں فارسی شامل ہے جس پر لکھا ہے کہ یہ وہ تقریظ ہے جو ایک ہزار آٹھ سو دو سہی (۱۸۰۳ء) میں کہلی گئی تھی۔ بیسویں صدی کے لکھنے میں کہیں غلطی ہوئی ہے اور وہ اس لیے کہ ۱۸۰۳ء میں شیفتہ پیدا بھی نہیں ہوئے تھے۔ شیفتہ کا سال ۱۸۰۹ء ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۶۶ تک فارسی رقعات شامل ہیں۔ یہ ”کلیات“ قسم اول و قسم دوم کے کاغذ پر چھپا تھا۔ ایک ہی طاعت کی یہ دونوں قسمیں میرے پاس محفوظ ہیں۔

شیفتہ کا اردو کلیات، دیوان گنی بار شائع ہوا جن میں ”دیوان شیفتہ“ (اردو) مطبع آئینہ سکندری سب سے پہلی اشاعت ہے۔ یہی دیوان اردو نقطہ نقطہ کلیات شیفتہ و حسرتی میں شامل ہے۔ ”دیوان شیفتہ“ مرتبہ مولانا صلاح الدین احمد اکوٹی مظاہر لاہور سے ۱۹۵۳ء میں، ”دیوان شیفتہ“ مرتبہ حبیب اشعر مکتبہ

جدید لاہور ۱۹۶۵ء میں لاہور پبلشرز سے شیفٹو مرحوم کی کتاب علی خاص، نائیک ۱۹۶۵ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔

ان کے علاوہ اور کئی تصنیف یا تالیف کا ذکر کسی جگہ نہیں آیا۔ کارماں دہاسی نے محدث ابن عربی کی "مولد" کے اردو ترجمے کو شیفٹو سے منسوب کیا ہے (۶۳) جو درست نہیں ہے۔
مطالعہ شاعری:

شیفٹو نے اپنے نظریہ شاعری کو اکثر اپنی غزلوں کے مقلعوں اور اشعار میں بیان کیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد کم و بیش ۳۴ ہے۔ ان میں سے یہ پانچ شعر آپ بھی دیکھیے:

مستی کی فکر چاہے صورت سے کیا حصول
کیا قائم ہے، موج اگر ہے سراب میں
وہ طرہ فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفٹو
مستی غلط، لفظ خوش، انداز صاف ہو
شیفٹو کیسے ہی مستی ہوں مگر نامقبول
اگر اسلوب عبارت میں عنایت کم ہو
زہلی سب سے ہے اپنی روش اسے شیفٹو لیکن
کبھی دل میں ہوائے شہدائے میر بھرتی ہے
شیفٹو سادہ، سلیبی نے ہمیں چکا
دوست صنعت میں بہت لوگ ہیں بھڑک سے

ابھی شاعری کے لیے شیفٹو جن نکات سخن کو ضروری خیال کرتے ہیں، ان کے سرے جدید تصور شاعری سے آتے ہیں۔ ان اشعار سے شاعری کی پانچ خصوصیات سامنے آتی ہیں:

(۱) شاعری کو سادہ سے بری ہونا چاہیے اور اسے حقائق و واقعات کا اظہار کرنا چاہیے۔

(۲) اس میں سادگی ہو۔

(۳) مقامی اور اس میں موجود ہے۔

(۴) ^{فنی} اس میں رنگ بھر دی ہو۔

(۵) ساتھ ساتھ عنایت اس میں موجود ہے۔

یہی وہ خصوصیات شاعری ہیں جن پر آ کے چل کر حالی نے نچرل شاعری کی بنیاد رکھی جس میں سادگی، اصلیت، جوش، مہارت سے گریز وغیرہ شامل ہیں۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ شیفٹو تنقید شاعری میں حالی کے قریبی رفیق ہیں۔

شاعری کا یہ تصور شاعرانہ سے شیفٹو کے مزاج میں شامل تھا۔ اس سلسلے میں شیفٹو کے دو تین محکوم

خطا دیکھے، جو جو نواکت کے فراق میں لکھے گئے تھے اور جنہیں ترمیم و بیان کے وقت، ذاتی وجوہ کی بنا پر، شیفتہ نے خارج کر دیا تھا۔ ان منظوم خطوط میں [۶۳] حوالی کی نچرل شاعری کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ ان میں مبالغے سے دور واقعات کی تصاویر بھی ہیں اور سادگی و سفاکی بھی۔ اعتبار کی قطعگی بھی ہے اور حیات بھی۔ اس میں دل کی باتیں، جس طور پر اور جس فطری انداز سے بیان کی گئی ہیں، وہ نچرل شاعری کے جدید تصور سے بہت قریب ہیں۔ شیفتہ کے ہاں بعض اشعار میں جو وطن کی محبت، قوم کا درد اور جذبہ فنی کا اثر ابھرتا ہے، وہ بھی اسی جدید تصور شاعری سے ہم آہنگ ہے۔ مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا ہے کہ ”شیفتہ ہماری زبان کا شاید پہلا شاعر ہے جس کی غزلوں میں قوی اور وطنی جذبات اور فطرت کے تاثرات کی ایک جھلک نظر آتی ہے“ [۶۵]

کیا اوصاف فنی ہے قوم کہ آنکھوں میں قوم کی
خلف ہر مے ہے طبعِ اضلِ جہیم کا
ہے سخن نسبت مع اللہ ہے اسے
قوم سے جس کو کہ نسبت ہوگی
وادیِ فہد کو دئی سے نہ دینا نسبت
ہے وہ جنتوں کا جاناں، یہ جاناں میرا
بارہ شمر کی ایک غزل میں بعد وستان کے بارے میں اپنی محبت کا اظہار کیا ہے۔
ہند کی وہ زمیں ہے عسرتِ فخر
کہ نہ زامہ جہاں کریں پرہیز
جب ہی شہر ہے دئی بھی شیفتہ ہرگز
میں روم و شام نہ لوں اس دیار کے بدلے

اسی طرح ایک ”لغیم“ زوال بہادر شاہ اور دہلی کی برہادی پران کے غیر مطبوعہ کلام میں شامل ہے جسے کتب علی خاں ٹاکنی نے اپنے مرجع ”دیوان شیفتہ“ میں شامل کیا ہے۔ یہ لغیم ان کے دور و حال کی آواز ہے۔ اسی طرح صبح کے وقت سے شیفتہ کی قطعگی ”نچر“ سے ان کی تربیت و محبت کو ظاہر کرتی ہے:

پلیے چمن کو غم سحر جلوہ گر ہوا پروی نہیں، بات نہیں، کنکلاں نہیں
انھ صبح ہوئی، مرباع چمن نغمہ سرا دیکھ نور سحر و حسن گل و لعل ہوا دیکھ

یہی وہ تصورات ہیں جن کو حوالی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں وضاحت سے بیان کیا ہے۔ یہ وہ اثرات ہیں جو حوالی پر شیفتہ کی چھ سال کی مصاحبت و صحبت کے دوران پڑے۔ شیفتہ کی شاعری اور ان کے انداز نظر کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ شیفتہ جدید شاعری کی بحر کے شاعر ہیں۔ وہ بحر حوالی کے ہاں روز روشن بن کر آنے والے دور میں نمایاں ہوتی ہے۔

فزل اس دور کی مقبول ترین مصعب خن قلمی اور ”زیرِ اہن شیفتہ“ میں بھی مصنف غالب ہے جو ۱۹۱۷ء فرلوں، ۶۰ راجات، ایک مٹلٹ، ایک ٹھس، ایک تھسین، چار مشروبات، ایک قلم اور ۱۳ فردیات وغیرہ پر مشتمل ہے۔ شیفتہ نے اردو شاعری کو اس سلیب کی سے نہیں اپنایا جس سلیب کی سے انھوں نے فارسی میں شاعری کی۔ ویسے بھی شاعری ان کے بہت سے مشفقوں میں سے ایک جزوقتی مشفق تھا۔ ان کی شاعری کا آغاز ۱۹۳۰ء میں سولہ سال کی عمر میں ہوا اور جب وہ ۲۳ سال کے تھے شاعری سے ان کا دل بھر گیا [۶۶]۔ ایک فزل کے قطع میں تھلی سے کہا کہ وہ اس فن میں جو طریقت کا دیہد کھٹے ہیں حالانکہ ابھی ان کی عمر انیس سال ہے۔

اے شیفتہ اس فن میں ہوں اک بھر طریقت

کو مر ہے میری ابھی انیس برس کی

ایسا مظلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں ان کے اہم شاعری کا چشمہ پوری قوت سے اٹل رہا تھا۔ اہستہ بہتہ میں عقلی مشاعرہ پادوست احباب کی فرمائش پر فزل کہتے رہے، خاص طور پر اس زمانے میں جب حالی ان سے وابستہ تھے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”میر سے وہاں جانے سے ان کا پرانا شعر و سخن کا شوق، جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، تازہ ہو گیا اور ان کی محبت میں میرا میلان بھی، جو اب تک ٹکڑا ہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اٹھا“ [۶۷]۔

شیفتہ نے جب شاعری کا آغاز کیا تو دلی اور کھنڈوؤں جگ شاعری سب سے اہم دستاورد تھی سرگرمی تھی۔ دلی میں غالب و سمن، ذوق و ظفر، آرزو و صہبائی وغیرہ کی دھوم تھی اور کھنڈو میں راج و آفتخ کا طوطی بول رہا تھا اور ساتھ ہی گزرے ہوئے شعرا کا رنگ، جن میں میر، درد، سودا، جرات و سکنی وغیرہ شامل تھے، انصاف کو نگین بنا رہا تھا۔ مختلف شعرا کی یہی سب آوازیں شیفتہ کے کانوں میں بھی بچ رہیں۔ وہ ان رنگا رنگ آوازوں کی مقبولیت سے نہ صرف متاثر ہوئے بلکہ تھوڑی دور ہر دور کے ساتھ چلتے گئے۔ کبھی وہ میر کی طرف بڑھے، کبھی انھوں نے سمن و غالب کا رنگ قبول کیا اور کبھی راج کے شعروں نے ان کے دامن دل کو اپنی طرف کھینچا۔ اسی کے ساتھ اپنے دوسرے ہم عصر شعرا کے طرز و رنگ کو بھی قبول کیا۔ شیفتہ کی شاعری میں یہ سب آوازیں آج بھی، ان کے دیوان کے دورِ اہن مکتوبہ، سنائی دیتی ہیں۔ دوسرے عقلی مشاعرہ میں داور و حسین اور سحر افس و نکتہ چینی بھی اردو شاعری کی جدید روایت کو متعین کر رہی تھی۔ شیفتہ کو میر کا رنگ پسند تھا جیسا کہ اپنے ایک شعر میں کہا ہے کہ:

فزل سب سے ہے اپنی روش اے شیفتہ لیکن

کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میر بھرتی ہے

میر کا اثر ان کی شاعری کے مشقے جسے یہ خاص طور سے زیادہ نمایاں ہے۔ وہ اکثر محبت کے درد کو غم و سحر کی انداز میں بیان کرتے ہیں مثلاً میر سے ساتھ یہ چند شعر بڑھیں:

ہم بھی کیا سادے ہیں کیا کیا ہے توقع اس سے

آج تک جس نے ذرا حال نہ جانا دل کا

شیفتہ منہ کر رہی ہے کیا ہے تابی
 جو کوئی ہو قصیں احوال سنا تا دل کا
 شیفتہ دلب پری رُو کا پڑا سایہ کہیں
 میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشان دیکھا
 ابھی اسے شیفتہ واقف نہیں تم
 کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا
 اظہار عشق اس سے نہ کرتا تھا شیفتہ
 یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنادیا

یہ سخن شعر اور چ ہے:

مست چلیز کہ یار سے جدا ہوں اے مرگ میں آپ مرد ہا ہوں
 مرنے کا مرے نہ ذکر کرتا قاصد وہ بہت الم کریں گے

اس دور میں تاریخ کی آواز بھی ساری فضا پر بھائی ہوئی تھی۔ غالب اور سمن نے بھی شروع میں اسی رنگ کی
 برداری کی تھی۔ شیفتہ کے ہاں بھی یہ اثر بہت سی غزلوں میں نمایاں ہے مثلاً ان غزلوں کو دیکھیے جن کے مطلع یہ
 ہیں:

دست و اس گل کی طرح سے ہئے شداں دیکھا
 صبح بلبل کی روش ہم دم افغاں دیکھا
 اور الفت بڑھ گئی اب اس ستم ابتداء سے
 اک نئی لذت جو پائی دل نے ہر بیدا سے
 کیوں نہ مجھ کو مرضِ یاس کی شدت ہو جائے
 ملک الموت بھی جب بہر عیادت ہو جائے
 ہے ستم واقف ہو میرے حال کی قصیر سے
 جو البوس کہتے ہو پھر اک آو بے تاثیر سے

تاریخ کی طرح غالب کا اثر بھی شیفتہ کے دہان میں چاہتا نظر آتا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

نہ دیا ہائے مجھے لذت آزار نے بھین
 دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا
 تھا نہا ہے نہایت خلاف شیوہ عشق
 غلط ہے شوق ہمیں گر یہ ہائے رکھیں کا
 ہمارے ساتھ ہیں دو سو شگافیاں کہ نہ بوجھ

یہ کھنکھس ہے کہ آفت ہے گلتہاں کے لیے
اثر اگرچہ نا بھر نافر دل کش دوست
مگر کچھ اپنی بھی آء بھر فضاں کے لیے
قلم علیہ وہ مامیگی ہے قلمت شوق
تپش ہوئی پر پرواز مرغِ جاں کے لیے

موسس شیفتہ کے استاد تھے۔ اس رنگ میں انھیں وہ کمال حاصل ہے کہ ان کے متعدد اشعار بلکہ غزلیں کی غزلیں
استاد موسس کی معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے اور پھر اس رنگ کے اور اشعار غزوہ جان شیفتہ
سے تلاش کیجیے تو مطالعہ شیفتہ کا لطف بڑھ جائے گا:

آپ جو چنتے رہے شب بزم میں
جان کو دشمن کی میں روایا کیا
سرد ہوا دل، وہ ہے فیروں سے گرم
فیصلے نے اٹکا مجھے ٹھنڈا کیا
گلتی نہیں پلک سے پلک جو قلم شب
ہے ایک شعبہء حراءِ قلم باز کا
دامن تک اس کے ہائے نہ پہنچا سکی وہ ہاتھ
جس ہاتھ نے کہ جیب کو دامن مٹا دیا
میرے آنے سے تم اٹھ جاتے ہو
بزم دشمن میں نہ آؤں کیوں کر
اتنی بھی بڑی ہے بے قراری
اب آپ سے انس کم کریں گے
دیا کیوں ہونے اس بدخ پر عاشق
ہمارا دوست کوئی بھی نہ تھا کیا
بچتے ہیں اس قدر جو ادھر کی ہوا سے ہم
واقف ہیں شیوہء دلِ شورشِ ادا سے ہم
اہل نے کی ہے کس دم صبرانی
کہ جب پہلو میں وہ ناصر ہیں ہے

یہ اور ایسی کئی دوسرے شعرا کی آوازوں کی گونج ہمیں شیفتہ کے پاس واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ انھیں
آوازوں اور اپنی آواز کے احتراز سے شیفتہ کا انفرادی رنگ پوری طرح ابھر سکتا تھا لیکن انھوں نے شاعری کی

طرف وہ قویہ نفس دی جس کا یہی تھا خاک کرتا ہے۔ ان کی شاعری کا مکمل یوں تو وہ تھے وہ تھے سے ساری عمر چلتا رہا لیکن ان کا قاتل ذکر دور ۲۳ سال کی عمر تک رہا جس کا ذکر انھوں نے خود نکلیاتِ شہیدہ کے ”دیباچہ“ میں کیا ہے اور ”نگہیں بے غار“ میں قدرے تفصیل سے کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”درد مرہبِ سخن اگر چہ اداوائے خاصِ ہامین است۔ اما طبعِ ہاہر روشن چنان مناسب الفاظ کہ بہر شیوہ و سخن کی تکمیل کا جانا طرزِ خاصِ من است“ [۶۸] ”نگہیں بے غار“ کی تکمیل کے وقت شہیدہ کی عمر پچیس سال کی ہو چکی تھی۔ وہ اپنی ”ادوائے خاص“ اور ”طرزِ خاص“ کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن ان کی ”ادوائے خاص“ پوری طرح بخنے بخنے رہ گئی۔ اس زیرِ تحقیق ”ادوائے خاص“ و ”طرزِ خاص“ میں جو شعر شہیدہ نے کہے وہ ایسے شعر ضرور ہیں جن کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ وہ شعر ہیں جو وہی کہہ سکتے تھے۔ ان اشعار کی تعداد بھی ان کے ہاں اتنی ضرور ہے کہ وہ شہیدہ کے نام کو آج تک سہارا بنے ہوئے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں دوسری بیوی آوازوں کے ساتھ مل کر ان کی آواز لگایاں دے لگ رہی ہے۔ ان آوازوں میں میر، مسکن، غالب، ناز و غیرہ کی آوازیں شامل ضرور ہیں۔ لیکن اصل احتیاج سے گزر کر وہی دہلی ہی ہیں اور جہ آواز لگایاں ہو کر ابھرتی اور سننے میں آتی ہے وہ شہیدہ ہی کی آواز ہے۔ آج کے دورِ امیر سے ساتھ یہ شعر پڑھیے:

شہیدہ ضبط کر رہی ہے کیا ہے جانی	جو کوئی ہو نصیب احوال جانا دل کا
سننے ہی نام دھمپن صد سال ہو گیا	بچ چھا جو مجھ سے نام کسی نے صبیح کا
نہ دیا دے مجھے لذتِ آزار نے جھین	دل ہوا رخ سے خال بھی تو ہی بھر آیا
شہیدہ قزلب پری زوفا چڑا سایہ کہیں	میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشان دیکھا
ابھی اے شہیدہ واقف نہیں تم	کہ ہاتھِ عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا
وہ مجھ سے خفا ہے تو اُسے یہ بھی ہے دنیا	پر شہیدہ میں اُس سے خفا ہو نہیں سکتا
یاس سے آگہ بھی چھپکی تو توقع سے کلی	صبح تک دھند دھند چار نے سونے نہ دیا
ہم طالبِ شہرت ہیں ہمیں تک سے کیا کام	بد نام اگر ہوں گے تو کیا نام نہ ہوگا
کیا حال تمھارا ہے ہمیں بھی تو بتاؤ	بے وجہ کوئی شہیدہ آف آف نہیں کرتا
اعلم عشق اس سے نہ کرنا تھا شہیدہ	یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنادیا
یہ زور ہا کہ سوتے نہ پا گئی کہیں مجھے	دھند سے کی رات خند نہ آئی حرام شب
اسبابِ میل یہ جو دنیا ہے شہیدہ	کیا پر وہ تم سے آنے کی اُن کے خبر ہے آج
کہ ہم سے خفا وہ ہیں گئے ان سے خفا ہم	دلت سے اسی طرح لگی جاتی ہے باہم
کیا تامل سے یہ کہتا ہے کہاں رہتے ہو	تو سے کوہے میں ستم گارتے کوہے میں
طوکانِ نوح لگاتے سے اے جہنم فاکند	وہ اٹک بھی بہت ہیں اگر کچھ اڑ کر رہیں
مست پیچیز کہ باد سے جدا ہوں	اے مرگ میں آپ سے مر رہا ہوں

جس کی آنکھوں کے تصور میں مجھے خواب نہیں
گل سبز چاک اور صبا اضطراب میں
طاقت میں بیکہ حرا ہے نہ لذت گناہ میں
عشق سے مجھ کو ڈراتے کیوں ہو
خام لینا وہ تیرے حمل کو
وہ عشق ہے کہ رنج یہاں ہو وہاں نہ ہو
لیکن خدا کرے یہ خبر مستتر نہ ہو
دامن کو ذرا دیکھ ذرا بھو قبا دیکھ
اک آگ سی ہے جینے کے اندر لگی ہوئی
اب آپ سے اُس کم کریں گے
یہ حالت ہے کہ اپنے میں نہیں ہے

ہائے وہ شوق ملاکت بدو میں جاگے
آرام سے ہے کون جہان غراب میں
افسردہ خاطر کی وہ بلا ہے کہ شیفتہ
بامحوا یوں بھی تو مر جاتے ہیں
ہائے وہ شیفتہ کی بے تابی
لازم ہے یا رہی تو ہو بے تاب ورنہ کیا
اُڑتی سی شیفتہ کی ٹہر بکھوئی ہے آج
انہی نہ بڑھا چاک دامن کی شکایت
شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
انہی بھی بری ہے بے قراری
نہ پڑھو شیفتہ کا حال صاحب

ایک دن شام ہماری بھی سحر کر دے گا
وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زہد کی
فسانے اپنی محبت کے جج ہیں پر بیکہ بیکہ
وہی جو شام کو ہر روز سحر کرتا ہے
میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم نہ سب داستان کے لیے

ان اشعار میں جو بات نکلیاں ہیں وہ ”واقیعت“ ہے جس میں شاعر کا تجربہ شامل ہے اور شاعر نے اس تجربہ کو
مہلت سے بچا کر سادگی سے بیان کر دیا ہے۔ ان اشعار میں جیسا کہ آپ نے محسوس کیا ہو گا ایک شکستگی ہے۔
لہجے میں خبریاتی ہے، اعتراض میں ردائی اور جذبے کی کھٹک شامل ہے اور ساتھ ہی محتاج کلام بھی ہے۔ ان میں
”خیال“ بھی موجود ہے اور خیال جذبے کے ساتھ گھل مل گیا ہے۔ یہ وہ طرز ادا ہے جو آنے والے دور کا تعجب
ہے اور شیفتہ سے مخصوص ہے۔ یہی اُس طرز کا پیش خیمہ ہے جو حالی کے ہاں پہنچ کر جدید غزل کا نمونہ بنا۔ ان
اشعار میں کئی شعروہ ہیں جو آج بھی زبانِ روزِ خاص و عام ہیں اور ضربِ لفظ بن کر اداری روزمرہ کی بات چیت
کا حصہ بن گئے ہیں۔

شیفتہ شاعری کو ”اشعارِ حالی اور ثنوی شریفہ“ میں شمار نہیں کرتے تھے۔ شیفتہ ساری عمر اپنی ظاہری
اور باطنی زندگی کو یکساں دیکھنے کی مسلسل کوشش کرتے رہے۔ جج کے بعد وہ غزل میں کسی ایسے شعر کو شامل نہیں
کرتے تھے جس میں عشق کا کوئی نیا تجربہ شامل ہو۔ انھوں نے اب غزل میں ایسے شعروں سے بھی احتیاط کیا
جن سے ان کی داخلی زندگی کی کش مکش کا اظہار ہوتا ہو یا جوان کی ظاہری وضع کے حراج سے الگ ہو۔ حالی بھی
ذہنی آدمی تھے لیکن حالی نے اپنی غزل کو اس سے محفوظ رکھا اور داخلی کش مکش اور نہاد و ہمدردی کی آواز پیش کر رکھی اپنی
غزل میں بیان کر دیا۔ لیکن شیفتہ کے دل کا چرہ دل ہی میں رہ گیا۔ اب وہ دوستوں کی فرمائش یا آرائش محفل
کے لیے تو شعر کہتے تھے لیکن شاعری ان کی منزل نہیں رہی تھی: ”مرا میں قربات چکا را، طائرِ سحرِ فکین راہِ

جب قلم آشیان صمدؒ "جب شاعر حقائق اور اپنے تجربات زندگی کو بچپانے لگتا ہے تو مستوفی شاعری رنحوہ چلتی ہے اور عقلی قلم پیکا، ٹنڈ اور کزور بن جاتا ہے۔ یہی شیفہ کے ساتھ ہوا لیکن وہ اس سے بے نیاز ہو چکے تھے۔

شیفہ نے اپنے ہر خیال کو، قدرت، ایمان میں شامل سادگی سے مزہ اثر دلایا ہے۔ ان کا لہجہ اور طرزِ ادب ایسا شیفہ کھلا کھلا رہتا ہے کہ وہ ہر بات کو خواہ وہ کیسی ہی بے چیدہ، گہری اور تدار ہو، سادگی سے بیان کر دیتے ہیں۔ اس سادہ بیان نے کلام شیفہ کو چمکا ہے۔ وہ لفظوں کے انتخاب میں بڑے سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔ احتیاط سے لفظوں کے موتی چنتے ہیں اور بڑے حسن کے ساتھ انھیں بناتے چلے جاتے ہیں، جس سے ایک مخصوص آہنگ و لہجہ ان کے ہاں پیدا ہو جاتا ہے جس میں بھاری پن نہیں ہوتا اور نگین یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ کسی بات یا کسی خیال یا احساس کو کوشش کر کے بیان کر رہے ہیں۔ شیفہ کے لہجے میں وہ ایمان اور نرمی ہے اور جس محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بہت سٹھکا سوا دی ہو لے ہو لے، سمجھا سمجھا کر اپنی بات کہہ رہا ہے۔ ان کے لہجے کا انداز اکثر بات کرنے کا رہتا ہے۔ اپنے شعروں میں شیفہ یہ طریق اختیار کرتے ہیں کہ عام طور پر پہلے مصرع میں ایک بات کہ کر سامع کے ذہن کو تیار کرتے ہیں اور دوسرے مصرع سے اس کے ذہن پر نچھایا دار کر کے اسے اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں۔ وہ اشعار جو ہم نے اوپر دیے ہیں ان کو دیکھیے تو آپ کو عام طور پر یہی طریقہ اختیار نظر آئے گا۔ شیفہ کا یہ شعر بطورِ نمونہ:

اجنی بھی بری ہے بے قراری اب آپ سے انس کم کریں گے

اس میں ایک بڑا لافانی مشقِ تجربہ چھپا ہوا ہے جس کے لہجے میں ایسا چٹھاپن ہے کہ بڑے بڑے والایا سامع اس کے دائمی اثر میں آ جاتا ہے۔ اس شعر کو استادِ سخن کے اس شعر کے برابر رکھا جاسکتا ہے جس پر غالب اپنا پورا "دوستان" ڈبے کو تیار تھے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

شیفہ نے غزل کی روایت کو پوری طرح برتا اور ان سمجھات، استعارات و درخیاات سے بھی استفادہ کیا جو صمدیوں سے فارسی و اردو شاعری اور غزل میں استعمال ہو رہے تھے۔ فرہاد و شیریں، چاہ و باطل، عمار، قیس و حللی، یوسف و زلیخا، خضر و حلتی بھی ان کے اختیار کا حصہ ہیں اور ساتھ ہی ہمیں زلف، جویا، ریا، ستم روزگار، تاسیر، گرو گفن، جنازہ دوسرے، درد بان و قاصد بھی۔ غالب دوسری کی طرح اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے ایسی خراکیب بھی استعمال اور وضع کی ہیں جو تازہ ہونے کے ساتھ اختیار کو کل اور معنی کو پوری طرح قاری یا سامع تک پہنچا کر اثر دیتا ہیں جو بڑا حاتی ہیں مثلاً جام دو نیم، نیم لطف، بیان ترک جاو، بے حاشی شوق، لکھو فریادِ غفل، آئندہ روئے زمین، ستم کش چشمِ غضب، تفتیش، انفاضِ شیوہ، نکتہ بعدِ انوار، ادب آموز غرور، کاوشِ اختر، تلخ بدال شوق، ملن نیم جسم، سستی نیم خام، استعارہ آوار پا، شکر ستم، بے گات آستانہ، اندازہ دان کار، تار و طلب، نایاب پسند، غمگن دوست، اربابِ غفل، صورتِ معنی، لذتِ ظم و کمر و غیرہ۔ یہ تراکیب ایک طرف

خیال کا اظہار کر رہی ہیں اور ساتھ ہی، بھالیائی رنگ کے ساتھ، سادگی کا بھی اظہار کر رہی ہیں۔ یہ تراکیب غالب یا سمن یا ناز کی تراکیب سے حواہ انگ ہیں۔

شیفندہ عام و روانی بات کو بھی پہلو پہا کر گفتگو سے بچان کر کے اس طرح تازہ کر دیتے ہیں کہ وہ اپنی سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے یہ دو پار شعر پڑھیے: ان میں کوئی نئی بات نہیں ہے، مختلف شعر انھیں دہراتے رہے ہیں لیکن شیفندہ کے ہاں وہ تازہ دم ہی ہو جاتی ہیں:

گر چاہتے ہو ہمارے نہ ہو چاک نامو منگوا دو بھینجے اس گل ہزار کا
اے مرگ آ کر میری بھی رو جائے آبرو رکھا ہے اس نے سوگ ہادی وفات کا
قبر پر وہ نہج گل قائم آیا ہارے مرنا تو مرے کام آیا
ہوش تو دیکھو کہ سن کر میری وحشت کی خبر چھوڑ کر دیوانہ پن کو قیاس مائل ہو گیا
معلوم ہے ستارے ہو براگ بہانے سے قصدا نہ آئے رات دینا کا بہانہ تھا

پہلو پہا کر شعر کہنا خاص طور پر ان فنون میں جہاں روانی، اخلاص، پراسے موضوعات کو دہرایا گیا ہے لیکن اس طرح دہرایا گیا ہے کہ قاری یا سامع اس قسم کے اشعار سے بھی تازہ دم ہو جاتے ہیں۔

شیفندہ کے لیے "قصوف" حیات و کائنات کے مسائل کو سمجھنے، دیکھنے اور سمجھانے کا ذریعہ ہے لیکن یہاں وہ "قصوف" کے مختلف پہلوؤں کو روانی، انداز ہی میں، بیان کرتے ہیں ان کے ہاں "قصوف" صرف "برائے شعر گفتن" استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا رشتہ وہ "انا" سے جو ذکر کرتے ہیں۔

جو کچھ ہے انا میں وہ چھپتا ہے انا سے کچھ آپ سے میں ذکرِ قصوف نہیں کرتا

"انا" "قصوف" کی ایک اہم اصطلاح ہے جس کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ "جسم آدم میں ایک خفہ (کو خفا) ہے۔ اس خفہ میں "ظہار" (دل و جان) ہے۔ ظہار میں دواع ہے۔ روح میں سر ہے۔ سر میں غلی ہے۔ غلی میں اخفا ہے اور اخفا میں "انا" ہے۔ اس "انا" سے اشارہ ہے ذاتِ مطلق کی جانب۔ بندہ میں جو انایت ہے وہ انا سے حقیقی کی آواز بازگشت ہے۔ قصین کے دور کر دینے سے انا اور غلو ہم منی ہو جاتے ہیں" (۶۹)۔ اب "انا" کی یہ تعریف پڑھ کر اس شعر کو پڑھیے تو بظاہر روانی، سافتر آواز، وہ شعر کہیں سے کہیں نکلی جاتا ہے۔ ان اشاروں سے عارف تو اس تک پہنچ جاتا ہے اور عامی شعر کو پڑھ کر اس سے گزر جاتا ہے۔

آج کے مطلق سے شیفندہ کی شاعری کو دیکھیں تو ان کا رنگ، خم اور ان کا نظریہ شاعری، مانی کی آمد کا پیش خیمہ ہے۔ جس حواج کی جدید اردو شاعری اور انداز فکر کو ضرورت تھی وہ شیفندہ کے حواج میں موجود ہے۔ ان کی قطع بندہ فنون میں جو واقعیت ہے وہ جدید اندازِ نظری کی حامل ہے۔ شیفندہ کے ہاں خیال، کوئی حسیل کے ساتھ ابھرتا ہے۔ خود شیفندہ نے دہلی کی بربادی پر جو شعر کہے ہیں وہ دراصل "ظلم" کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان کے اس قطع کو، جو فنون کا حصہ ہے اور جس کا پہلا شعر یہ ہے:

کہا گل میں نے اے سراپے ناز کون سے ہے تم کو دھا کیا

نور سے دیکھیے تو اس میں وہ واقعیت، سادگی، صفائی اور سہانہ نظر آئے گی جس پر حالی نے اپنی ”نئی شاعری“ کی بنا اور نئی تھی۔ یہی رنگ ان مسلسل غزلوں میں بھی ملتا ہے جس میں ایک ہی کیفیت، مایک ہی ”سوز“ کا فرما ہے اور جو جدید غزل کوئی کا خاص امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر ان مسلسل غزلوں اور قطعہ بند اشعار کو دیکھیے جن کے پہلے شعر یہ ہیں:

ساقی کو سے کہے میں سر نہ افروغ ہے صوفی کو غافلہ میں سر و ہوا حال ہے

آج ہی کیا آج ہے سرگرم کہیں تو کب نہ تھا
 شمع ساں بجوہ خروے آفتوں تو کب نہ تھا
 میں پر پھس کر و اور محفل فحش تو کب نہ تھا
 ہر گناہ کس دن نہ تھا میں، ہر گناہ تو کب نہ تھا

شیفتہ کی شاعری میں ایک، راک ضرور ہے لیکن یہ راک دھیمہ اور دبا دبا سا ہے۔ لیکن انہوں نے شاعری کو اشغال پایہ اور فن شریطہ میں شاد نہیں کیا اور اس پر وہ تو بکریں دلی ناگہانی ڈروانی کو یہ دان چڑھانے کے لیے ضروری تھی۔ ان کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد آج بھی اتنی ہے کہ اس دور کے ہر سہ شعر آؤ چھوڑ کر دوسرے ہم عصر شعرا کے ہاں نہیں ملے گی۔ ان کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے نو جوان حالی کی تربیت کر کے اردو شاعری کو جدید و دہش داخل کرنے کا راستہ دکھایا جس کا امتزاج کرتے ہوئے حالی نے نہا کہ شیفتہ کی ”صحبت میں میرا طبعی میلان، جو لب تک سرخ روایت کے سپہ سالار بھی طرقت ظاہر نہ ہونے پڑا تھا، چمک اٹھا۔“ (دورِ رشتہ، نئے مولانا حالی نے ہر حال اپنے حالی، اس کا رخ شیفتہ ہی نے اٹھا دیا۔)

لب میں اگر نہیں تو تارے سخن میں ہے
 جو خاصیت کہ اُس لب اختیاز فن میں ہے

اساقی مصطفیٰ:

شیفتہ کے ہاں زبان میں قدیم اثرات اس لیے کم ہیں کہ ان تک آتے آتے اردو زبان بھر سحر کر صاف ہو گئی تھی لیکن بعض الفاظ اور ان کا استعمال ایسا ہے جو اب تروکسہ دیکھا نہیں جاتا، وہاں اس زمانے میں معیاری قواعد کی بھی وہ ان کھنگو اس، دوسرے بولتے ہیں لیکن سمجھتے ہیں، استعمال نہیں کرتے اور ان کے جہانے یہاں وہاں استعمال ہوتا ہے۔ شیفتہ کے ہاں زیادہ تر زبان، وہاں استعمال میں آئے ہیں:

یاں، وہاں ۱ یاں جیتے ہیں لبِ عجب وصل پر اور وہاں

۲ یاں کا خواب پہ بھی لوٹنے میں نہیں نہیں ہے

ج . وہاں غیرت ہے پھولوں کے ہستری شکایت

لکھا (تکدہ) کے ساتھ اور لکھا (غیر تکدہ) کے۔ شیخ نے دونوں طرح سے استعمال کیا ہے۔ یہ آج بھی دونوں طرح استعمال ہوتا ہے لیکن لکھنؤ میں تاریخ اور ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسطہ رنگ نے ”لکھا“ (غیر تکدہ) کے متروک قرار دے دیا تھا حالانکہ شروع میں خود تاریخ کے ہاں بھی (دیکھیے) دو معانی آواں تاریخ (ضرورت شعری کے مطابق دونوں طرح سے ملتا ہے۔ شیخ کے ہاں بھی یہ دونوں طرح ملتا ہے: وہ ہے پروا جواب نامہ لکھے خدا جانے کہ دشمن نے لکھا کیا

اسی طرح ”افغان“ اور ”فغان“ دونوں ضرورت شعری کے لحاظ سے شیخ نے نہیں ملتے ہیں

افغان یعنی افغان: ج . افغانی رخ اس کی پس نے دہرا

ج . نذر افغان غزا بار کی افواہیں ہیں

ج . ہاں آہ فغان مظلوم ہے فغان ہوا

ج . جوئی افغان و دہرا کہ شکوہ ہے آئینہ

ج . امید زندگی کی کھو ہے کھو نہیں

شیخ کے ہاں جمع کی بعض دلچسپ صورتیں سامنے آتی ہیں مثلاً (ایک غزل) میں پر پٹا لکھوں،

نارنگوں، لالٹائیوں، نو افغانوں، مہمانوں، فغانوں، اوپ دانیوں، نگہ بانوں، تین آسانوں، دو مائوں، لٹی تینا جس میں ہم صفت کی محنت سے معنویت پیدا کر کے شعری تاثیر میں اضافہ کیا ہے۔

اب چند ایسے الفاظ کا استعمال دیکھیے جو صرف شیخ کے ہاں نظر آتے ہیں:

ج . بھو اکس: غیرت بھلوا کس، یاروں سے بھو اکس گئے ہم

ج . بھو اکس: بھراں کھو کھو کھی ہے جیا اور دیا کو بھیا

ج . تم کو بھان کر: بکریچا ہوں تم کو بکریچا میں اچھاں۔ (یہ استعمال نثری ہے)

ج . قصیں بھر ہے: کس سے کہتے ہو، قصیں بھر ہے کیا کہتے ہو، (یہ استعمال بھی نثری ہے)

ج . منت: منت سے جاتے ہیں مجھے، میں نے منت لینا

ج . ہم آپ چٹش ہیں: ہم آپ چٹش ہیں تو چٹش آیا میرے چٹش کیا لینا

شیخ کے ہاں باقی زبان و ادب تاریخ کے مطابق ہے۔

حواشی:

- [۱] گلشن بے غار، مصطفیٰ خان شیلو، سرچشمہ علی خاں لاکھنؤ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔
- [۲] گلشن بے غار، مضمون کاغذی، اردو، مطبوعہ سماجی سائنس ادب، لکھنؤ، ۱۹۵۳ء۔
- [۳] کیا ہے شیلو، سرچشمہ علی خاں لاکھنؤ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء۔
- [۴] "طوائف کی اصطلاح میں ایک غریب مردان سے کسی خفیہ شکار شروع کرتی ہے اور جو شخص رقم کا تکفل دیتا ہے۔"
- [۵] بہارستان، تاجیک، فصیح الدین، رنج، سرچشمہ علی خاں لاکھنؤ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء۔
- [۶] خطوط، غالب، مکتبہ دارالکتاب، لاہور، ۱۹۸۳ء۔
- [۷] گلشن بے غار، کولہ، لاہور، ۱۹۷۶ء۔
- [۸] تذکرہ طبقات اشعار، بدیع الدین، دکن، لاہور، ۱۹۶۹ء۔
- [۹] سراج خضر، ترجمہ، آوازِ سید، لاہور، ۱۹۷۶ء۔
- [۱۰] ایضاً، ص ۵۔
- [۱۱] ایضاً، ص ۸۳۔
- [۱۲] گلستانِ خجندیہ، جلد دوم، میرزا کاظم، سرچشمہ علی خاں لاکھنؤ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔
- [۱۳] فصیح الدین، ادب، سرچشمہ علی خاں، ۱۳۳۱ھ، مطبوعہ شاہجہانی، لاہور، ۱۳۹۲ء۔
- [۱۴] خطوط، غالب، جلد اول، سرچشمہ علی خاں، ۱۳۵۰ھ، مطبوعہ شاہجہانی، لاہور، ۱۹۶۹ء۔
- [۱۵] ایضاً، ص ۳۳۹۔
- [۱۶] واقعات دارالحکومت، جلد دوم، ص ۳۳۹، مطبوعہ آگرہ، ۱۹۱۹ء۔
- [۱۷] خطوط، غالب، جلد اول، ص ۱۲۶-۱۲۷، کولہ، لاہور۔
- [۱۸] سراج خضر، مکتبہ دارالکتاب، لاہور، ۱۳۳۵ھ، مطبوعہ شاہجہانی، لاہور، ۱۳۹۲ء۔
- [۱۹] فصیح الدین، ادب، سرچشمہ علی خاں، ۱۳۳۱ھ، مطبوعہ شاہجہانی، لاہور، ۱۳۹۲ء۔
- [۲۰] خطوط، غالب، جلد دوم، سرچشمہ علی خاں، ۱۳۵۰ھ، مطبوعہ شاہجہانی، لاہور، ۱۹۶۹ء۔
- [۲۱] گلشن بے غار، بہار، خضر، علی خاں، سرچشمہ علی خاں لاکھنؤ، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- [۲۲] تذکرہ غالب، اصنافِ محییٰ، لاہور۔
- [۲۳] کیا ہے شیلو دوسری، مقدمہ، علی خاں لاکھنؤ، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- [۲۴] ایضاً، ص ۵۸-۱۔
- [۲۵] طبقات اشعار، بدیع الدین، دکن، لاہور، ۱۹۶۹ء۔
- [۲۶] ایضاً، ص ۳۷۷۔

(۲۶) یادگار غالب، اہلال حسین جلی،

حواشی تصانیف:

(۱) گلشن بے خار، مصطفیٰ حسن فیض، مرتبہ کتب ملی خاں قانگن، راجپوری، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

(۲) ایضاً ص ۶۰

(۳) ایضاً ص ۴۱۵-۴۱۶

(۴) ایضاً ص ۶۰۱

(۵) ایضاً ص ۶۵۵-۶۵۶

(۶) ایضاً ص ۶۹۵

(۷) گلشن بے خار، مضمون کاغذی عبدالمودود، ص ۷، نوائے ادب بمبئی، اپریل ۱۹۵۳ء

(۸) گلشن بے خار، فیض، مرتبہ کتب ملی خاں قانگن، راجپوری، ص ۲۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

(۹) ایضاً ص ۳۳۵

(۱۰) تذکرہ آرزو ادب تکہ بنیاد ہے۔ اس کا ایک حصہ جو صرف فی تکہ ہے اور جس شہادت کے تحت اسے صرف ایک شاعر کا

ترجمہ تصاحب دیا ہے، ڈاکٹر غلام الدین حسینی نے مرتب کر کے ۱۹۷۴ء میں، انجمن ترقی ادب پاکستان کراچی سے شائع کروایا

جے۔ بی۔ بی

(۱۱) گلشن بے خار، نوائے ادب ص ۳۳۵، ۳۳۸

(۱۲) ایضاً ص ۳۶۰

(۱۳) ایضاً ص ۳۶۸

(۱۴) ایضاً ص ۳۸۹

(۱۵) ایضاً ص ۳۵۲

(۱۶) ایضاً ص ۳۸۵

(۱۷) ایضاً ص ۳۶۷

(۱۸) ایضاً ص ۱۸۱

(۱۹) ایضاً ص ۳۸۹-۳۹۰

(۲۰) ایضاً ص ۳۶۶

(۲۱) گلشن بے خار، مضمون کاغذی عبدالمودود، ص ۱۳، نوائے ادب بمبئی، اپریل ۱۹۵۳ء

(۲۲) تاریخ ادب اردو، جلد دوم، جمیل پبلیش، ص ۹۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور، بیسٹ بیسٹ، ۱۹۹۴ء

(۲۳) تذکرہ سرتی، از امیر اظہار

[۲۴] تاریخ ادب اردو، نکلہ والا، ص ۳۰۰

[۲۵] ایضاً، ص ۳۵۹

[۲۶] دیباچہ، گفتن بے شمار، ص ۸، نکلہ والا

[۲۷] تحقیق کی روشنی میں، اکثر مندرجہ ذیل کتابوں کی، ص ۱۹-۸۷، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور ۱۹۶۳ء

[۲۸] غالب، عالی، شینواری، ص ۱۵۰، اکثر عابد بیٹے دہلی، مطبوعہ سہی اردو کراچی، ص ۸۳-۱۰۳، جلد ۵، شمارہ ۲، ماہنامہ سخن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۱ء

[۲۹] ایضاً

[۳۰] تذکرہ، گفتن بیٹھ، بیمار، نظر اے کس غم، گفتی، ص ۱۵۰، ماہنامہ سخن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۳۱] گفتن بے شمار، مرتبہ کتب ملی خاں قاضی، ص ۱۱، نکلہ والا

[۳۲] خطوط، غالب، مرتبہ غلام رسول، ص ۸، نکلہ والا

[۳۳] گفتن بے شمار، نکلہ والا، ص ۶۰

[۳۴] ڈاکٹر آند خانوں نے "لائف سعادت" میں اس اعتراض کا جواب دیا ہے، لائق سعادت، مرتبہ ڈاکٹر آند خانوں

ص ۹۴-۱۱۴، دیباچہ، کالج پبلیشر، ۱۹۵۵ء

[۳۵] گفتن بے شمار، نکلہ والا، ص ۱۱۴

[۳۶] گفتن بے شمار، نکلہ والا، ص ۲۳۳

[۳۷] گفتن بے شمار، ص ۱۵۰، مجسم ہر شب، الدی، ہاشمی، ص ۳، مطبعہ نول کشور، لاہور ۱۹۷۳ء

[۳۸] گفتن بے شمار، نکلہ والا، ص ۶۰

[۳۹] ایضاً، ص ۶۳۷

[۴۰] ایضاً، ص ۱۳۳

[۴۱] ایضاً، ص ۳۷۵

[۴۲] یادگار، غالب

[۴۳] شینواری، تذکرہ، لاری، دیباچہ، ص ۳۳، ایضاً، "ساقی" کراچی، نومبر ۱۹۵۱ء

[۴۴] گفتن بے شمار، نکلہ والا، ص ۱۹

[۴۵] ترتیب، لسانک، ملی، حسن، لسانک، دیباچہ، مصطفیٰ خاں شینواری، ۱۹۸۳ء

[۴۶] ردّ اردو، شینواری، ص ۱۵۰، مصطفیٰ خاں، دہلی، ۱۹۸۳ء

[۴۷] تذکرہ، العصرین، سناغ، نکلہ والا، شمارہ ۱۳۱۹ء، ص ۸۴، "نور دیکھیے" ادبی تحقیق، جیل پابلی، ص ۳۴۵-۳۶۱، مجلس

ترقی ادب لاہور ۱۹۹۳ء۔ "تذکرہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔"

[۴۸] سرائی، ص ۱۰ (اردو ترجمہ سرائی، ص ۱۰)، مصطفیٰ خاں شینواری، مطبعہ آگرہ، لاہور ۱۹۱۰ء

چندر اور ممتاز شاعرانہ

پہلا باب

سید علی غمگین دہلوی

حالات زندگی، صوفیانہ فکر و عمل، مطالعہ شاعری

میر غمگین دہلوی اپنے دور کے ایک محترم و معروف شخص تھے۔ میر و مرشد بھی تھے اور صاحب علم و مصنف و شاعر بھی۔ آج بھی گوالیار میں ہر سال ۳ صفر کو ان کا عرس ہوتا ہے اور عقیدت مند ان کے حرار پر حاضر ہو کر صحت مانگتے ہیں۔

میر سید علی نام، غمگین شخص، عرفیت حضرت بی، القب خدا نما، میر سید محمد کے تیسرے بیٹے و سعادت یار خاص غمگین کے شاگرد۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ء میں دہلی میں پیدا ہوئے اور ۳ صفر ۱۲۶۸ھ مطابق ۱۲۹۶ء نومبر ۱۸۵۱ء بروز شنبہ وفات پائی۔ دامن کوہ زیر قلعہ محلوہ درج، گوالیار میں حرار ہے۔

غالب بحیثیت میر و مرشد میر غمگین کو بہت اہمیت دیتے تھے اور اسی لیے اپنے مقدمہ کی کامیابی کے لیے دعا کی درخواست بھی کی تھی۔ غالب کے دس خط اور حضرت غمگین دہلوی کے چار خط جو ۱۲۵۳ھ اور ۱۲۵۶ھ کے درمیان لکھے گئے، آج بھی گوالیار میں محفوظ و محفوظ ہیں جنہیں حضرت غمگین کے ایک خلیفہ مولانا حافظ میاں بادیہ النبی قادری گوالیاری نے اپنے کلم سے لکھ کر مرتب کیا تھا۔ اس مجموعہ میں غالب کی ایک مختصر سی عبارت بھی شامل ہے جو دہلی کی ایک طوقانی آدمی کے ہارے میں لکھی گئی تھی۔

یہ سب خط پرویز مسعود احمد سے لے کر ڈاکٹر سید عبداللہ نے اور فضل کالج میگزین، لاہور فروری ۱۹۶۳ء میں بھی شائع کر دیے تھے۔ جیسا کہ کہا میر غمگین بیک وقت میر و مرشد بھی تھے اور صاحب علم و شاعر بھی۔ غمگین کی شخصیت ان دو عناصر سے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بناتی ہے۔ مرزا غالب نے ان دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھ کر اپنے ایک فارسی خط میں لکھا تھا کہ:

”کہا کروں ایک عرصے میری توانائی ایک معاملے میں، ابھی ہوئی ہے اور مقصد کے شوق کی شدت نے میرے ہر اہن میں چنگاری ڈال دی ہے اور وہ کام بہت نازک اور وہ مقصد بہت مشکل ہے کہ اس سے پہلے چند سال دہلی ریڈیو سنٹر کے محلے میں ایک کھانگی کی حالت میں رہا اور ایک طویل عرصے تک فرمایا نہان لکھتے کی

عدالت میں بیچ و تاب کھاتا رہا اور اب دو سال ہوئے ہیں کہ وہ مقدمہ دیا اور لندن میں کیا ہے اور اس عدالت میں ذبح گور ہے۔ جب تک اس ملک سے کوئی جواب اور اس عدالت سے کوئی حکم نہیں آ جاتا۔ میں اپنی جگہ سے مل نہیں سکتا اور وہی سے باہر نہیں جاسکتا۔ اگر چاہوں کہ اس مقدمہ کی کچھ حقیقت بیان کروں تو عدالت کے سبب ایک طرف کہنے والا رشتہ خن ہاتھ سے کھینچنے کا تو دوسری طرف گوہر لاشے والے کے ہاتھ (بھی) نہ آئے گا۔ فرض کر آگے بڑھتا ہے اور دل جیتھ۔ چنانچہ اس کشمکش میں کہ جس نے میرے ظاہر و باطن کو درہم برہم کر رکھا ہے، سب نہیں کر سکتا لیکن اتنا کہتا ہوں کہ انتظار کا وقت ختم ہو چکا ہے اور کشود کاری گمراہی آجی ہے۔

اب خیال یہ ہے اور سوچ رہا ہوں کہ جب ولایت سے اس عدالت کو ختم کر دینے والا حکم پہنچ جائے تو بجز اس وقت کے کہ سڑکی ضروریات کی انہماک دی میں لگے (مزید کہ وہی میں نے غمروں اور عازم کو الیا رہو جاؤں اور جہاں راہرو پاؤں سے چلتے ہیں میں سر کے تل چلوں۔ امید کرتا ہوں کہ جناب عالی کے دست خوان فیض کے پرورش یافتوں اور چہ و میرادوں کو یہ حکم دیا جائے گا کہ خاص خاص اوقات میں مجھے اور میرے مشکل قصور میں لا کر اس طرف توجہ دیں کہ ہادی ہی میرا کام روا ہو جائے اور میری مراد پوری ہوتا کہ میرے پائے راہنما کو اپنی چال میں کشادگی ملے اور میرے کو الیا کاراست میری رہ گز رہن جائے۔ واضح ہو کہ طالع پارخان کے پہنچنے کے تین دن بعد وہ حکم نامہ کہ جس میں رنگ و بے رنگی کی تخریب کے علاوہ کچھ نہیں تھا ڈاک کے ذریعے مجھے ملا۔ اس کو میں نے بازوئے است کا قہوہ بنا لیا ہے اور اس طرح امیدوار ہوں کہ اس خط کے پہنچنے سے چند دن پہلے سید امانت علی صاحب بخاری کہ میرا آداب نیاز آپ کے معرض ایجاب میں اور قاری کی غزلیں پیش گاہ التفات میں پہنچا چکے ہوں گے۔ انہی دنوں میں معایت کرنے والے جناب میر چان چاکوب صاحب بیلار نے مجھے دو خط قصیر دولت خانہ کی تاریخ کی طلب کے لیے ارسال کیے ہیں۔ ان دونوں خطوں کے جواب میں لکھا کیا اور قی۔ قطعہ تاریخ پر مشتمل ہے، معذرت نامہ سے مشکل کر کہ ارسال کیا جا رہا ہے اور چونکہ لطف بند نہیں کیا گیا ہے، چاہا جاسکتا ہے اور مکتوب الیہ کو پہنچایا جاسکتا ہے۔ مگر یہ وسطی جناب حکیم رضا الدین خان صاحب کہ مجھ پر لطف و معایت کرتے ہیں اور اس نام زدگی میں ان کا دیرانی میری شادمانی ہے، سلام نیاز کہہ رہے ہیں اور میری طرح طالب دین امر ہیں۔ نہ باریعہ آداب۔“ (۱)

غالب کے اس خط سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اب ان کے انتہار کا وقت ختم ہو چکا ہے اور "مکتہ و کار" کی گھڑی آج بھی ہے۔ امید ہے کہ خاص خاص اوقات میں ان کو عزم دیا جائے کہ وہ میری مشکل کو تصور میں لا کر اس طرف توجہ دیں کہ جلد ہی میرا کامہ و اسوا اور میری مراد چوری ہو۔ رشید و ہدایت کا یہی پہلو فہمیں حضرت جی پر عادی رہتا ہے اور شاعری کا پہلو بھی اسی کے ذیل میں آ جاتا ہے۔ رشید و ہدایت کا یہی پہلو ان کی پہچان تھی اور آج بھی یہی ان کی پہچان ہے۔ قلندر گوگیار کے دامن کوہ میں آپ کی روگاہ و نور زارست گاہ و خلائی اور مریخ عام ہے۔

مرزا غالب نہ صرف حضرت فہمیں کو ہی و مرشد کی حیثیت سے خطاب کرتے تھے بلکہ ان کی زبان دانی اور فن شاعری کے بھی دل سے قائل تھے جس کا اظہار ان کے قاری خطوط سے ہوتا ہے۔ غالب اپنے خطوط میں فہمیں دہلی کو "قلندر گاہیات"، "قلندر کہ حضرت جی و مرشد"، "حضرت جی و مرشد برحق سلامت" وغیرہ کے الفاظ سے خطاب کرتے ہیں اور جب حضرت جی خود خط لکھتے ہیں تو "شفا" کے الفاظ سے خطاب کرتے ہیں۔ غالب حضرت جی (فہمیں دہلی) سے عمر میں ۳۵ سال چھوٹے تھے۔ یہ دونوں پہلو ساتھ ضرور چلتے ہیں لیکن رشید و ہدایت اور مسائل تصوف کا بعد اظہار یا تو پہلو ہی غالب رہتا ہے۔ غالب نے قاری کے ایک خط میں اسی پہلو کو اچا کر لیا ہے۔ دیوان دبا عیادت میں جو ۱۸۰۰ء دبا عیادت پر مشتمل ہے اور جس کا ایک نسخہ خط آفس لائبریری لندن میں بھی محفوظ ہے، ایک ایسا مجموعہ "کلام ہے جس کو اردو ادب کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک اہم اور تاریخی حیثیت کا مالک ہے۔ نہ صرف صنف غزل (دبا عیادت) کے اعتبار سے بلکہ لغز اور حکمت و دانش کے لحاظ سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ مرزا احمد اللہ خان غالب نے اپنے ایک خط نام حضرت جی فہمیں دہلی میں اسی دیوان دبا عیادت "مکاشفات الاسرار" (۱۲۵۵ھ/۱۸۳۹ء) کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"میں کتنا خوش نصیب ہوں کہ میرا نام حضور جی و مرشد کے قلم سے لکھا گیا۔ اگرچہ میں اس لائق برگز دنیا کہ میرے لیے ایسے موتی پوسے جاتے۔ یہ میری حریف عزت افزائی کہ دیا چاہے بھی میرے نام پر معنون کیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف میرے لیے بلکہ میرے بزرگوں کے لیے بھی ہمیشہ بخشش سرمایہ صد افکار رہے گا۔" [۳]

حضرت جی فہمیں دہلی نے اپنا پہلا دیوان مرتب کرنے کے بعد اسے رد کر دیا جیسا کہ مکاشفات الاسرار کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "در زمان سابق یک دیوان در تینت گفت بودم، آن را رد کردم۔" (۳) لیکن کچھ فرائض بخون الاسرار (دیوان غزلیات) میں بھی شامل کر لیں۔ یہ دوسرا دیوان ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء میں ترتیب دیا گیا۔ اس کے بعد فہمیں نے "مکاشفات الاسرار" کے تاریخی نام سے اپنا تیسرا دیوان دبا عیادت مرتب کیا۔ یہ دیوان ۱۲۵۵ھ/۱۸۳۹ء میں مرتب ہوا۔ یہ دیوان غالب کے نام منسوب ہے اور اس کا ذکر غالب نے بھی اپنے خط میں ان الفاظ میں کیا ہے:

”انچہ درد و جان فیض عفو ان دیہ کا قریب اٹھ گروہ شکی مولوی دروم و دیگر کتب تصوف زہد و

دیہ ہاشم۔ خاصہ در با حیات کہ بر کوڑہ درد و پائے و ہر ذرہ آفتاب دار۔“ [۳]

حضرت تفہیم مرزا غلاب کے ادب و شعر کے بہت مداح اور فاضل تھے اور غلاب بھی حضرت تفہیم کے عقیدت مند اور مداح تھے۔ اس کا اعتراف ان خطوط سے لگایا جاسکتا ہے جو حضرت تفہیم نے اسد اللہ خاں غلاب کو اور غلاب نے حضرت تفہیم کو لکھے۔ حضرت تفہیم نے جب اپنا دایہ ان رہا حیات مرحب کیا تو اس کی ایک نقل بھی غلاب کے لیے تیار کی گئی تھی۔ اردو شعر و ادب کی تاریخ میں کوئی اور دوسرا شاعر یا راہی کو نظر نہیں آتا جس نے ۱۸۰۰ء اور با حیات پر مشتمل مجموعہ بصورت دیوان بھی مرحب کیا ہو۔

میر تفہیم نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ جب وہ بارہ برس کے تھے ان کے والد وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ ان کا دل تعلیم سے اچاٹ ہو گیا اور جب تفہیم ۲۵ برس کے ہوئے تو اپنی راوی صاحبہ کی نصیحت پر دوبارہ تعلیم کی طرف رجوع ہوئے۔ اس کا اظہار تفہیم نے ”مکاشفات الاسرار“ میں کیا ہے۔

اپنے پیش افتاد میں تفہیم نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے ایک خواب دیکھا اور اس کی تعبیر کے لیے دوسرے لوگ بھی گئے تھے کہ ان کے دوست میر محمد حسین خاں آگئے اور پریشان دیکھ کر تفہیم سے پوچھا کیا بات ہے، خیر تو ہے۔ تفہیم نے خواب بتایا اور پھر ان کے کہنے پر سید فتح علی رضوی گریزی کی خدمت میں حاضر ہو کر مدعا بیان کیا۔ فرمایا کہ اس خواب کی تعبیر بھی تمہارے لیے مہارک ہے اور بعد کے دن آنے کے لیے کہا۔ ارشاد عانی کے مطابق جو کہ حاضر خدمت ہوا اور دولت بخت سے ناکام ہو گیا۔ لکھتے ہیں کہ ایک سال تک بہت ریاش کیا اور قہیل ارشاد میں مصروف رہا اور اس اثنا میں جناب قہل کو بھی تعلیم صوری و معنوی سے مستفیض فرماتے رہے اور خوش ہو کر خرقہ خلافت اجازت و مثال و سلسلہ تفہیم کو عطا فرمایا اور وصیت فرمائی کہ میری وفات کے بعد اثنا باللہ میرا نام تم سے اس دنیا میں کچھ عرصہ تک باقی رہے گا اور یہ بھی فرمایا کہ شعر تعلیم آباد کی طرف جانا وہاں ایک بزرگ سے تمہیں استفادہ کلی حاصل ہوگا۔ بارہ سال تک تفہیم مسلسل فضل مراقبہ و مشاہدہ میں منہمک رہے اور اس سے بہت فائدہ ہوئے لیکن وہ مطلوب خاص جس کی تلاش تھی نصیب نہ ہو سکی اور حضرت شیخ کی وصیت کے مطابق محرم غرام سفر قائم ہو گیا۔ وہاں پہنچ کر مرشد نے تین روز تک اپنی محبت میں رکھا اور تفہیم پر توجہ ڈالی اور اس سے جو فیضان سکشف ہوئے انھیں بیان کرنا چاہا کہ لکھا ہے میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ کچھ عرصے بعد مرشد نے فرمایا کہ عظیم آباد جاؤ اور وہاں خواجہ ابو نعیم کی خدمت میں حاضر رہو۔ تفہیم عظیم آباد آگئے اور ان کی خدمت میں حاضر رہے اور فیض یاب ہو کر اشغال میں مصروف رہے۔ یہاں سے حضرت موصوف نے سلسلہ نقشبندیہ میں لوگوں سے بخت لینے کی اجازت مرحمت فرمائی۔ اس کے بعد سید علی تفہیم دہلوی گوالیار واپس آئے اور ایک سال وہاں رہ کر دوبارہ عظیم آباد آگئے اور ایک ماہ تک حضرت شاہ ابوالمہر کاٹ کی محبت میں بیٹھ کر جو کچھ خاصہ دل تھا حسب حوصلہ پایا۔ رخصت کے وقت حضرت نے انھیں اجازت دی اور سلسلہ قادریہ اور چشتیہ کی بھی اجازت دی۔ اس کے بعد وہ گوالیار واپس آ گئے۔

اس تمام عرصے میں ایک طرف مشاغل و اوروں میں مصروف رہے اور اس کے بعد خود مرشد بن کر دوسروں کو فکین پہنچانے میں لگے رہے۔ شاعری اس عرصہ میں گاہ و گاہ ضروری تھی لیکن اب اس کا موضوع پوری طرح باجمود اصطلاحیات اور تصوف کے زیر اثر آ گیا۔ دہلی میں اول پہلے ہی رد کر چکے تھے جس کا اختیار انھوں نے دوسرے مجموعہ 'کلام' کے دیباچہ میں بھی ان الفاظ میں کیا ہے:

دہلی میں دیگر درجہ صلات و واردات و ذوق و شوق عشق حقیقی و مجازی خود ترتیب دادم و بیٹھے غزلیات مخصوصہ دہلی میں سابقہ دہلی دہلی ان لاحقہ مندرجہ ساقفم۔ [۵]

حضرت جی فکین دہلوی نے اپنا پہلا دہلی میں مرتب کرنے کے بعد خود ہی رد کر دیا اور اپنے دوسرے دہلی میں فکین نے جیسا کہ خود لکھا ہے کچھ فزائیں اپنے دوسرے دہلی میں غزلیات "تغزل الاسرار" میں بھی شامل کی ہیں۔ یہ دوسرا دہلی ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء میں ترتیب دیا گیا۔ اس کے بعد فکین نے "مکاشفات الاسرار" کے نام سے اپنا تیسرا دہلی میں مرتب کیا۔ یہ بھی دہلی میں کا تاریخی نام ہے۔ یہ دہلی میں دہلیات پر مشتمل ہے اور ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں مرتب ہوا۔ یہ دہلی میں غالب کے نام منسوب ہے اور اس کا ذکر غالب نے اپنے خط میں بھی کیا ہے۔

غالب نے اپنے خط غلام فکین دہلوی نمبر ۲۵، ذوالحجہ ۱۲۵۵ھ میں لکھا ہے کہ

"قبلہ و کعبہ را خاطر نشان باد کہ ہر چند ہم دہلی میں تھے کہ دہلی نام و اردو ہے مشرف پایاں و دریا
فتہ ام و آں را از رویہ دستکاری خوشی کی دائم لیکن و یک بر خود حیف کی کلم کہ دہلی ہنگام
مکوش ہوشی شہزادہ چشم اوراک ہوا نہ بودا از اس چہ کنوں بدل کی غلغلہ و اندیشہ ہاں آ وینا
است سخن چہ نہ سہ سے و کار آگہی ہاں بروے۔"

غالب نے جو عمر میں حضرت فکین سے ۳۵ سال چھوٹے تھے، اپنی اس شعر کی ایک ہماری غزل بھی لکھی۔

غالب نے اپنے خط غلام فکین نمبر ۱۸، جب ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں لکھا:

"دو ایں روز باغ فرے و در میان اصحاب طرح شدہ و در اس زمین وہ بیت گلد شدہ بود بہ چشم
داشت اصلاص دہلی و ذوق نگارشی پیروز"

غالب ظاہر ہے کہ ایک بزرگ کو غزل بیچتے ہوئے اپنی محفلت کا اعتبار نہیں کر سکتے تھے لیکن غزوہ اکھڑ کے ساتھ یہ نظر اصلاص بھگوانی تھی۔ واضح رہے کہ یہ شاعر کی استاد دی و لا رشتہ نہیں ہے۔ مرزا غالب اور حضرت فکین کی کئی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں۔ مثلاً حضرت فکین کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے:

کون جیتا ہے شب بھر سحر ہونے تک

عمر اک چاہئے یہ عمر بسر ہونے تک

حضرت فکین کے اہل خاندان اور دوسرے شاہد و نقاد کہتے ہیں کہ غالب نے فکین کی زمین میں غزلیں بھی ہیں جب کہ یہ غزلیں دہلی میں غالب لکھنؤ میں یہ نمبر ۱۳۳ھ میں پہلے سے موجود ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ

فلسفیانہ کا دہلی "مخزن الاسرار" سولہ سال بعد ۱۲۵۳ھ میں مدون و مرتب ہوا۔ چونکہ فلسفیانہ کی غزلوں کی تاریخ تخلیق معلوم نہیں ہے تو دہلی میں غالب محرومہ ۱۲۴۳ھ کا یہ ثبوت یقیناً حتمی ثبوت ہے۔

غالب کی پہلی نظم مثلاً نکست کی آواز ۱۸۴۱ء میں کہی گئی غزل ہے۔ (۷۷)

محرومہ نے تک دلی غزل ۱۸۴۱ء میں اور "ہم دیکھتے ہیں" دلی غزل بھی ۱۸۴۶ء میں کہی گئی تھی (۸۶)

حضرت فلسفیانہ کی پہلی میر تقی میر، مومن اور دوسرے شعراء کی زمین میں بھی غزلیں ملتی ہیں اس لیے یہ بات کہتا کہ غالب نے فلسفیانہ کی زمین میں غزلیں کہی ہیں جب کہ یہ غزلیں دہلی میں غالب نسویدہ محرومہ ۱۲۴۳ھ میں موجود ہیں اور جب کہ فلسفیانہ کا دہلی "مخزن الاسرار" سولہ سال بعد ۱۲۵۳ھ میں مرتب ہوا اور فلسفیانہ کی غزلوں کی تاریخ تخلیق بھی معلوم نہیں ہے تو اس بات پر بحث کرنا بے بنیاد ہے۔

فلسفیانہ دہلی کی شخصیت، دو اجزاء سے مل کر ایک اکائی بنی تھی۔ ایک یہ کہ وہ میر و مرشد تھے اور دہلی ان کا اصل بچان تھی اور دوسرے یہ کہ وہ شاعر بھی تھے۔ بحیثیت شاعر انھوں نے یوں تو مختلف اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے لیکن بنیادی طور پر وہ غزل اور باقی کے شاعر تھے۔ ان کی غزلیات کا دہلی ۱۲۵۳ھ میں مرتب ہوا جس کا تاریخی نام "مخزن الاسرار" ہے۔ بعد ۱۲۹۹ھ غزلیات پر مشتمل ہے ایک اور مجموعہ ۱۲۵۵ھ میں مرتب ہوا جو ۱۸۰۰ء باعیات پر مشتمل ہے اور جس کا ایک خطی نسخہ برٹش لائبریری لندن میں بھی محفوظ ہے اور جس کا تاریخی نام "مکاشفات الاسرار" ہے۔ اس دہلی میں ایک نقل فلسفیانہ دہلی نے مرزا غالب کو بھی بھیجی تھی اور اپنے خط میں لکھا تھا کہ "زمانہ خواہاؤں کہہ کر از دہلی دہلیات ہم افشا خواہ شد۔ حالاً ہمیں طور پڑا ہے۔"

مرزا غالب نے بھی ان دہلیات کو پیشہ ور دیکھ کر کاہنہ کیا لیکن برسوں بعد جب دہلیات کا یہ مجموعہ بیسویں صدی میں مولانا یونس خاں دہلی کو جامع مسجد دہلی کے قدیم کتابوں کے تاجر سے ملا تو یہ دہلیات بھی پہلی مرتبہ منظر عام پر آ گئیں۔ یہ بات یاد رہے کہ یہ مجموعہ بعد فلسفیانہ دہلی نے خود بھی "مرآۃ الحقیقت" (۱۲۵۷ھ) کے نام سے دہلی دہلیات کی شرح کے طور پر لکھی جس کا ضخیم مجموعہ گوالیار میں محفوظ ہے اور جیسا کہ ڈاکٹر اسلام سندیلوی نے بتایا ہے کہ ۱۹۳۰ء باعیات دہلی غزلیات "مخزن الاسرار" میں بھی موجود ہیں۔

ان دونوں مجموعوں کے مطالعہ سے ایک بات تو واضح طور پر یہ سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف قادر الکلام اور زورگو شاعر تھے بلکہ حکمت و ادب اور فکر و فکر کے ساتھ انھوں نے مقصودات و تجربات کو بھی دہلی دہلیات کی صورت میں پیش کیا ہے۔ بحیثیت شاعر بھی ان کی اصل اہمیت اور افراہمیت ہے۔

یہ بات یہاں نگار ہدایتی جانتی ہے کہ اردو ادب میں اب تک کسی شاعر نے ۱۸۰۰ دہلیات پر مشتمل دہلی دہلیات مرتب نہیں کیا اور یہی وہ پہلو ہے جسے تاریخ میں واضح کیا جانا چاہیے۔ اس سے نہ صرف ان کے ادبی اور ادبی تجربات و مشاہدات ابھر کر سامنے آتے ہیں بلکہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ مجموعہ اپنے رنگ، اپنے مزاج اور مشاہدات و واردات کے اعتبار سے بھی منفرد اور اچھا ہے۔ "مکاشفات الاسرار" (۱۲۵۵ھ) جب مرزا غالب کے پاس پہنچا تو انھوں نے لکھا کہ "آں چند دہلیات فیض عنوان دینے کا کفر با شرم"

اگر دورِ عشقی سولانا روم و دیگر کتبِ تصوف ایسی ہادیہ ہائیم۔ خاصہ دورِ با حیات کہ ہرگز وہ دہرائے وہ ہزارہ آفتابے داروہ اگر حیاتِ باقی است نہیں جس حالِ رہا حیات نکاشتہ خواہد شد۔

غالب فطین دہلوی کی شاعری اور زندگی و جدایت پر پورا اعتماد رکھتے تھے۔ فطین دہلوی کی غزلیات میں معاملہ بندی، اخلاقیات اور تصوف کے پہلو نمایاں ہیں۔ ان کی شاعری میں عشقِ مجازی کے معاملات بھی جان میں آئے ہیں لیکن ان میں موقیانہ پن کہیں نہیں ہے

یہ داغِ عشق نہ ہو دور اپنے چنے سے
کہیں مٹا ہے کھدا حرف بھی گھینے سے

وہ پردہ فطین جب سے کہ مہمان ہے گھر میں

میں جسم سے باہر ہوں مری جان ہے گھر میں

فطین دہلوی کی غزل میں عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور اسی لیے بقول محمد نسیم خاں دی "ان کے کلام سے ان کی چری شخصیت نمایاں ہے جذبات و واردات کی حقیقی مصوری بھی ان کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ تصوف کے مسائل و واردات فطین کی روشنی میں یہاں اس طرح نمایاں ہوئے ہیں کہ طولہ میر درد کے علاوہ کسی دوسرے شاعر کے کلام میں اس کی مثال نہیں مل سکتی۔ حضرت فطین دہلوی کی شاعری ان کی زندگی کے گرد پھرنے لگاتی نظر آتی ہے۔ ان کے دواوین حالات زندگی اور وارداتِ قلبی کے صمیم مجموعے ہیں۔" (۹) مثلاً ان کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے ان کی شاعری کے مزاج کو سمجھا جاسکتا ہے:

کہیں مٹا ہے کھدا نام بھی گھینے سے

نہیں ہے فائدہ تاج اب اس کے چنے سے

ہاں وہ تو زلف سے مجھے آزاد کیا

سو میں اک لٹکے ہے اے دل مرد اس میدان کا

مغنی و صورت یہ مطلق ہے میرے دجوان کا

شراب چٹنی تھیں ہم نخت نہیں ہوتا

وہ جلال و جمال ہے حیرا

ہائے بھر شب بھر انتظار کیا

م ہے آنکھوں میں یاد اب تو آ

ہے یہ دور پردہ اور کی آواز

اک مسافر ہوں میں غریب نواز

یہ داغِ عشق نہ ہو دور اپنے چنے سے

جنوں نے چاک کیا ہے پھر اس گریہاں کو

میرے صبا نے اک ظلم یہ انہما کیا

جنگ اپنے نفس سے مشکل ہے کچھ آسان نہیں

ظاہر و باطن ہے حمد و نعت ہر انسان کا

نرا نصیب ہو جس کا بھلا نہیں ہوتا

جس کو کہتے ہیں جنت و دوزخ

اس کے دھڑے پر انتظار کیا

کب تک انتظار اب تو آ

نہ مغنی ہوں میں نہ سطرپ سلا

وہ پہ چہرے سے آپ کے ہوں منیم

عمر ایک چارے پر عمر بسر ہونے تک
 اسی کو خدا کی قسم دیکھتے ہیں
 وہ آنکھوں سے مجھ کو دھمکتے ہیں آپ
 احمد ہے احمد اور احمد ہے یہی احمد
 کہ جو یاد ہے سب بھٹاتے ہیں آپ
 جسے بلبل کٹی کو دیکھے ہے
 جس کو دیکھے تھہری کو دیکھے ہے
 ہم اٹھو آئے اس کو کہاں سے کہاں تک
 خس کا شیلے کے سوا کوئی طریقہ نہیں
 جو بھی دیکھے ہے سوا آنکھوں سے لگاتا ہے مجھے
 بحر عدم میں جسے فلک ہے حجاب سا
 بحر قیامت ہے فلکیں سراب سا
 انکار صاف ہے یہ کلام مجید کا
 تم آدمی جسے کہتے ہو اس کی ہے تخریق
 تو نہ خداوں وہ اس قدر ہوتا
 وہ تو جاں بخش اور میں جانہاز
 کم ظرف کی طرح نہ کہوں ایک پار میں

کون جیتا ہے شب بھر سحر ہونے تک
 کس کو نہیں دیکھتے ہم جہاں میں
 مٹا تھا نہ کانوں سے جو میں نے آہ
 خاموش جو ہاتھ میں وہ ظاہر ہوا آخر
 مجھے یاد وہ وہ دلاتے ہیں آپ
 ہتھیریں ہوں اسی کے ہٹنے کا
 سب یہ فلکیں کس کو دیکھے ہے
 آخر میرا آگے اپنے ہی دل میں ظاہر
 میرا کوئی میرا جزو ہم دلدل نہیں
 گو یہ بنت ہوں پر سرمہ چٹائی ہوں
 ایسا ہے اس وجود سے اس کو حجاب سا
 تو اس کو مت سراب سمجھنا کہ بھول ہے
 فلکیں نہ جاننا تو کسی شے کو بغیر حق
 کیا ہے طلق اس حق نے اپنی صورت پر
 گر نہ گرے میں کچھ اثر ہوتا
 کیوں نہ ہر دم ہو مجھ کو موت و حیات
 تو تم کے تم چل دے اگر ساتھ مجھے

جہاں تک فلکیں دہلی کی رہا عیادت کا تعلق ہے ان میں فلکیں دہلی کی انفرادیت چوری طرح
 نمایاں ہے۔ بقول پرویز میمن مسعود احمد ”حضرت فلکین علیہ رحمۃ کی رہا عیادت بظاہر سادہ ہیں مگر معانی کے اعتبار
 سے بہت دقیق ہیں۔ یہ بات میں سادہ و آوازہ معانی میں دقیق۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے دیوان
 رہا عیادت ”مکاشفات الاسرار“ (۱۹۵۳ء) کی تدوین کے بعد دہلی دایمہ کے تحت اس کی شرح بھی لکھی.....
 اس شرح کے دیباچے میں فلکیں لکھتے ہیں کہ ”چوں ازمیں دیوان غزلیات فارغ شد و درلم الفاؤ کہ یک دیوان
 رہا عیادت نیز جو بنسٹم دور آں صبیح مقامات و حالات و سلوک صوفیا صافی ہندو امکان شرح دهم۔ چوں آں چ
 اقسام رسید و ہم کہ بدتر از سخن است زیرا کہ بہ سبب عدم تفصیل ربائی محاش آں نجی دار۔ مضمون آں درہم
 سالک کمی آید و موافق عارف کامل معنی آں آراکم کیے فہم می کنند“

فلکیں ہیں رہا عیادت تیری جو یہ چند عارف کرے کس طرح نہ ہر یک کو پسند

ڈرے میں کیا ہے میر کو پوشیدہ دریا کو کیا ہے کوڑے میں بند

مثال کے طور پر یہ چند رہا عیادت پڑھ کر ہی آپ میر فلکین دہلی کی رہا عیادت کے حواجز درک و

آجنگ اور قدرتِ اظہار کو دیکھ سکتے ہیں:

رباعیات

فلکین مرضی ہے اور اورامر ہے اور
اس سخن کو تو سمجھ خوب پہ غور
آدم کو کہا کہ تو نہ کھانا گندم
اور مرضی پہ تھی کہ اس کو کھائے بر طور

جب دل میں بھی میرے آتے ہیں آپ
اپنی بھی مجھے خبر نہیں رہتی آہ
اور اپنا ذرا مجال دکھاتے ہیں آپ
کب آتے ہیں آپ کب جاتے ہیں آپ

جو مشق نہیں ہے کوئی اپنا دم ساز
مست چھوڑ مشق کو بھی اسے فلکین
کہنے کا نہیں کسی سے لیکن یہ دلا
گر ہو نہ حقیقی تو قیمت ہے مجاز

وہ دھ نہیں پارسانی دانائی میں
تو مشق پرست اور وہ نادرست
جو لطف ہے سے کشی کی رسوائی میں
فلکین کیا فرق تھو میں ترسائی میں

فلکین یہ شراب ذات کی مستی ہے
جس نیست نما سے ہم ہوئے بہت نما
جو نظروں میں ایک جنگل اور بہتی ہے
وہ نیست نہیں ہے گھٹن ایک ہستی ہے

فلکین کوئی پوچھے کہ صوف کیا ہے
جو پوچھے فقیر کس کو کہتے ہیں تو کہ
کہ بے خودی اپنے میں شہود اس کا ہے
مطلب آ پے سے اپنے جو ہوتا ہے

جو کام کہ میں کروں وہ حق کرتا ہے
اُس پر کھلتی ہے یہ حقیقت فلکین
زاہد مرے اس سخن سے کیوں ڈرتا ہے
مرے اپنے سے پہلے جو مرتا ہے

جو خوف سے مرگ کے یہاں رہتا ہے
تھا جس کو نہ خوف مرگ یہاں بعد از مرگ
وہاں بھی اسے رنج اور غم ہوتا ہے
پھیلا کے وہ پاؤں قبر میں سوتا ہے

فلکین کا کام ان کی شخصیت اور فکر و دانش کا ترجمان ہے۔ ان کے کلام کے مطالعے سے ہم ان کی

شخصیت کو دیکھ اور معلوم کر سکتے ہیں۔ یہی بات خود بھی ایک رباعی میں کہی ہے:

دیکھا نہ خدا کو ہو تو انسان کو دیکھ دیکھا نہ بی کو ہو تو قرآن کو دیکھ

زادہ دیکھا اگر نہ ہو غلٹیں کو تو اس کی رہائیاں و دیوان کو دیکھ

ضروری ہے کہ اب ان کی ذات و شخصیت اور کام کو کراچی میں جا کر دیکھا جائے تاکہ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کا درجہ متعین کیا جاسکے۔ وہ بزرگ شاعر بھی ہیں اور شاہرہ مصنف بھی۔

حواشی:

[۱] کلیات کتب فارسی غالب، مترجم و مرتب پر نور دہلی، ص ۱۹۹-۲۰۰، پیش کتب خانہ نیشنل اسلام آباد، ۲۰۰۸ء

[۲] ترجمہ مکتوب غالب، نام حضرت فکین، مورخہ ۲۵، ذی الحجہ ۱۲۵۵ھ (قلمی) ص ۵۴ کتب خانہ فقیر منزل

مکملہ دارالمصروف علی فکین دہلوی المعروف بہ حضرت شی مرتبہ، شی، کراچی، پاکستان

[۳] مکاتبات الاسرار (قلمی) فکین نقل پر فیض محمد سواد احمد، کراچی

[۴] مخزن الاسرار ۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء، میر سید علی فکین دہلوی مرتبہ، حضرت شی سید شاہ رضا محمد، کراچی، ۲۰۰۹ء

[۵] دیباچہ دیوان دایمات مکاتبات الاسرار۔

[۶] مخزن الاسرار (۱۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء) فکین دہلوی مرتبہ، حضرت شی، کراچی، ۲۰۰۹ء

[۷] دیکھیے دیوان غالب، نو گیتا، رضا ص ۳۳۲، ساکار پبلشر پرائیویٹ لمیٹڈ، بمبئی، ۱۹۹۰ء

[۸] ایضاً

[۹] مطالعہ حضرت فکین دہلوی، محمد علی نس خاندانی، ص ۱۳، الحسن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ۱۹۶۳ء

دوسرا باب

میر نظام الدین ممتون دہلوی

حالات و رنگ شاعری

نظام الدین ممتون (۱۱۸۰ھ - ۱۲۶۰ھ / ۱۷۶۶ء - ۱۸۴۳ء) اظہارویں اور انیسویں صدی
بھوسوی کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے شاہ عالم ثانی آفتاب کا دور بھی دیکھا اور اکبر شاہ ثانی
سے لے کر بہادر شاہ ظفر کا دور بھی دیکھا۔ وہ عمر میں شاہ نصیر دہلوی سے پانچ سال چھوٹے تھے اور تاح سے کم
دش پانچ سال بڑے تھے۔ میر ممتون میرزا غالب سے عمر میں ۳۲ سال، مومن سے ۳۵ سال اور ذوق سے ۲۳
سال بڑے تھے۔ درمیانہ ملک آصف الدولہ کے زمانے میں وہ لکھنؤ میں شاعری کر رہے تھے [۱] اور نو جوان
ہونے کے باوجود وہاں ان کے بہت سے شاگرد تھے جس کی تصدیق مصطفیٰ کے ”تذکرہ ہندی“ سے بھی ہوتی
ہے:

”جہان سعادت مند و ذی شعور است۔ در صحن حیات چند بزرگوار، بعد تحصیل کتب دہی بکھلائے موزونی طبع
خود را مصروف کھن کھن شعر ہندی و فارسی داشت تا آنکہ در عمر نہ گلیل قوت شاعری و چنانکہ شاعر را بے کرد و کلام
خود بر تہ کلام پدر رسانید۔ اکثر سے از موز و نایان شعر استفادہ شعرا از وی کند“ [۲]

مصطفیٰ کے جان سے مطموم ہوتا ہے کہ ممتون نظری شاعر تھے اور اپنی قوت شاعری سے گلیل عمر سے ہی میں اپنے
والد میر قمر الدین ممت (۱۱۵۸ھ - ۱۲۰۸ء) کے ہم زنج ہو گئے تھے۔ لکھنؤ کے اکثر شعرا ان سے استفادہ کرتے
تھے اور وہ ذی شعور انسان تھے۔ لکھنؤ میں انھوں نے مصطفیٰ، جرأت، دانتا اور گلشن کا زمانہ بھی دیکھا اور اس دور کے
مقبول رنگ (معاملہ ہندی) میں شاعری بھی کی۔ اس طرح ممتون لکھنؤ دہلی کے ہر دور میں نظر آتے ہیں اور
اپنی شاعری اور ذاتی صفات کی وجہ سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ میرزا غالب انھیں دہلی سے
اس طرح منسوب کرتے ہیں کہ ان کے مرے کو وہ دہلی کا اجڑا ہاٹتے ہیں۔ ایک خط میں میر جہدی عروج کو
لکھتے ہیں

”اوسیاں سپد زانو آزار و دہلی کے عاشق و لہو داد۔ ڈھن ہوئے اردو بازار کہہ بچے والے حسد سے لکھنؤ کو برا
کہنے والے۔ دہلی میں میر و آزار و نہ آنکھ میں حیا و شرم۔ نظام الدین ممتون کہاں، ذوق کہاں، مومن خاں
کہاں۔ ایک آرزو و موخا خوش۔ دوسرا غالب، وہ بے خود و بد ہوش۔ ذخن دہلی ری، ذخن دہلی، کس بڑے پرستا

پائی۔ ہائے ولی، وائے ولی۔ بھاڑ میں ہائے ولی" [۳]

منون کا سال ولادت نہیں ملتا لیکن ان کا مستند سال وفات (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۳ء) مولوی امام بخش

سہیل کے اس قطعہ تاریخ وفات سے سامنے آتا ہے:

مہر منون از جہاں گزشت و زود جانے
زندگی را از مہمت او بود حکم مہمت
سر بہ جیب عقل ندم گفت آن کہ بحر عقل
"شاعر شیریں زبان ہنر" تاریخ وفات [۴]

(۱۲۶۰ھ)

تذکرہ میں یہ بھی آیا ہے کہ منون نے طویل عمر پائی۔ منون کے والد میر قمر الدین منت کا سال ولادت ۱۱۵۸ھ ہے جو منون کے ایک قطعہ تاریخ کے الفاظ "خوشید و لا" سے برآہ ہوتا ہے۔ اس قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود منون میر قمر الدین منت کے دوسرے بیٹے تھے اور میر خٹس الدین ان کے بڑے بھائی تھے جس کی وفات قطعہ منون کے مطابق ۱۳۰۵ھ میں ہوئی۔ اس زمانے میں لاکھنؤ کی شاہیاں جلد کرنے کا رواج تھا۔ اگر ہم میر قمر الدین منت (ولادت ۱۱۵۸ھ) کی شادی کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال قیاس کر لیں تو شادی کے دو سال بعد میر خٹس الدین پیدا ہوئے ہوں گے اور اس کے دو سال بعد میر نظام الدین منون پیدا ہوئے ہوں گے۔ اس طرح منون کا سال ولادت ۱۱۸۰ھ قیاساً متعین کیا جاسکتا ہے۔ اس حساب سے وفات منون ۱۲۶۰ھ کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو چکی تھی۔

میر نظام الدین منون (۱۱۸۰ھ - ۱۲۶۰ھ) اپنے دور کے اہم و مشہور شاعر ملک اشعر امیر قمر الدین منت (م ۱۲۰۸ھ) کے دوسرے بیٹے تھے [۵]۔ ان کا خاندان قصبہ سولی پتہ کے سادات سے تعلق رکھتا تھا جہاں ان کے جوداعلیٰ حضرت سید ناصر الدین کا مزار آج بھی موجود ہے اور جن کی مدح میں کلیات منون میں ایک قصیدہ بھی ملتا ہے۔ شاہ ولی اللہ سے بھی ان کی قربت داری تھی۔ منون کی تعلیم دہلی اور لکھنؤ میں ہوئی۔ فن شاعری میں وہ اپنے والد کے شاگرد تھے [۶]۔ ایک شعر میں خود بھی کہا ہے:

منون ایک جہاں کو ہے اپنے فن سے فیض

منت کی تربیت سے ہوئے فیض لب ہم

گیارہ سال کی عمر میں ۱۱۹۱ھ میں اپنے والد کے ساتھ لکھنؤ آئے [۷] اور جہاں مصطفیٰ "مہند تحصیل کتب ری" "موزوں شیخ" کے فطری نکاح سے یہیں شعر گوئی کا آغاز ہوا اور جلد ہی فن شاعری اور شعر گوئی پر قدرت حاصل کر کے استادوں کی صف میں شامل ہو گئے۔ اکثر شعرائے لکھنؤ ان سے فن شاعری میں استفادہ کرنے لگے۔ والد کی نکلنے میں وفات (۱۲۰۸ھ) کے بعد وہ لکھنؤ سے دہلی آ گئے جہاں تذکرہ عیار اشعرا (تصنیف ۱۲۱۳ھ) میں لکھا ہے کہ "دریں والا از لکھنؤ وارد شاہ جہاں آباد شدہ" [۸] لیکن یکو مرے بعد جیسا کہ تذکرہ

عقلمی (تصنیف ۱۲۱۵ھ) سے چاہتا ہے کہ وہ بکھر گئے آئے اور "الہام" درحقیقت مستحکم استوار (۹۱) معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے فنی کاموں اور مسائل کو نکلانے کے لیے وہ ہمارے گھنٹے گئے تھے۔ اس کے بعد وہ بھروسہ لی آکر شاہ عالم دہلی آفتاب کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ "میں اس دربار پر امرہ شہر سے پاپتخت حضور و ملا سرفراز نامہ، اور پیش گاہ خلافت فخر الشعرا لقب یافتہ" (۱۰۰) ایک شعر میں شاہ عالم دہلی سے فخر الشعرا کا خطاب ملنے کا خود بھی اظہار کیا ہے:

ایک اور غزل بھی کوئی نہ دروہی چڑھ لے

مثنوی تجھے سنتے ہیں فخر الشعرا ہم

شاہ عالم دہلی کی تصنیف "نور اسرار شاعری" سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عالم کا تصدیق سے بعد وہیں اور مسلمانوں کے مذہبی اجتہادوں اور معاشرتی رسوم اور تقریبات کا اہتمام کرتے تھے (۱۱)۔ مثنوی نے بھی ان تقریبات اور تہواروں کے موقعوں پر قطعات لکھے ہیں جہاں ان کے کلمات میں موجود ہیں۔ یہ سب صاحب کی رسم فاتحہ میں چکی انصاف تھی جس میں مثنوی قوش پیش تھے۔ سرور نے لکھا ہے کہ "در چو کی بندی جو اختیار دار" (۱۲) شاہ عالم دہلی کی وفات سے کچھ پہلے وہ دربار سے مستعفی ہو گئے تھے (۱۳)۔

دہلی عہدی کے زمانے میں اکبر شاہ دہلی (م ۱۲۵۳ھ تا ۱۸۳۷ء) جو شعاع نکھر کرتے تھے مثنوی کے شاگرد ہوئے اور یہ سلسلہ دہلیں جاری رہا۔ اس عرصے میں مثنوی کا گھنٹہ آتا جاتا بھی رہا۔ ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۳ء کو وہ گھنٹہ میں تھے جس کی تصدیق عبدالقادر چیتہ راجپوری کے روزنامہ ۲۷ جمادی الآخر ۱۲۳۹ھ/۲۸ فروری ۱۸۲۳ء کے اندراج سے بھی ہوتی ہے جس میں گھنٹہ میں مثنوی سے اپنی ملاقات کے جزائز قلم بند کیے ہیں۔ بعد میں انگریزوں کی طاعت میں آکر اجیر میں صدر الصدور کے عہد سے پرکار ہو گئے۔ صہبائی نے لکھا ہے کہ "میں بعد ضلع اجیر میں پیش گاہ کھنٹی بہادر سے عہد، صدر الصدور پر کار رہا" (۱۴)۔ گھنٹہ نے خود سے بھی اجیر میں ان کے قیام کی تصدیق ہوتی ہے (۱۵)۔ عبدالقادر چیتہ راجپوری کے روزنامہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ "بزرگ اجیر است و باختر اے کہ گفتہ نیکو گفت۔ سفارش جنرل سر ڈیوڈ ٹونی صاحب مد سے کار تحصیل کوٹ قاسم صرف خاص حضور والا کی کرد۔ آخر سعادت کاں ملاز کا کارکنارہ کش گھنٹہ، پانکارنی پر گزیر کہہ کر اجرام آں پ پستان ہل صاحب مطلق است۔" (۱۶) کوہستان اجیر کے علاقے میں مثنوی کا گلی بکس قیام رہا۔ عمر یہ حدیثی تھی۔ وہاں ان کی صحت خراب رہنے لگی۔ غضب بڑی نے غلبہ کیا اور وہ طاعت چھوڑ کر اپنے وطن دہلی واپس آ گئے جس کی تصدیق صہبائی کے تذکرے: "اتحاب و دواوین" سے بھی ہوتی ہے۔ یاد ہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۵ھ اور ۱۲۵۸ھ کے درمیان مرتب ہوا۔ صہبائی نے لکھا ہے کہ "آج کل باغیہ غضب اعضا اور بھائی کے خانہ گھنٹہ یعنی شاہ جہاں آباد دار ہے" (۱۷) اور یہی ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۳ء میں ان کا انتقال ہوا، جیسا کہ محلہ دارالقطرہ تاریخ وفات سے معلوم ہوتا ہے۔ تذکرہ "طورہ کلیم" (۱۲۹۸ھ) میں سید نور الحسن خاں نے لکھا ہے کہ "وفا غش در ۱۲۶۰ھ واقع شد" (۱۸)

میر تقی میر کی مثنوی خوش اخلاق، آزاد منش و شیریں بیان انسان تھے۔ مصنفی نے جیسا کہ ہم

پہلے لکھ آئے ہیں، انھیں "جہان سعادت معروضی شعور" لکھا ہے۔ شیطنت نے بھی ان کے دلچسپ طرز گفتار کی تعریف کی ہے۔ طرز گفتار کی شیطنت دلچسپ و دل نشین است" [۱۹] عبدالقادر جیلانی دہلوی نے مہمون کو "عزیز شہید" کہا ہے وہ "عزیز و گرم و سرور و زکا و رشیدہ" است۔ تحریر و تقریر و رسم و مولد و فکر و تخیل و تحقیق و دکانہ و مصاحبت سزاوار "لکھا ہے [۲۰] سر سید احمد خاں نے انھیں "فرید عصر و حید آراء و صدق اشعار اسلامیہ الرحمن" لکھا ہے [۲۱]۔ صاحب "مجموعہ نظریات" نے بھی ایسی لکھا ہے کہ "جہان سے شیریں سخن، دلائل اکثر اصول الہیہ، فن، مجلس گفتار، فصیح زبان، لہجہ کرد و طوطی، بیان۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بدیہ گوئی میں طاق تھے اور شاہ عالم دہلی کی فرمائش پر "قصہ برشتہ نظم کشیدہ و بدیع بقول خاطر علی اللہی رسیدہ" [۲۲]

جنگل میرٹھی نے اپنے تذکرے "طبقات سخن" (سال تحویل ۱۳۲۲ھ) میں "سید پاکیزہ نسب علیا حسب مہموسف الصفات، حمیدہ اخلاق، پند و ہوشیار ہاٹن" لکھا ہے [۲۳]۔ ان لائق تذکروں کی آراء سے ان کی شخصیت کے مختلف پہلو سامنے آ جاتے ہیں اور وہ ایک ایسے مہذب، خوش گفتار، پاک کردار انسان، صاحب علم و فضل، نظر آتے ہیں جنہیں معاشرہ عزت و احترام کی نظر سے دیکھتا تھا۔ شاہ عالم دہلی کے دربار میں حافظ عبدالرحمن احسان اور میر غالب علی خاں سید کا بھی طویل یوں ہے۔ اکبر شاہ دہلی نے بھی حافظ احسان سے اصلاح لی تھی۔ ان تینوں یعنی مہمون، احسان اور سید کی ہم طرح فزولوں کے تقابلی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مہمون نے اپنی فزولوں اور خصوصاً مطلقوں میں جو دہلوی شاعری کیا ہے ان کے مخاطب احسان اور سید تھے:

غزل پر بھی ہے توانی میں کیا تصرف کر	غرض کہ مہمون استاد ہے زمانے کا
کس نصاحت سے پر بھی اور غزل مہمون نے	کہے کوئی کہ ہم منہ میں زباں رکھتے ہیں
مہمون اس طریق غزل گوئی پر ترے	طوطی ہند و بلبل آمل نے غش کیا
نور پندہاں فردا یہ کے آگے مہمون	میں نہ دہراہ اپنے عرض ہنر جاؤں گا

عمر اکبر الدین صدیقی نے مہمون کے شاکر دہوں کی تعداد ۳۸ بتائی ہے [۲۴]۔

مہمون کا کلیات آن کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ اس کے طبعی نسخے کتب خانہ صنف مولانا آزاد سنٹرل لائبریری بمبئی، انڈیا، آفیس لندن، آؤڈیو یون لائبریری، نئی دہلی، انڈیا تک سوسائٹی کلکتہ، لائبریری آف آرکائیوز بنگالہ میں محفوظ ہیں جن میں سے چند کی مدد سے ڈاکٹر فضاہ الرحمن خاں، مفتاح نے ۱۹۷۲ء میں مہمون کا دیوان غزلیات مرتب کیا۔ اسی سال ڈاکٹر محمد اکبر الدین صدیقی نے "کلیات مہمون" جلد اول میں قصائد مرتب کر کے شائع کیے اور بقیہ کلیات، جو تیار تھا، آج تک شائع نہ ہو سکا۔ اس کلیات میں اشعار کی کل تعداد ۹۳۱ ہے [۲۵]۔ "کلیات مہمون" کے ۷۴ء سے ڈاکٹر صدیقہ ارمان نے مہمون کا سارا کلام مرتب کر کے ۱۹۶۶ء میں لاہور سے شائع کیا [۲۶]۔ جس میں قصائد، شہادیات، مرثیہ، غزلیں، مستزاد، واسطیہ، مجلس، قطعات، دیباچیات شامل ہیں۔

مہمون نے جیسا کہ ان کے کلیات سے معلوم ہوتا ہے مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔

دونے گوشتاق اور قادر الکلام شاعر تھے اور اس تہذیبی روایت کے طہر دار تھے جو ان کی آنکھوں کے سامنے دم توڑ رہی تھی۔ یہی تہذیبی روایت مضمون کی شاعری میں رنگ بھرتی ہے۔ مضمون نے اس روایت کو بدلنے کی کوشش نہیں کی۔ بلکہ صرف اور صرف اس کی ترجمانی تو سب سے زیادہ اشاعت حلیقے سے کی ہے۔ اسی روایت کے تعلق سے اس دور میں ان کی شاعری کی اہمیت ہے۔ یہ وہی روایت ہے جو شاہ حاتم سے چل کر مختلف صورتوں کے ساتھ مضمون تک پہنچی تھی۔ مضمون نے اس رنگ میں وہ رنگ بھی شامل کر دیا جو اسی روایت نے لکھنؤ میں بنایا تھا اور جس کے لکھنؤ میں نمائندے جرات، انکار، رنگین، مصحفی اور بعد میں شیخ امام بخش ناخ تھے۔ دہلوی شعرا میں قاری طرز اور اکا روایتی رنگ غالب تھا جس میں زبان کا چٹا رلا اور قدیم رموز و کنایات کے ساتھ مضمون آفرینی کا رنگ غالب تھا۔ مضمون کے مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے۔

درد ہے ناخدا، غمخوار لہ، ہانگزا سوچیں
 حقائق ہے ہوا، کشتی کو ہم نے یاد ہاں باندا
 زخو و زلفت ہے، بند آنکھیں ہیں، زخمی دل ہے، آہیں ہیں
 کہاں کی سیر، کیا صبر، ہوا کیسی، جس کس کا
 بغیر کینہ مست چم کرم رکھ چہرہ گرداں سے
 بھائے آب ہے نادان اس دولاپ میں آفت
 نہ ہم گل، نہ گل کی بو، نہ یہ نسنر کی ہیں مچھیں
 تجھے یوحنا کی قسم مہا، ہوا آج میرا گزر کہاں
 پامال اٹک کر غوغائے رستاخیز کو
 اذن محشر آفرینی، تو شور انگیز کو
 جدھر ہے دل، اُدھر پہلو ہے سب، تو ہے تر دیکھو
 بغل میں دھنڈا پیکار ہے یا ہے بیشتر دیکھو

مضمون کے غزلیں کی پس فزلیں اسی رنگ میں ہیں۔ یہی وہ روایتی شاعری ہے جس پر قاری روایت کا اثر نمایاں ہے اور جس کی ترجمانی مضمون کر رہے ہیں۔ اس طرز میں الفاظ کا شکوہ، رموز و کنایات، جہیمات، انعطافات اور بندش و تراکیب اور مضمون عات شاعری سب قاری طرز سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ یہی وہ روایت شاعری ہے جو ولی دکن کے اثر سے شمالی ہند میں شاہ حاتم سے شروع ہوئی اور منظر جانہاں، یحییٰ سودا، قائم چاند چمدی سے ہوتی اس دور تک آئی ہے۔ اس روایت شاعری میں شاعر کے تجربے، قاری شاعری کے رموز و کنایات میں ڈوب کر بیان میں آتے ہیں۔ ان رموز و کنایات مثلاً قیس، مجمل، ناق، بجلی، عسف، ذلیحہ، بازار، طوطا، مسمیٰ، خاک، ہانگ، کوکین، تیش، بے مضمون، بشر، فریاد، منصور، دانا، چہرہ گردوں، کشتی، بادبان، ناخدا، زلف، کاکلی، بجر و وصل، دوپہ، حرم، کعبہ، بوت خان، شمشیر، جوہر، دماغ، زلف، تاج، بچہ

مطلوبہ وغیرہ کی مدد سے شاعر اپنے سامعین و قارئین سے ہم کلام ہو کر اپنی بات آسانی سے اُن تک پہنچا دیتا تھا:

دہ طرز کلام منوں دہ کس قدر ہے پدید صاحب ہوش

آج یہ دوسرے دیکھاویات، تہذیب کے بدلنے سے، عام طور پر سچا اثر یا غم جان ہو گئے ہیں اور اسی لیے اب یہ شعر میں وہ جادو نہیں دیکھاتے جو اس دور میں دیکھتے تھے اور جن کے منوں کے شعری تجربے، مشاہدات، خیالات اور احساسات بھی ان ہی اشاروں میں چھپے ہوئے ہیں، اسی لیے منوں کے اشعار بھی آج نگار سے دامن دل کو نہیں پکڑتے۔ منوں اسی روایتِ سخن اور اسی روایت کی نگار اور بچے کچے امکان کو اپنے تعریف میں لانے والے شاعر ہیں۔ منوں اور اسی رنگِ سخن کے دوسرے شعرا نے اس روایتِ شاعری کے سامنے اوپنی سی وجہ اکر مڑی کر کہ راستہ بند کر دیا اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے نگار اور روایت کے سوا کوئی اور راستہ نہیں چھوڑا۔ غالب، مومن، ذوق وغیرہ اس وجہ کو پہچان گئے کہ لگتی اسکات کے نئے مغز اوروں اور سرسبز و شاداب کھلے میدان کو سامنے لاتے ہیں جہاں سے مستقبل کی کھلی راہیں دور تک جاتی ہوئی صاف نظر آتی ہیں۔ تاریخ ادب اسی بات کی گواہ ہے کہ صفِ دوم کے شعرا روایت کی نگار کرتے ہیں اور یہ شاعر روایت کو استعمال کرتے ہوئے نئے راستوں کو نکالتے اور نکھولتے ہیں۔ منوں نے نگار اور روایت سے راستہ ضرور بند کیا لیکن اپنی طرزِ نگاہ سے اسے ذرا سا کھولا بھی جس پر چل کر نئے شعرا نے اپنا راستہ تلاش کر لیا۔ اس دور میں بھی منوں کی تاریخی اہمیت ہے کہ وہ غالب، مومن، ذوق وغیرہ کے پیش رو ہیں۔

منوں دہلوی کی شاعری کا آغاز قصص میں ہوا جہاں وہ اپنے والد کے ساتھ مقیم تھے۔ اس وقت تک قصص میں دہلی کی زبان اور اس کی تہذیب کا سکھ رائج الوقت تھا۔ انکا، جرأت، رنگین، مسکلی سب دہلی والے تھے اور قصص کے پُر امن و شاداب جزیرے میں وہاں کے سماجی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق شاعری کر رہے تھے۔ معاملہ بندی، جسفر، غصوں، سنگدغاؤں زمینوں میں حوے دار شعر نکالنے کا رواج تھا۔ منوں نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی۔ ان کے کلام میں سنگدغاؤں زمینوں میں متعدد دفنیں ملتی ہیں۔ دو دفن، سرفراز بھی اپنی قاور الکلامی کو قائم کرنے کے لیے وہ مسلسل کہتے ہیں:

غزل پڑھی ہے قوافی میں کیا شعر کر غرض کہ منوں اسرار ہے رمانے کا

وہ جرأت کی معاملہ بندی کے رنگ کو اپنی غزل میں سوتے ہیں لیکن وہ جرأت سے بلند نہیں ہوتے، اسی طرح وہ سنگدغاؤں زمینوں میں شعر کہتے ہیں لیکن وہ انکا، رنگین و مسکلی سے آگے نہیں جاتے۔ دو دفن، سرفراز کہنے میں بھی وہ کوئی ایسا کمال نہیں دکھاتے جو دوسرے معاصر شعرا سے انھیں نمبر کر سکے۔ وہ اس روایتِ سخن کی پیچھے سے نگار کرتے ہیں اور یہاں وہ پختہ کسی سے پیچھے نہیں رہتے۔ مضمون آفرینی میں بھی وہ اسی طرح روایت کے تقاضوں سے ہم کنار ہیں۔ جب یہ دور اور اس کا رنگِ سخن آگے بڑھا اور رائج کے ”طرزِ جدید“ کا طوطی قصص میں بولا تو انھوں نے اس رنگ میں شاعری کر کے اپنے مزے کو برقرار رکھا۔ اُن کے ہاں تخیل کے پردوں

پراؤنے والی وہ مثنوی آخر ہی بھی ہے جو خیال بند فارسی شعرا کے ہاں ملتی ہے اور جسے تاریخ اپنے طور پر اپنے تصرف میں لائے۔ صاحب کا فضیلی انداز بھی تاریخ کے زیر اثر مقبول ہوا تھا مثنوی نے اسے بھی اپنی شاعری میں سمویا ہے۔

آج مثنوی دوسری کہہ کر غزل کا زب ہے کیا
سب نہ مثنویوں بند معنی آفریں تو کب نہ تھا
اسی طرح رعایت لفظی و معنوی کا بھی اپنی شاعری میں استعمال کر کے اس کا روشنی اپنی روایت سخن سے قائم رکھا
ہے جس کی یہ صورت مثنوی کے ہاں سامنے آتی ہے۔

مجھے مہتاب میں سے آج یکہ خوشبو سی آتی ہے
لگا کر قطر وہ بیٹلا ہے شاید ماہتابی میں
پاکوں مثنویوں نے نکالے ہیں بہت دیکھو تو
ہیں ابھی اس شہر میں زنجیر بنانے والے

بس حقا زور آزمائی ہو چکی
لوہروں سے ہاتھ پائی ہو چکی
بوسہ گر بانگو تو بولے منہ سنبھالو خیر ہے
اس میں اور میرے لبوں میں دامت کا تاثیر ہے
پاس منہ کے منہ کو لے جاؤں تو کہوے منہ کو پھیر
لگ چلے منہ اس قدر کیوں میر مثنویں شہر ہے
ان اشعار میں بھی رعایت لفظی، جملیہ سے پار سے چاؤ کے ساتھ استعمال میں آتی ہے یہاں بھی وہ دوسرے
شعرا سے آگے نہیں نکلتے۔ لیکن روایت کی جملیہ سے عکس ضرور کرتے ہیں۔ چنی، چنی، سکرو وہن اور بند تھا
وغیرہ کی شاعری بھی اس تہذیب میں مقبول تھی اور اکثر ہندوؤں کو چھو جاتی تھی۔ مثنوی اس موضوع کو بھی اپنے
رنگ و سخن میں لاکر اپنی مقبولیت کو قائم رکھتے ہیں۔

شاعری جیسا کہ آپ جانتے ہیں، اس دور میں سب سے مقبول تہذیبی سرگرمی تھی اور معاشرہ اس
میں جبرہ بات اور پہلو و گینا چاہتا تھا جو اس کے مزاج اور اس کی تہذیب کا حصہ تھا۔ معاملہ ہندی، سراپا نگاری
اور جنسی حمل کے اشارے اسی لیے شاعری میں مقبول اور کل کر سامنے آتے ہیں کہ معاشرہ ان کو نہ صرف پسند
کرتا تھا بلکہ ان سے مزاح بھی لیتا تھا۔ یہ وہ پہلو ہیں جو موضوعات عشق سے تعلق رکھتے ہوئے بھی مشتق نہیں کئے
جاسکتے بلکہ یہ سب بیان حسن کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس دور میں ”عشق“ شاعری سے خارج کیا جانا چاہتا تھا اور
اس کی جگہ ”حسن“ کے بیان نے لے لی تھی۔ تاریخ نے اپنی شاعری میں یہ کام اس لیے کیا تھا کہ انھوں نے
شعوری طور پر چونکہ جذبہ کو شاعری سے خارج کیا تھا اور ”عشق“ کا اظہار بغیر جذبہ کے ممکن نہیں ہے اسی
لئے ”حسن“ کا بیان اس دور میں ساری شاعری پر غالب آ گیا تھا۔ مثنوی کی شاعری میں بھی جذبہ و عشق بالکل
وہاں سے نظر آتا ہے اور بیان حسن، ان کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ مثنوی کے ہاں اس کی یہ صورت وجود میں آتی
ہے۔

خود شید ہا کہ برحق ہے یا شعلہ طور کا

کیا کیجیے حیاں حیرے عارض کے نور کا

کھولا جو بچ طرفاً مہر فہیم کا
کس چیز کا اب ہفت کروں میری خواہش
اعزاز کا، رفتار کا کامت کا بھین کا
ہم بخش رات رہا کون گلی تر اپنا
شعلہ سا طور کا ہے زیر خطاب آتا
مہر کون دیکھ سکتا مگر ہے چاہ آتا

ایک طرف محتاج ہے چٹکے ایک طرف بدلی ہی ہے

زلف اوھر ہے منہ پر انٹی ہال اوھر پھیلائے نور

چنے میں شقِ قمر بولنے میں جاں بخش
حسنِ بالوں کے وہ گل کھولتے تھے
مہا کے ہاتھ مہر رولتے تھے
غزوہ و عشوہ و مڑگاں ہیں خدنگ آئینِ قہر
اس کے ہونٹوں میں خدانے دیے اگلاز کی
ہیں قصا سے بھی فزوں یہ قدر اعزاز کی

جب آپ یہ اشعار پڑھتے ہیں تو یہاں "حسن" کے بیان میں ایک کیف اور کیفیت کی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں محبوب کے اصغرائے جسمانی کے حسن کے بیان میں جگہ سے جذبے نے خارجیت کو داخلیت سے ملا دیا ہے اسی لیے ان میں ایک تاریکی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو صنوں کو اس دور کی تہذیب و ثقافتی روایت میں ایک الگ پن عطا کرتا ہے۔ یہاں وہ "خارجیت" میں پگھلی مگر "داخلیت" کے اس حراج سے اپنے طرز کا نظم دیتے ہیں جس کا ذکر وہ بار بار اپنی فزوں کے مقطعوں میں کرتے ہیں:

یہ فزوں دیکھو اسے طرز شناسانِ سخن میر صنوں کی تالیف مگر ہے نہیں

ہم ہیں محتاقِ فزوں اور بھی پڑھ لے صنوں ہے الگ سب سے ہمیری طرزِ بیاں کہتے ہیں

لیکن آج اس طرز کا الگ پن اس لیے کھل کر محسوس نہیں ہوتا کہ آنے والی نسل کے شعرا اور صنوں کے کم عمر معاصر یعنی غالب و صوفی و غیرہ اس طرز کو اپنی غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے اپنے حراج میں جذب کر کے اتار آگے لے جاتے ہیں کہ ہم غالب و صوفی کو تو یاد رکھتے ہیں اور صنوں کو بھول جاتے ہیں۔ اس الگ طرز کے متعدد اشعار صنوں کے "تکلیات" میں موجود ہیں مثلاً یہ چند اشعار پڑھیے:

اور کچھ فکر نہیں اس دل سودا کی کو
مہر جو دیکھا تو نہ تھا جز کھنکھ کا ستر گرم
اس سوختہ سینے پہ کھیں ہاتھ نہ دکھنا
شب وصلِ افسانہ کچھ ہو گئی
ہاں مگر ایک خیالِ آئندہ بہر ہے اس کا
شبِ خواب سا تھا دکھایا ہمیں
دل نہیں ہاتھ میں اور ہاتھ ہے دل پر اپنا
کے بیٹھا ہے خدیگر یہ یہ آذر وہ دل میرا
یہ فوج تو آہاڑ مگر کے مگر گلی
اس دل پہ اب بجلی ہے مشتق دیکھیے

حیرے دیوانے کو کیا کیا بندھے ہیں دھیان کیا جانوں
کبھی سو بار جنتا ہے کبھی سو بار روتا ہے

انکار سا بغل میں شب بیکو جلا کیا ہے دل کی پیش نے دل کو ایک آبلہ کیا ہے
یہ نہ جانتا تھا کہ اس غفل میں دل رہ جائے گا ہم یہ سمجھے تھے چلے آئیں گے دم بھر دیکھ کر
گھٹتیں اہل جنوں کی جو برہم ہو گئیں سلسلہ اتر ہوا کس زلف کی ریشہ کا
یہ چند شعرا اور بچے تھے چلیے تاکہ اس دور میں نمونوں کے اثر کی نوعیت کو سمجھا جاسکے؟

اللہ ضعیف لب تک آکر فکس کئے در خوش کیا ستر مجھے آیا ہے دور کا
دو زلف دست بھر میں ہے متصل تو دیکھ بھر پو پھتا ہے مجھ سے جب اضطراب کا
ہوں نیم کشہ، چٹم ہے بیکو بند بیکو ہے وا دیکھا جھکاؤ کس مڑا، نیم باز کا
بند نقاب گاہ کھلے گاہ بند کئے شب تھا جب سواط باز و نیاز کا
شب یہ سو بھاد دل بے تاب کی تنگیں کا علاج سینہ پر نام تیرا کرنے میں تحریر لگا
تجارتی میں یہ فتنل ہے اپنا کہ رات دن بیکو بیکو ہوں لے تیری تصویر ہاتھ میں
پردہ اٹھتے ہی دیا بیکو نہ دکھائی مجھ کو مگر ایک برقی چمکنی نظر آئی مجھ کو
شب تجھائی میں یہ فتنل ہے اپنا کہ رات دن تصور سے ترے ہاتھیں بہم آہستہ آہستہ
ان اشعار میں ہلکا سا جذبہ شامل ہے لیکن آج یہ جذبہ ہم پر اس لیے زیادہ اثر نہیں کرتا کہ ان
تجربات کو نمونوں کے بعد کے شعرا نے اُن سے کہیں بہتر طور پر ادا کیا ہے۔ ان تجربات کو بیکو سے بیکو بنادیا ہے۔
مثال کے طور پر نمونوں کا یہ شعر دیکھیے:

ہائیں گے کوئی تھکے فضا نے دہر سے ادھر

کوئی دیکھا کرے سر پر یہ سحاب آسماں کب تک

جب غالب اس خیال کو اپنے تجربے میں جذب کر کے بیان کرتے ہیں تو شعر منہ سے بول اُٹھتا ہے اور ہم
نمونوں کو بھول جاتے ہیں اور غالب کو یاد رکھتے ہیں:

مطر اک باندھی پر اور ہم بنا سکتے

اب نمونوں کا ایک اور شعر بچ ہے:

انہی دو جہود سے تھے دو فاکس طرہ سے ہوں گے

نہ واں خود یاد آنے کی، نہ ہاں شیعہ، قضا کا

غالب اس تجربے کے ادھر سے ہیں کہ جب یاد کرتے ہیں تو شعر کہیں سے کہیں نکلی جاتا ہے:

وہ اپنی خون پھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں

سبک سربین کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

اس طرح مصنفوں کی شاعری آنے والے شعرا کے اندر جذب ہو کر خود پای ہو جاتی ہے اور نئی نسل کے شعرا کے تازہ و جوانا شعر ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتے ہیں۔

مصنفوں جس طرح پہلو بپا کر خیال آفرینی کرتے ہیں وہ ان کا خاص کمال ضرور ہے لیکن ان کے پاس ساتھ ہی فکر و طرز میں اور دور سے بین کا احساس باقی رہتا ہے۔ نئی نسل کے شعرا مصنفوں کے کلام سے متاثر ہو کر جب خود اس فکر اور تجربے کے اندر سے اپنی کو دور کر کے تحلیل کرتے ہیں تو یہ خیال و طرز، یہ تجربہ، نئی صورت میں آ کر نئی نسل کے اس شاعر سے منسوب ہو جاتا ہے جس نے اسے یہ صورت دی ہے۔ یہی ہوتا ہے یہی ہوتا رہا ہے اور یہی ہوتا رہے گا۔ مصنفوں کے اپنے زمانے میں ان کا کلام جاری تھا اور ان کا طرز زیادہ الگ سمجھا جاتا تھا اسی لیے شیفتہ نے لکھا تھا کہ ”ملاحظہ کلامش نہایت جذب و شیریں۔ دور سخن مضامین بیکانہ، بکا دست و فکر صحیح صاحب اول لفظش استادانہ“ [۲۷] صاحب گستاخِ سخن نے اسی لیے لکھا تھا کہ ”رہتے میں ایک طرز تازہ اختراع کی“ [۲۸] سر سید احمد خان نے بھی ”۲۷ اضافہ“ میں یہی بات لکھی ہے کہ ”سخن میں ایک طرز تازہ کو ایجاد اور نہایت بلند کوشاں اور جہند سے آباد کیا“ [۲۹] اعظمی اللہ دہلوی نے ”محمد بختیار“ (۱۳۱۵ھ) میں، جب مصنف کی عمر ۳۵ سال تھی، ان کے طرز شاعری کے بارے میں رائے دی تھی کہ ”وہ بے شعر گویش بسیار مرغوب اشعار نہایت برجستہ و بے مضون و حقین و اشعار غرض خاطر“ [۳۰] یہی وہ طرز تازہ ہے جس نے اردو شاعری اور بے شعر گوئی کے راستوں سے آشنا کیا۔ مصنف، اگر تاہم ادب کے قاطب میں دیکھا جائے تو وہ ایک درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ غالب و شیفتہ سب نے ان کو استاد مانتا ہے اور ان کے طرز کو گہری نظر سے اپنے دل میں آتا رہا ہے۔ حالی نے جب ان کے کلام کو دیکھا تو نئی نسل کو مشورہ دیا کہ نئی شاعری مابیت جاننے کے لیے مصنف جیسے استادوں کے کلام کا مطالعہ کرتا چاہیے۔

مصنفوں نے جن اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی اس میں روایت کی پوری طرح پیروی کی۔ یہی صورت ان کے قصائد میں بھی ہے۔ انھوں نے ۳۲ قصائد لکھے ہر قصیدے میں سخن و بیعت کا پوری طرح خیال رکھتے ہوئے محنت و توجہ سے اپنا خون ہجر شامل کیا ہے اور زبان و بیان اور موضوع پر پوری قدرت کا اظہار کیا ہے۔ تعجب پر کشش اور گریز سے مربوط ہے۔ گریز مدح سے اور مدح دعا سے جڑا ہے۔ ان کا ہر قصیدہ اپنے طور پر اور اپنی جگہ ایک مکمل اکائی ہے۔ ان میں کئی قصیدے ایسے ہیں جو نہایت سنگار و زینوں میں کیے گئے ہیں۔ ان میں لفظوں کا جہاد اور شکوہ موجود ہے۔ قصیدوں میں کئی کئی جملے شامل کیے ہیں۔ صنائع بدائع اور علوم و فنون کی اصطلاحات سے قصیدوں کو پوری طرح سجایا ہے۔ زور بیان سے ان میں توانائی پیدا کی ہے۔ مدح میں بھی پورا زور صرف کیا ہے۔ یہ سب قصیدے روایت و بیعت قصیدہ کے عین مطابق ہیں۔ محمد یہ نوعیت دونوں قصائد، جن کے مسئلے درج ذیل ہیں، اثر و تاثیر کے اعتبار سے، مصنفوں کے بہترین قصیدے ہیں:

(الف) اے صفت و ذات میں تجھ کو ظہور و خفا

چشم سر و چشم سر حسن پہ حیرے فدا

(ب) نگاہ و نظروہ و احوال و مزاجان چنانچہ میٹھاں

رنگ جاں میں، بکھر میں دل میں سینہ میں رنگیں پنیاں

ان کے علاوہ ان کا ایک اور قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے اور جو جلوس اکبر شاہ جانی کے موقع پر کہا گیا ہے۔ ان کے بہترین قصیدوں میں سے ایک کہا جاسکتا ہے۔

سپیدہ دم ہار چشم خمی ہاں کہ در سے ناگاہ جلوہ مستر

ہوا ہے اک درخشہ ہار بستان بہشت ٹوٹی قدم سے تاسر

قصیدہ گوئی کے فن و حیثیت کے اعتبار سے منون کے قصیدے گھر گھر، بے عیب اور معیاری ہیں۔ ان قصائد میں معیار کی یکسانیت شروع سے آخر تک قائم رہتی ہے اور منون کی قادر الکلامی و مشافی کا اظہار ہوتا ہے۔

کلیات منون میں ۳۹ قطعات بھی شامل ہیں جن میں ایک نعتیہ ہے اور ایک منقبت میں ہے۔ ان کے علاوہ آٹھ قطعات تہنیت نوروز، عید الفطر، عید الاضحیٰ کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ باقی قطعات تاریخی ہیں جن میں اپنے والد میر قمر الدین صفت کا سال وفات (۱۳۰۸ھ)، ولادت (۱۱۵۸ھ) کے قطعات کے علاوہ اپنی والدہ ماجدہ (وفات ۱۲۳۳ھ)، بڑے بھائی (۱۲۳۵ھ)، چھوٹے بھائیوں، انور اسی مریم بیگم، تہا عالم جانی (۱۲۴۱ھ) اکبر شاہ جانی جلوس (۱۲۴۳ھ) وفات (۱۲۵۳ھ)، شہزادہ مرزا سلیم کی وفات (۱۲۵۲ھ) کے قطعات بھی شامل ہیں۔ ان قطعات میں بہادر شاہ ظفر کی شادی (۱۲۴۵ھ)، جلوس بہادر شاہ ظفر (۱۲۵۳ھ) کے علاوہ مولوی مہد العزیز محدث دہلوی، کی وفات انگریزوں کی فتح غزنی (۱۲۳۳ھ) اور اعظم الدہلوی سرور کے تذکرے "عمدۃ التتبیح" کی تاریخ تصنیف (۱۲۴۵ھ) کے قطعات تاریخ بھی شامل ہیں۔

لسانی مطالعہ:

منون کی زبان معیاری اردو ہے لیکن اس پر اٹھارویں صدی کی زبان کا اثر بھی موجود ہے مثلاً منون بھی صفت ماضی صفت اور فعل کو جمع کے صیغے میں استعمال کرتے ہیں جن کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں:

خاکسار ہاں:

بس وہ ہی عالی جناب نکلا

ہاں جس نے بھی خاکسار ہاں گئیں

نزدیکیوں:

نزدیکیوں کو وصل کا تھ سے گماں ہے آج

ہاتھیں زلمی تھیں حیرے قصور سے شب مجھے

موزوں ہاں:

گو کم نہیں ہے قاسم سرور جہاں بلند

قصر کشیدہ کی حیرے موزوں ہاں کہاں

گھنڈیاں

آج گزریا لہوں کو یاد گھر ہے کہ کہیں شہید پیدا کے جدائی کی حر ہے کہ نہیں اس چہری غزل کے کانوں میں، جس کا مطلع یہ ہے، اسی قسم کی ”مٹھا نہیں“ لکائی گئی ہیں۔

کیا اس سے وصل کی شب مطلب برائیاں ہوں

ہر حرف آرزو پہ جو سو سو لڑائیاں ہوں

اردو طریقے سے یہ پنج پیکاس خود پر قاری، عربی اور اردو الفاظ کی بنائی گئی ہیں اور انھیں ایک غزل میں، ردیف ہوں کے ساتھ، بطور قافیہ استعمال کیا ہے۔ جھکائیاں، دلربائیاں، آئیاں، بے حیائیاں، صفائیاں، خودنائیاں، کھائیاں، پر چمائیاں، آڑائیاں، سانیاں، آڑائیاں، کھائیاں، سوکھائیاں، سیدھیاں، کج ادائیاں، ربائیاں، کٹائیاں۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی پنج کی یہی صورتیں ملتی ہیں۔

”فضل“ کے استعمال کی یہ قدیم صورتیں، جو افکار دہریہ صدی کے شعر و ادب میں ملتی ہیں، محمود کے

ہاں بھی مستعمل ہیں۔

- | | | |
|-------------|----|-----------------------------------------------|
| گھمرائے ہے: | ج | کہا میں نے کدول گھمرائے ہے زکرا ہے دم تھوہن |
| پوچھے ہے: | ج | پوچھے ہے کب وہ حال کسی دادخواہ کا |
| کوئے ہے: | ج۔ | تجلی کی ہی اپنے سامنے ایک برقی کوئے ہے |
| کروں ہوں: | ج | ایک نظر اس پر کروں ہوں اچھا درد کچھ کر |
| دہوں ہوں: | ج | چلتا ہوں ہوں پر نہیں کتنی سڑکیں |
| بکھوں ہوں: | ج۔ | قسم کچ ہے کہ میں بکھوں ہو، اکب جیسے دھیروں کو |
| کہوں ہوں: | ج۔ | خمن ہر ہرنگ میں کیا کہوں ہوں میں کردہ کافر |
| کہوں تھا: | ج | میں کہوں تھا مت دل سوزاں کو چھوڑا ہوا |
| دھوڑوں تھا: | ج | بکھوڑ نہیں بکھو کا کل بکھوہ جھوڑ دھوڑوں تھا |
| پوچھوں تھا: | ج | یہ پوچھوں تھا کدول لے آپ نے میرا کہاں باغ عا |
| ہوئے گا: | ج | ہوئے گا جب کہ مہر کہ سید و ہم کا |
| ہو چلاوے: | ج | فائدہ کیا خون ہو چلاوے صہٹ دو چار کا |
| چلاوے: | ج | ... دیکھاے ہواں تو چٹ چلاوے نہ شائل کا خیال |
| آوے: | ج | جب بعد شوق اسیری دل آزاد آوے |
| ہوئے: | ج۔ | دکھاؤں داغ دل تو ہوئے ہر وہ آب آتش کا |
| سکوی: | ج | سکوی کہاں تلک ہے قفس میں تاب ام |
| آوی: | ج۔ | آوی مری ہائیں پہ تول تمام کراوے |
| ہوئی گئے: | ج۔ | مسترف ہوئی گئے آپ اپنی ہی تھمیرے ہم |

آویں گے: ج۔ چلے آویں گے اس کو یک نظر دیکھ
 ہوئے: ج۔ جو ہوئے اس سے خالی بھونکا ہے صوبہ مظاہر ہے
 آج کے لحاظ سے چند متروک الفاظ کا استعمال، جو اٹھارویں صدی میں عام اور انیسویں صدی میں
 بھی مکرر کم سے کم سیاری زبان کا حصہ تھے:

حس پہ: ج۔ ہوا ہے جس پہ روشنی اس حد تک انداز میں گاہیں کا
 جھکڑا: ج۔ ... جھکڑا ایک دیکھا تھا حیرت انگیز غرض سے گاہے
 ج۔ یہ نظر نہ جھکڑا جو وہ تک کتاب آلتا
 تک: ج۔ رک جھوم کر یہ تک آکر سر میں تک
 ج۔ کھل جائے کر ہوا سے تک چچا اس کے مولا
 تل ہے: ج۔ تل ہے یہ بدگمانی کیا کیا بندھی نہ ہو
 ج۔ خواب میں بوسلایا قمارات تل ہے ناز کی
 کسو: ج۔ دور دور پھر قصور سے تل کسو کا
 ج۔ دل میں کسو کے نہ جگر میں نہ دھام
 زور: ج۔ زور دیکھیں ہے مکتون یہ نسا ندل کا
 ج۔ اور آ میر غزل زور چھی گلیں میں
 گھر: ج۔ وقفہ سبیل آپ سے گوہر کے گھر ہے اس کا
 ج۔ یہ فیج تو آہا ڈگر کے گھر گئی
 جھلا: ج۔ جھلا زلف کا شانہ سے بہت طول کھنچا
 ج۔ انکار صاف دیا ہے ہے غیر کے دلے
 لپک: ج۔ ... خاک پر جری کھو لپک کرم کیجیے گا
 ٹپٹ: ج۔ رکھنا ٹپٹ ہے سید زون دلوں کر گئے
 کھو: ج۔ بونہی کھو تو پیار سے آیا کھوڑا آیا
 ج۔ ... زور اس قدر کھو نہ ہوا اور کھو ہوا
 اچھا بہت: ج۔ تری اس چشم جلو میں قیامت اچھا بہت ہے
 تنگ: ج۔ کاہنہ وہ ناتواں یہ تریاں تنگ ہوا
 ج۔ یہاں تنگ وقفہ المہدات یہ شاہ ہوا
 موندے: ج۔ یہ دوری میں بھی موندے آنکھ سیر وصل دیکھوں ہوں
 کہ جوں جوں میں لگا جاتا ہوں توں توں وہ چلتا ہے

کھول کر کے: ع۔ تک علم ہو کر بدوں میں دل کھول کر کے اب
خٹکھٹا: ع۔ قدح پہ قدح چٹکھٹاتے تھے

الغاس (غاس): ع۔ یہ غوں آتش افلاس سے ہمراہے دشت رنگ آسا

ع۔ بازار اگر تم تالہ افلاس کا ہو چکا

ع۔ شک گرئی تھی جی جا کر قصداً وہ افلاس ہے

مسکرا (بھائے مسکرا کر) کی شکایت ظلم کی میں نے تو بولا مسکرا

اسی طرح بعض الفاظ درود مزمرہ کا غریب استعمال مثلاً

بے طاقت: ع۔ بے طاقتا ذکر ہے بے اختیار تھا

گر یہ بھڑی: ع۔ ... بے اختیار گر یہ جو چھوٹا تو کیا کروں

چھیل چھال: ع۔ یہ نیم تھرا غوں اب چھیل چھال آیا

ظطوت (بھائے ظطوت کے (ج) ع۔ وہ خود آراگل جو ظطوت (ج) گونا زتھا

ترپے پڑا ہے: ع۔ ترپے پڑا ہے ہونٹ پہ پیٹا سب تک

جس پاس: ع۔ جا ہو جس پاس جا کے بیٹھو

ہم ہاگو: ع۔ کہ سو پاراٹھ کے گھرتے ہم ہاگو کل آئے

معلوم ہوتا ہے کہ یہ الفاظ درود مزمرہ وغیرہ ان غزلوں میں استعمال ہوئے ہیں جہاں کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتی ہیں اور وہاں قیاس کی یہ ہے کہ بعض متروک الفاظ کی جدہ صورتیں بھی ان کے کلام میں موجود ہیں مثلاً جہاں "کھنو" استعمال ہوا ہے وہاں "کھی" بھی استعمال ہوا ہے ع۔ نہ قلن سے جان میری اب تک کھی آ کے پہنچے ہے اب تک۔ اسی طرح "تک" کے ساتھ اکثر غزلوں میں تک کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ایک چوری غزل کی ردیف "تک" ملتی ہے جس کا مطلب یہ ہے اور جس کا قافیہ بارنگزار و دستار اور ردیف "گروان تک" ہے۔

گر جہاں دے گلو کو بوسہ پہنچے بار گردن تک

نہ پہنچا ہاتھ اپنا آپ کی ایک بار گردن تک

اسی طرح آوے، چوے کے ساتھ اس کی جدہ صورت "آئے" بھی ملتی ہے۔ ایک غزل کی ردیف ہی "کل آئے" ہے۔

جو لے حیر دکاں، صید آگئی کو تو کل آئے

حرم سے دلم کی خواہش میں سب آہو کل آئے

اسی طرح بدلے ہے، پہلے ہے، کوئے ہے کے ساتھ جدہ صورت: جہاں ہے، دلا ہے، بہتا ہے، اُلتا ہے وغیرہ بھی ملتی ہے:

مڑو سے جائے انگ گرم یک شعلہ لگا ہے
یہ رات دھند پر کس کے چراغ دیدہ جلتا ہے
اسی طرح ”یاں دواں“ کا استعمال ممنون کے کلام میں اکثر ملتا ہے لیکن ”دواں اور یہاں“ کا استعمال بھی موجود ہے:

ج . یاں جان تک بھی دے بچے پروہی دواں نہیں

ج . - ظلیان کر یہ جس دم آنکھوں نے تک کیا یاں

ج . کوچ کی جلدی یہاں دواں کیا سب تاخیر کا

ج . - سا غروینا اٹھا لوئس یہاں

ج . کچھ سلا آئے نہ نظریاں سے دواں تک

ج . اک بات پدہاں ہے کھوہاں کھوئیں

اسی طرح ”انفاس“ بھی استعمال میں آیا ہے اور ”نفاں“ بھی۔ انفاس کی مثالیں اوپر آچکی ہیں ”نفاں“ کی یہ دو مثالیں دیکھیے:

ج . .. خاک کو محل کے ہوا پر نہ نفاں دل سے اٹھی

ج . نفاں اس راوا الفت سے کہ چھوڑا کام اول میں

ہر زمانہ زبان اسی طرح آہستہ آہستہ تبدیل ہو کر، جدید تر نکاحوں کو قبول کرتی ہوئی، ہلکتہ و معیاری بن کر، بڑھتی رہتی ہے۔ تبدیلی کے عمل کی یہ صورت ”کسانی مطالعہ“ کے زیر عنوان، ہم قراتر کے ساتھ تاریخ اوب اردو کے ہر دور میں دیکھتے اور دکھاتے چلے آ رہے ہیں، جس سے اردو زبان کے ارتقا کی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

فہم دہلوی بھی اس دور کے ممتاز شاعر ہیں اور زبان کے معاملے میں وہ ایک وقت دہلوی بھی ہیں اور کھنوی بھی۔ اگلے باب میں ہم فہم دہلوی ہی کی شاعری اور زبان کا مطالعہ کریں گے۔

- [۴۷] گلشن بخارا، مصطفیٰ جان شیخ، سرچہ کتب ملی خاں خاں، میں ۷۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۴۸] گلستانِ سخن، مصباح الدہلی، سرچہ کتب ملی خاں خاں، میں ۷۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۶ء۔
- [۴۹] تذکرہ ادب دہلی، سرمد احمد خاں، سرچہ کتب ملی خاں خاں، میں ۷۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۵ء۔
- [۵۰] عمرہ بختیہ، اعظم الدار، سرور، میں ۷۵، دہلی، موجودہ، ۱۹۷۶ء۔

تیسرا باب

نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی

مومن خاں مومن کے شاگردوں میں ہوں تو بہت سے نام آتے ہیں لیکن ان میں سے چار: مصطفیٰ خاں شیفتہ، غلام مولیٰ حق، اصغر علی خاں نسیم اور قربان علی بیگ سالک ممتاز ہیں۔ سالک پہلے مومن ہی کے شاگرد تھے لیکن بعد میں غالب سے تگڑا اختیار کر لیا تھا۔ شیفتہ، بھگل اور سالک پوری طرح دہلوی شاعر ہیں لیکن نسیم دہلوی ہوتے ہوئے بھی نکسنوی ہیں، اور نکسنوی ہوتے ہوئے بھی دہلوی ہیں۔ ”خوش معرکہ زبیا“ (۱۲۶۲ھ) کے یہ الفاظ بھی اسی طرف اشارہ کرتے ہیں: ”چونکہ خود زبان اس کی بدستور۔ شعرائے نکسنوی میں دلی والا مشہور ہے۔“ [۱۶]

میرزا محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی (۱۲۱۳ھ-۱۲۸۲ھ/۱۸۰۰ء-۱۷۹۹ء - ۶۶-۱۸۶۵ء) نواب آقا علی خاں کے بیٹے اور دہلی کے ایک معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ حکیم مومن خاں مومن کے شاگرد و رشید تھے۔ خود بھی کئی شعروں میں اس کا اقتدار کیا ہے:

فصل حق سے بس کہ ہے شاگرد مومن تو نسیم

دوم ہے سارے زمانے میں ترے اشعار کی

مومن کا طرزِ صحبت نہ تھے کا نسیم سے

نسیم دہلوی تو بھی مگر شاگرد مومن ہے

نسیم کی تعلیم روایچ زمانہ کے مطابق دہلی میں ہوئی اور شعر و شاعری کا ذوق بھی یہیں پروان چڑھا۔ خوش نویس و خطاطی کا فن استادوں سے سیکھا۔ کتب علی خاں نادر نے انھیں ”خوش نویس“ کیا، شاعر فرما [۱۷] لکھا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد بھائیوں میں تقسیم جائیداد پر اختلاف ہوا تو وہ اور ان کے بڑے بھائی اکبر علی خاں چارلس ہو کر ۱۲۳۳ھ/۱۸۲۸ء [۱۸] میں نکسنو چلے گئے اور ایسے گئے کہ بھر واپس نہ آئے۔ ۱۲۳۳ھ کا سوا لپے بھی درست ہے کہ نواب شیفتہ نے جو نسیم کی طرح مومن کے شاگرد تھے اور نسیم کے خاندان سے بخوبی واقف ہونے کے باوجود ”گلشنِ نادر“ (۱۲۳۸-۱۲۵۰ء) میں ان کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ ان کا کلام دہلی میں کسی کے پاس نہیں تھا اور نسیم خود نکسنو میں تھے۔ یہی صورت مرزا قادر بخش ساہرہ دہلوی کو اپنا تذکرہ ”گلستانِ سخن“ (۱۸۵۰-۵۱ء) لکھتے ہوئے پیش آئی اور ان کا تذکرہ بھی اسی لیے نسیم دہلوی کے ذکر سے خالی ہے۔

نکسنو میں بھی انھیں سماشی خرافت میسر نہیں آئی۔ انھوں نے یہاں بہت سے درد بھانگے۔ واپس دہلی

شاہ اور شرف الدین محمد ابراہیم خاں اور نواب امیر علی خاں وغیرہ کی شان میں قصیدے لکھے۔ شرف الدین کی غزلوں پر محاسنات کہے لیکن کہیں سے بھی کوئی ایسا حقیقی پیرانہ ہو سکا کہ فراغت بھرا آتی۔ اپنے معاشقہ حالات کا ذکر بہت سے اشعار میں کیا ہے جیسے:

زمانہ مسکوں سے اے خیم آباد ہے اب تو بہت ڈھونڈھا مگر کوئی نہ ادب اب کرم نکھ
ہوں یہ رہ گئی دل میں کہ دعا نہ ملا بہت جہاں میں ڈھونڈھا پر آشنا نہ ملا
مطلب ہوں اس قدر کہ میسر جو کچھ نہیں کرتا ہوں اپنے سائے کو دیوار خانہ فرض
پریشانی میں کافی عمر جب تک دم رہا باقی نہ کچھ طلب سفر دیکھا نہ راحت زاد امن پایا

جب پانی سر سے گزر گیا اور معاشقہ حالات غراب سے غراب تر ہوئے تو پہلے وہ مطلع مصطفائی لکھنے سے وابستہ ہو کر خوش فہمی کرتے رہے پھر نول کشوری فرمائش پر "الف لیلیٰ" کو اردو میں منظوم کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ ابھی ۱۹۵۱ء میں کوہی منظوم کیا تھا کہ فنی نول کشور نے کام کی رفتار بڑھانے کے لیے کہا تو ملازمت چھوڑ دی۔ "قوارع حراج اور انصاف" سے منظوم ہوتا ہے کہ خیم ۱۸۶۳ء تک نول کشور سے وابستہ تھے۔ (۳)

تک دہلی کے باوجود حراج میں خود داری محدود تھی۔ وہ خرم نول اور صلح بنو انسان تھے لیکن عزت عصر کو فراغت پر ترجیح دیتے تھے۔ پھر جب سے لکھنؤ میں شاعری قائم ہوئی تھی وہاں دہلی کی تہذیب اور ادبی دہلی کی وہ اہمیت و عزت باقی نہیں رہی تھی جو آصف الدین اور سعادت علی خاں کے دور میں قائم تھی۔ خیم اس ضمنی ہستی میں اس لکھنؤی قصبہ کا بھی شکار ہوئے اور اس لیے کسی دربار سے وابستہ نہ ہو سکے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود انھوں نے اپنی شاعری کا سکہ ایسا بنایا کہ متعدد لکھنؤی شعرا ان کے شاگرد ہو گئے۔ کلب علی خاں قاضی رام پوری نے ان کے ۲۴ شاگردوں کے نام دیے ہیں اور بتایا کہ چند اور شعرا کے نام بھی حسرت موہانی نے "اردوئے معلیٰ" میں دیے ہیں جن کے ذکر سے خاکرے خالی ہیں اور لکھا ہے کہ یہ فہرست بھی مکمل نہیں ہے۔ (۵) اپنے دور میں خیم دہلی لکھنؤ کے اہم استادوں میں شمار ہوتے تھے۔ نتائج نے لکھا ہے کہ "اشعار ان کے اچھے ہوتے ہیں۔ لکھنؤ میں ان کی شاعری کا بڑا اشرہ ہے۔" (۶) تذکرہ طور کلیم میں لکھا ہے کہ "مشابہ سخن و زبان است در لکھنؤ احسانت داشت دیوانے و مرثیہ (۷) خود بھی اپنے اشعار میں اس بات کا اظہار کیا ہے:

شکر کردگار حق میں اے خیم اب تو شہرے ہیں ترے اشعار کے
خیم اپنے کلام پاک سے ہے بہار گلشن ہندوستان آج

خیم نے ۱۳ رمضان المبارک ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۶ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ بہت سے معاصرین نے قصائد تاریخ وفات کہے جن میں مظفر علی خاں امیر اور میرزا مرتضیٰ بیگ عرف محبوب بیگ حاشق کے یہ قصائد بھی شامل ہیں:

(الف)

سال تاریخ وفات خیم کرد رقم

شد بخود ان اہم از چمن دہر نسیم

(اسیر) [۸]

(ب)

ہاتف تاریخ افکاش فرمود

شاعر بے مثل بود انا للہ

(مجموعہ عاشق) [۹]

نسیم کے کلام کا شعروہ اتفاق کہ جب ناول کشوری "گل دستہ" میں نسیم کا کلام مرزا غالب کی نظر سے گزرا تو انھوں نے مثنوی ناول کشور سے نسیم کے بارے میں دریافت کیا۔ جواب میں نسیم کے حالات و کلام پر حاکم غالب نے لکھا کہ "سکھیا مستم و متین یا نسیم۔" [۱۰]

نسیم مرزا غالب اُنالی تھے۔ کبھی اپنا کلام سنبھال کر نہیں رکھا۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ "دوات قلم کبھی ان کے پاس نہ رہتا تھا اور اکثر غزلیں موزوں کرنے کے بعد قریب کے ایک کتب میں ردی کاغذ پر، طالب علموں کے سونے قلموں سے لکھ کر بے احتیاطی کے ساتھ ڈال دیتے تھے۔ اس صورت میں دیوان ان کے فراہم ہونے کی کیا شکل ہو سکتی تھی۔ عبدالواحد خاں خلف مصطفیٰ خاں صاحب، مالک مطبع مصطفائی ان کے شاگرد اور قلمدان شاگرد تھے، انھوں نے استاد کی لاپرواہی کو دیکھ کر بطور غور و جویہ طلب دیوان کلام میں کاغذ کا کثرت شروع کیا اور... مرزا صاحب کے سامنے پیش کیا۔ حضرت نے اسے زیادہ تر اپنے معمولی اور کثرت کلام کا مجموعہ ہاکر "سب غلط" کے ریمانکس کے ساتھ مسترد کر دیا۔" [۱۱] فرض ان کا کلام ان کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔ بعد وفات نسیم کے شاگرد و نائب محمد تقی خاں انسر کو اپنے استاد کی یادگار کا خیال آیا تو جیسا کہ امیر حسنہ حلیم نے لکھا ہے کہ انھوں نے "کچھ کلام پرچہ پرچہ بجا بجا سے فراہم کیا۔ بکمال شوق و عشق نہایت ایک دیوان ترتیب دیا۔ مطبع مصطفائی میں چھپنے کی اجازت دی۔ مصارف کی کفالت کی۔ کبھی دیوان "دھر شگرف" کے تاریخی نام سے ۱۳۸۴ھ میں مرتب ہوا اور ۱۳۸۵ھ میں لکھنؤ سے طبع ہوا۔ ۱۹۶۶ء میں کبھی دیوان کچھ اور کلام کے اضافے کے ساتھ تاریخی راہچوری نے "کلیات نسیم" کے نام سے مرتب اور مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا۔ نسیم کی دو تصانیف ہیں۔ ایک "کلیات نسیم" اور دوسری الف لیلی کی ۲۵۱ راتوں کا منظوم اردو روپ جو اپنے تاریخی نام "الف لیلیٰ کو منظوم" (۱۳۵۸ھ/۱۹۶۱-۶۲ء) جلد اول کے نام سے مطبع ناول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں کہ جب مثنوی ناول کشور نے کام کی رفتار کو بڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے ملازمت ترک کر دی اور یہ کہہ کر الف لیلیٰ کو اردو روپ میں ڈھالنے کا کام بھی بند کر دیا:

قلم بس ہو چکا آغاز و انہام خدا کا چاہے لکھتا تھے نام

لکھا یاں تک نسیم دہلوی نے کہا آگے سے طوطا رام جی نے [۱۲]

اس کے بعد الف لیلیٰ کی دوسری اور تیسری جلد کا منظوم اردو روپ مثنوی طوطا رام شایان نے تیار کیا اور چوتھی جلد

شاہی دال جنہں نے چھری۔ ۱۸۶۹ء میں مطبع خزانہ کشور نے چار حصوں میں "خزائنہ داستان الف لیلیٰ سنہ" کے نام سے بھی شائع کی جسے مفتی طوطا رام شکیانی سن نے "دوسری طرزِ تنزیل اردو" کے نام سے لکھا اور مرتب کیا۔

حجم نے الف لیلیٰ کی ۲۵۱ راقوں کو محنت سے منظرِ عام پر لایا ہے۔ اس کے اظہار بیان میں ایک ایسی روانی ہے کہ با آواز بلند پڑھ کر سنانے سے آج بھی لطف آتا ہے۔ اس طویل منظوم کی "ساقی نامے" خاص طور پر دلچسپ ہیں اور سرشاری کی کیفیت کے حامل ہیں۔ نسیم نے ہر قصے کو عام طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ کئی اثر پڑھ جاتا ہے۔ نسیم نے بیانیہ اعجاز میں بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کے اظہار بیان میں نہ تصنع ہے اور نہ تصنعی طرزِ دلی و عجب لفظی۔ نسیم کے سامنے صرف ایک مقصد ہے کہ کس طرح قصے کو عام بول چال کی زبان میں، روانی کے ساتھ فطری اعجاز میں بیان کیا جائے اور اس میں وہ کامیاب ہیں۔ آج اس کام کی تاریخی اہمیت ہے لیکن اس حجم کی منظوم داستانوں سے اردو زبان نے اپنی قوتِ اظہار کو ہر قسم کے موضوعات کے بیان کے لیے مستحکم کیا ہے اور اظہارِ بیان کے نئے نئے روپ دریافت کیے ہیں۔ "الف لیلیٰ کو منظوم" سے حجم کی یہ کوئی کامی اعزاز ہوتا ہے۔

بچی بچی "کلیاتِ نسیم" ۳۳۳ فزوں، تین مختصات، دو رباعیات، دو قصائد، ۱۶ انقطعات تاریخ اور تاریخِ مطبع و تاریخِ دلاوت کی دو مختصر مشکریوں پر، مشتمل ہے۔ ان کے قصیدے اور بالخصوص ان کی تھمیں خزانہ کا مزاج رکھتی ہیں۔ منظوم ہوتا ہے کہ یہ سارے قصیدے معاشرتی و معاشرتی مجبوری کے تحت لکھے گئے ہیں اور ان میں نسیم کا دل شامل نہیں ہے۔ واجد علی شاہ کی مدح میں جو پہلا قصیدہ شامل کلیات ہے اس کی مصیبت میں علم عروض کی جہتوں پر تنقید کی گئی ہے۔ واجد علی شاہ خود علم عروض پر بڑی قدرت رکھتے تھے۔ اسی قصیدے میں نسیم نے حیران اور مکرخص کے اتحاد کا دعویٰ کیا ہے اور اپنی عروضی جدت کو ثابت کیا ہے:

اتحادِ دل و سخن سے لکھتا ہے قلم فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن

نسیم نے بادشاہ کو اپنے علم عروض سے حیران کرنے کے لیے مصیبت میں اس اختلافی مسئلہ کو اٹھایا ہے حالانکہ مصیبت میں کبھی اختلافی مسائل نہیں لائے جاتے لیکن اس کے باوجود یہ نسیم کا سب سے اچھا قصیدہ ہے جس میں ایک باشعور شاعر ایک باشعور صاحبِ علم مدح سے مخاطب ہے۔ نسیم کے قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے پہلی بار کوئی قادر الکلامی اور مثنوی سے انھوں نے "الف لیلیٰ" نظم کی تھی اسی طرح یہ قصیدے ہیں جو معاشی پریشانوں کو ڈار کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔

نسیم کی ایک مثنوی "سرورِ دلاوت حضرت خاتمِ ارسالت" جو اپنے شاعرِ مرزا امجد علی کی فرمائش پر لکھی گئی تھی اس لیے پڑھ کر اس میں حجم کا دل شامل ہے۔ اس مثنوی میں انھوں نے "مناجات" کے مزاج کو "ساقی نامے" کے مزاج سے ملا کر ایک ایسی رنگینی اور ایسا لطف پیدا کیا ہے جو قائل ذکر ہے مگر ان ساری امتیاضِ سخن کو یکجا کر، جن میں حجم نے مطبع آراہنی کی ہے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ اور مثنوی میں وہ اپنی قادر الکلامی سے کامیابی ضرور حاصل کر لیتے ہیں لیکن ہلادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور یہی ان کا اصل میدان

ہے۔

امیر علی خان انجم دہلوی ۱۲۳۳ھ/ ۱۸۳۸-۳۹ء میں لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت وہاں کی فضا پر استبدادِ نار اور استبدادِ نقل کے شاگرد چھائے ہوئے تھے اور بالخصوص رنگب (طرزِ جدید) وہاں کا مقبول ترین و پسندیدہ طرزِ شاعری تھا۔ غلوۃ نقل کے کلام کا بڑا حصہ اسی رنگب میں درلگا ہوا ہے۔ اس وقت یہ ممکن نہیں تھا کہ کوئی شاعر اس رنگب سے الگ ہو کر یہاں کی فضا میں اپنے قدم بڑا سکے۔ اس وقت اردو میں نئی شاعری کے وجود میں آنے سے دوئی کے خلاف لکھنؤ کی تحسب بھی شدت کے ساتھ موجود تھا۔ انجم نے رنگبِ نارخ میں غزل کہہ کر اپنی مثنوی کا سکہ بٹھایا اور یہاں کی فاضل فضا سے ہم آہنگ ہو گئے۔ یہی وہ رنگب تھی تھا جس پر داد کے ڈانگڑے برستے تھے۔ انجم کی غزلیات کو پڑھتے ہوئے رنگبِ نارخ واضح طور پر سامنے آتا ہے مثلاً وہ دو طرز لے دیکھیے جن کے مطلب یہ ہیں:

- ۱۔ رنگبِ تربتِ لال ہے میرے تین غمرو کا بھول کھلایا نہیں گر کر چراغِ گور کا
 - ۲۔ بس کے ہوں نحو قصورِ مشکوٰۃ مستور کا دل میں عالم ہے مرے کا غوسِ شمعِ طور کا
- اور مطلق میں رنگبِ نارخ پر اپنی پسندیدگی کی مر اس طرح ثبت کی ہے:

مصرعِ نارخ پسندِ طبعِ دلا ہے انجم ماہ ہے اک خالِ رخسارِ شبِ دیو کا

اس انداز کو اختیار کرنے سے انجم نے دو فائدے حاصل کیے۔ ایک تو اہل لکھنؤ پر یہ واضح ہو گیا کہ وہ بھی رنگبِ نارخ کو پسند کرتے ہیں اور اسی طرزِ جدید میں اس طرح اور ایسے شعر کہہ سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اب انھیں "دوئی والا ہونے کے باوجود" محفلوں میں دلا ملنے لگی۔ اسی طرح ان کی وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلب یہ ہیں اور جو بیرونی نارخ میں بھی لگی ہیں:

- خوں پلایا جب ہوا وہاں سے سائلِ شیر کا لوک پستان نے مرا بھلائے تاجِ حیر کا
- کم نہیں وحشت میں بھی رتہ مری تو قبر کا پاؤں میرا مردِ کب ہے دیدہ و نغیر کا
- بعد از فراغِ روح بھی قیدِ بدو میں تھا میں صورتِ نوالہ لہ کے گلو میں تھا

نارخ کے دیر اثر انجم کی غزل میں بھی عشق کا رنگ و ہند بپ جاتا ہے۔ حسن کا بیان بڑھ جاتا ہے اور عشق "معاہلہ بندی" کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہی وہ معاہلہ بندی تھی جو لکھنؤ میں عاشقانہ شاعری کہلاتی تھی۔ اسی طرح "جھٹیل" کا وہ صابئی رنگ بھی، جو نارخ کے "طرزِ جدید" کی نمایاں خصوصیت ہے، لکھنؤ میں مقبول تھا۔ یہ صورت بھی اب انجم کی غزل میں رنگ بھر رہی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جو نہ صرف نارخ کے رنگ سے مشابہت رکھتے ہیں بلکہ کم و بیش ان چھپے ہی ہیں:

- کھڑے دولت میں لطیفِ خانہ برہادی بھی ہے شہد کے ہونے سے لٹ جاتا ہے گھر زہر کا
- زیب کی حاجتِ حسیوں کو نہیں ہوتی انجم ہر جن ہے بچے ہے خورشید کی عمر کا
- یہ کچ ہے وقت پر بے رونگی بھی کام آتی ہے نہالِ شگ کو کھٹکا نہیں ہوتا ہے پت ہلکا

قالب اکثر بہت خلقوں کو کام آتا ہے
کر زینت روح کی ہے جسم کی پوشاک سے پیدا

فروغ زیست ہوا سرکنا کے صورت سے شمع حیات بعد ہوئی پہلے انتقال ہوا

انہما نے لوح کو بھیجی بھی ہوتی ہے ضرور دیکھ لو ہر آستان پر آہاں پیدا ہوا

کس خوش طبیعت کو میسر ہوئی نری سریشوں کے ظاہر ہے بھی ختم نہیں ہوتے

واضح رہے کہ یہ وقت آفرینی جسم کے ہاں موتوں سے نہیں بلکہ لکھنؤ کے ماحول کے زیر اثر تاج سے آئی ہے اسی

طرح سنگار زمینوں میں غزل گوئی یا دو غزل سر غزل کو نیا ایسی طویل غزلیں جو ۱۸ شعر، ۲۶ شعر اور ۳۶ یا اس

سے زیادہ شعر ہاں پر مشتمل ہیں یا لکھنؤی رنگ کی رعایت لفظی، یہ سب کچھ جسم کے ہاں استاد مومن سے نہیں

بلکہ زیادہ راست لکھنؤ کے تہذیبی و شعری ماحول سے ان کی شاعری کے حواجز میں داخل ہوا ہے۔ رعایت لفظی

کے ایسے شعر یہ غزل، سناٹک، شیفٹ کے ہاں ملتے ہیں، نہ مومن قالب کے ہاں۔ دل دلی جس نوع کی رعایت

لفظی سے کام لیتے ہیں، وہ تاریخ کے طرز رعایت لفظی و معنوی سے مختلف ہے مثلاً نسیم کے یہ چند شعر پڑھئے جو

لکھنؤی طرز کی رعایت کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں:

میں تو کیا ہوں کارواں کے کارواں ہوں گے سیر

بندہ لاکھوں کو کرے گا آج بھدا محووش کا

اس قدر ضعف تھا کہ حیراناز قہمی تن کر آفا نہ کا

کے ریتی ہیں یہ بچی لگا ہیں کہ ہاں نے زمیں کیا کیا نہ ہوگا

ہاں شمع کا بھی ٹپک نہیں، تاج کی گنگھو ہوں بڑھ جاؤں گا جہاں تک مجھ کو آفا ہے گا

تیری پالائی کا شہرہ سب سے پالا ہو گیا ترنوالہ کیا ہوا عالم ترنوالہ ہو گیا

کیا دل میں اردو ہے جو باندھے کمر آئے ہے طور مجھے طور تمہارے نظر آئے

مومن و غالب کے ہاں اور ذوق کے ہاں بھی رعایت لفظی و معنوی شعر کا جزو بدن بن کر آتے ہیں اور پڑھتے

ہوئے وحمیان رعایت کی طرف نہیں بلکہ شعری طرف رجتا ہے اور اس طرح رعایت لفظی حسن شعر میں اثر و

تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہاں یہ صورت نہیں ہے بلکہ توجہ رعایت کی طرف ہی مبذول رہتی ہے۔ نسیم لکھنؤ میں

۳۸ سال رہے۔ وہ بدلی ضرور تھے مگر انھیں جس ماحول میں زندگی بسر کرنی تھی وہ دلی نہیں لکھنؤ تھا۔ نسیم کی

غزلوں میں استاد مومن کا اثر بھی گاہ و گاہ ملتا ہے۔ لیکن یہ وہ غزلیں ہوں جو دلی کے زمانے میں کہی گئی ہوں

لیکن ان کی وقت آفرینی اور تذک خیالی و رعایت لفظی و معنوی کا اثر مومن یا دلی سے نہیں بلکہ تاریخ کے "طرز

جدید" سے آیا ہے۔ جہاں تک شاعری کی زبان کا تعلق ہے، وہ دلی اور لکھنؤ کی زبان میں کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔

صرف چند الفاظ کا یا چند لفظوں کی تذکیر و تانیہ کا، اعلان نون کا، بعض لفظوں مثلاً لکھا، رکھا، پر، احترام کے

ساتھ ساتھ یہ لگانے کے، کوئی بڑا لیا بیاد یا فرق نہیں ہے۔ دلی والوں نے حسب ضرورت کہیں لکھا، رکھا، پر،

استعمال کی ہے اور کہیں بغیر تکرار کے شعر میں باندھا ہے۔ یہ بحث ہم تاریخ اور علی اوسط رنگ کے ذیل میں (جلد سوم میں) پہلے کر چکے ہیں۔ خیم نے وہ الفاظ بھی استعمال کیے جو کھنڈ والے اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور وہ الفاظ بھی شعر میں رہتے جو دہلوی ہونے کے ناتے ان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ مثلاً ذیل میں درج یہ وہ الفاظ ہیں جن کو دہلوی زبان کے طور پر انھوں نے استعمال کیے ہیں:

اٹھاتا: ج . ایک دو ساغر سے اٹھاتا ہے کیا ساقی مجھے

تیز: ج . خیم ایسی تہ میں پر کیجیے اطلاق تیز کا

گور: ج . سمجھتا ہوں میں اپنا اشک ٹکوں لال گور کا

کڑکا: ج . صدا اٹکی کی دی تالے نے جب منہ سے مرے کڑکا

ذمیر (یعنی قبر): ج . یہاں میرے سرور کسی پر گزیر کا

گزر کا: ج . وہاں گزرتے ہیں خفا ہوتے ہیں اغیار

آٹارنا: ج . دفن میں بھی اپنا تو آٹار نہیں ہوتا

دچکا: ج . خیم اپنے خن کے خوف سے حاسد ملتے ہیں

دھڑک دینا: ج . دھڑک دینا ہے مجھے خواب پر بیاں میرا

مست: ج . اسے جان لڑکھن کی تری مست نہیں جاتی

کھوٹی: ج . کھوٹی شب کہاں تم نے بسر کی

مٹا: ج . دل میں روٹھا تو مٹانے سے کہیں مٹا ہے

آرے چارے: ج . نہ وہ اب اشارے نہ اب وہ نگارے نہ وہ کہتا ہمارے

خیم ہندش استاد (سومن) پر ناگزرتے ہیں۔ نئی تراکیب استعمال کرتے ہیں لیکن ان تراکیب میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو ان ہی سے مخصوص ہو۔ نئی تراکیب آتش اور ان کے شاعر دوں نے بھی تراشی ہیں۔ خود تاریخ کے ہاں بھی پست تراکیب اور ہندشیں کثرت سے ملتی ہیں۔ نئی نئی تراکیب سومن اور غالب کی بھی انفرادیت ہیں لیکن خیم کی حدت تراکیب میں کوئی قابل ذکر انفرادیت نہیں ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں تراکیب سازی ہر شاعر کی تخلیقی ضرورت ہوتی ہے تاکہ وہ اپنے خیال یا احساس کو نئے مرکبات کی مدد سے اس طرح ادا کر سکے جن کو ادا کرنا مطلقاً الفاظ سے ممکن نہیں ہوتا۔ بڑے شاعر کا تجربہ چنگیز دار، بے پیچیدہ اور طبع زاہد ہوتا اس لیے اس کے ہاں نئی نئی تراکیب اور مرکبات ماس تجربے کی وجہ سے قصیدہ شعر میں جہاں کر رہا ہے، روشنی دینے کھتے ہیں۔ لیکن دوسرے درجے کے شاعروں کے ہاں نہ تجربہ بڑا ہوتا رہا ہوتا ہے اور نہ وہ اس طرح ابھرتا ہے کہ جو پر چھا جائے۔ یہی صورت ہمیں دہلوی کی تراکیب میں نظر آتی ہے۔

خیم اپنی دہلوی روایت خن پر قائم رہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن کھنڈ کے تہذیبی ماحول کا رنگ و اثر اور پختہ و ناپختہ انھیں بہا بہا کر لے جاتا ہے۔ ان کے ہاں دہلوی روایت ان اشعار میں نظر آتی ہے جہاں

وہ خیال کو جذبے سے طائر شاعر کہتے ہیں۔ یہی وہ کام ہے جو ان کے استاد مومن خاں مومن نے کیا تھا۔ اس کے برعکس ناسخ نے جذبہ کو شعر سے خارج کر دیا تھا اور اس عمل سے اپنے ”طرز جدید“ کا راستہ نکالا تھا۔ ناسخ کی شاعری، جیسا کہ ہم سمجھتے آ رہے ہیں، حقیقی شاعری نہیں ہے۔ حقیقی شاعری بغیر جذبے کے ایک قدم نہیں چل سکتی اور اسی لیے بیان حسن ان کے ہاں نمایاں ہے اور ”طرز جدید“ کا جزو اعظم ہے۔ ناسخ کے طرز جدید کے زیر اثر جن شعرا نے شاعری کی ان سب کے ہاں یکساں طور پر خیال تو موجود ہے لیکن وہ جذبہ ہے سے ماری ہے۔ خواہ جیدہ دلی آتش کی شاعری کا وہ حصہ جو ناسخ کے ”طرز جدید“ کے زیر اثر کہا گیا ہے، جذبہ سے ماری ہے لیکن وہ حصہ جو انھوں نے اپنے رنگ میں کہا ہے، اس میں جذبہ ایسا رنگ گھول دیتا ہے کہ یہی رنگ آج آتش کا اصل و حقیقی رنگ ہے جس پر ان کی شہرت و عظمت قائم ہے۔ نسیم دہلوی کے کام کا ایک حصہ ایسا ضرور ہے جس میں وہ نکھٹو کے رنگ سے دامن بچا کر اپنے دل کی بات جذبات کی زبان سے ادا کرتے ہیں اور یہی وہ کام ہے جو آج بھی پڑھنے والوں کو حائر کرتا ہے لیکن وہ نکھٹو رنگ میں اتنا چھپا اور دہا ہوا ہے کہ اسے وضوح و وضاحت سے کرنا ناممکن ہے لیکن یہ کہ اس میں بیشتر کام وہ جو دہلی میں کہا گیا ہو لیکن اس کو تصحیح کرنے کی کوئی شہادت نہ دے پاس نہیں ہے۔ ”کلیات نسیم“ میں زیادہ تر کام وہی ہے جو نکھٹو میں کہا گیا تھا۔ اس کام کی نظائرات اور زبان کا مزاج اس وقت کی نکھٹو زبان جیسا ہے۔ اس میں وہ قدیم الفاظ عام طور پر نہیں ملتے جتنے کل اور سالک کے پاس نظر آتے ہیں۔ نسیم اپنے استاد مومن کی وقت پسندی کی روایت کو تو یہ قرار رکھتے ہیں لیکن یہ وقت پسندی ناسخ کی خیالی آفرینی و مضمون بندی سے زیادہ قریب ہو جاتی ہے۔ نکھٹو میں نسیم کا زاویہ نظر یہ تھا کہ شعر کو ”حسن خدا داد“ کی طرح مناسبتیں، آرائش اور نکات سے پاک ہونا چاہیے۔ مضمون آفرینی شعر میں ناز کی پیدا کرتی ہے اور معاملہ بندی والی ”حاشیات شاعری“ سب پر فرض نہیں ہے:

مناسبتیں سے حسن دور پاک ہے زلفوں کے واسطے نہیں تزئین شائد فرض

مضمون کے بھی شعرا گر ہوں تو خوب ہیں کچھ ہو نہیں سکتی فزل حاشیات فرض

نسیم دہلوی تھے، مومن کے شاگرد تھے لیکن نکھٹو میں نسیم تھے اس لیے وہ دونوں شعروں کی تہذیبی اہمیت اور مزاج شاعری سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ کم و بیش ان تمام حیرتوں کا کو ترک کر دیتے ہیں جنہیں ناسخ اور رشک نے ترک کیا تھا اور اسی لیے ان کی زبان نکھٹو کی زبان کے مطابق رہتی ہے۔ اسی انداز فکر نے انھیں نکھٹو میں مقبول بنا کر استاد وقت کا درجہ دیا اور متعدد نکھٹو شعرا نے ان کے سامنے زانوئے تلمذ کیا۔ ”طرز جدید“ کے علاوہ جذبہ والا کام، جو ان کے کلیات میں ملتا ہے، آج بھی حائر کرتا ہے۔ ان کی یہ طر لکھیں پڑ ہے جن کے منظر یہ ہیں:

سفر ہے و شہار خواب کب تک بہت پڑی منزل عدم ہے

نسیم جاگو، کمر کو باندھو، اٹھاؤ بستر کہ رات تم ہے

کب اس زمیں پہ مجھے آرمیدہ ہونا تھا ہو اسے خاک کو برسوں پریدہ ہونا تھا

اس سے مرنا مجھے اپنا خلق ہاں ہو گا
خلق سے دم بلوں پر خواہش دیا میں آیا
اسے دل سمجھ نہ پایا عزیز و یگانہ فرض
سوال طرز سخن سے تمہارے پیدا ہے
ان غزلوں کے علاوہ یہ چند شعر اور دیکھیے:

اس قدر لطف گون روئی بر شے میں ہے
شعلوں میں آفتاب میں انجم میں بلوں میں
سویں کے جہ خاک پہنچ جائیں گی آنکھیں
کہتے ہیں جسے حسن وہ ہے شیخ جہاں تاب
کبھی آغوش میں رہتا کبھی رہنما دلوں پر
انہیں دوسوا کرے گا بلکہ کو نام غیر کو دشمن
گری وہ دکھائی نہیں مرد نے مجھ کو
دل پر بیٹاں تھا سوا نسو کبھی پر بیٹاں ہو گئے
کیا پوچھتے ہو اب تو اسیر نفس ہوں میں
عاشق و وحشی و دیوانہ و دوسوا کہ کے
لئے نہ سلامت ترے کو ہے سے کبھی ہم
رونے پہ اگر آئیں تو عالم کو ڈوب دیں
ابو میں خم، جبین میں ٹپکس، زلف میں شکن
جب اور کسی پر کوئی پیدا کرو گے
کہاں بسر ہوئی اوقات پاک بندہ نواز
خشم، صبح، طغی، اسباب، تکلیف، فراق

کہ نہ دیکھے گا مجھے وہ تو پٹیاں ہو گا
وہ آیا بھی تو چھپ کر پودا سر اور میں آیا
عاشق کے واسطے نہیں رسم زمانہ فرض
ہمارے سر کی قسم! تم کو آرزو کیا ہے

بڑھ کے گھٹ جاتا ہے سایہ بھی تری دیوار کا
جلوہ کہاں کہاں ہے تمہارے جمال کا
آجائے گا بھونکا جڑ کوئی خواب عدم کا
کہتے ہیں جسے عشق وہ پروانہ ہے اس کا
کاش کہ آفتاب جہاں میں تیرا آسو ہوتا
غضب کیا کیا نہ لائے گا پہ جوش آرزو میرا
اولے کی طرح آنکھ میں برائے یک جہا تھا
ایک ٹھہرا آنکھ میں تو ایک دامن میں رہا
وہ دن کی بات ہے کہ شریک بہار تھا
جس طرح چاہے بلا حیرے ہی ارشاد ہیں سب
کچھ لے ہی گئے سر پہ بلا جب ادھر آئے
وہ یا میں بھی ہم دامن ساحل نہیں رکھتے
آیا جو میرا نام تو کس کس میں مل چڑے
یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کرو گے
بہت دنوں میں تمہیں آج ہم نے دیکھا ہے
زندگی جب تک رہی کیا کیا خلق دل میں رہے

لوہ و پے ہوئے مطلقوں والی غزلوں اور ان اشعار میں، جہاں پر دے گئے ہیں، ہمیں چند یہی بلکی ہی اور کہیں
ذرا سی جڑ لے محسوس ہوتی ہے جس نے شعر میں اثر و تاثیر کی لے ذرا سی بڑھادی ہے لیکن یہاں چند یہ خیال
سے مل کر اس طرح نہیں آیا جس طرح سوکھن و غالب یا دوسرے شعرا کے ہاں آتا ہے۔ شعر کے حوالہ پر غور
کیجئے تو یہاں بھی زور چند یہ نہیں بلکہ مضنون یہ ہے عروجوں محسوس ہوتا ہے کہ جسم کے باطن میں چھلکی سلا پر ایک
ایسی نکلتی ہے جو ان کے شعر کے فنی اثر کو کڑوا کر دیتی ہے۔ جب درخت پھل پھول کر بڑا ہو جاتا ہے تو اسے
اکھاڑ کر دوسری جگہ لگانے سے جو صورت حال پیدا ہوتی ہے، وہی دہلی سے گھسٹنے آنے پر جسم دہلی کے ساتھ
ہوئی اور ان کی اپنی شاعری پر گہری نگاہ و نگاہی کے باوجود اس طرح نہ پھل پھول سکی جس کی ان میں پوری

صلاحیت تھی۔ ان کی شاعری، بالخصوص، ناخ کے طرزِ جذبے کی حقوریت کے سامنے، بس پہلو ہی بدلتی رہی۔ انھوں نے کہیں دہلوی مزاج کو لکھنؤی مزاج میں مہوایا، کہیں رنگ زمانہ کی طرح ناخ کے رنگ کو اختیار کیا، کہیں ایک ہی غزل میں دونوں مزاجوں کو ساتھ چلا لیکن استادی کے باوجود کوئی اپنا رنگ ظن پیدا نہ کر سکے اور ان کی حقیقی تخلیقی شخصیت ان کی شاعری میں پوری طرح ظاہر نہ ہو سکی۔ یہی ان کا تخلیقی المیہ ہے۔ ان کے ہاں ایک بہت دھیماداد اور سارا گ بہت ہی غزلوں میں گاہ گاہ ضرور سنائی دیتا ہے لیکن وہ ہمیں اپنے ساتھ یہاں نہیں لے جاتا۔ اس راگ کی بجلی ہی لے سے جسم کی تخلیقی قوتوں کا پتا ضرور چلتا ہے لیکن فی الحقیقت یہ راگ سن گا یا ہی رہتا ہے۔

اگر جسم کے اس بن گائے راگ کو تلاش کرتا ہو تو وہ ان کے مطلقوں میں ملے گا۔ عام طور پر مطلقوں میں ایک الگ سا لہجہ اور الگ سارا گ سنائی دے گا لیکن یہ راگ اور اس کا لہجہ دوسرے شعری سے دھیماداد کر غائب ہو جاتا ہے۔ اگر وہ مطلقوں کے لہجے اور راگ کو خود پوری طرح سن لیتے تو ان کی غزل کی لے الگ ہو جاتی مگر رنگِ ناخ کی حقوریت سے عام انھیں اپنے ساتھ بہا کر لے گئی اور وہ خود اپنے طرز کی آواز نہ سن سکے۔

خیم اک طرز پر رہنا نہیں اچھا کہ ہر لکھ بدلا ہے نیا انداز الفاظ غزل خواں کا دلچسپ بات یہ ہے کہ کبھی جذبے کی طرف خیم کی توجہ جاتی ہے یا جذبہ شعر کے سانچے میں داخل ہے تو انھیں ناخ کے بجائے آتش اور ان کی ”ورد آشنائی“ یاد آئے لگتی ہے:

کلام آتش مرحوم سے نال پیدا ہے خیم آگاہ تھا کچھ وہ بھی ورد آشنائی کا
بھی ان کا اصل راستہ تھا جس پر وہ نہ چل سکے اور مایہ فچی پرورشِ رنگ دیو اس طرح نہ کر سکے جس طرح کرنے کی ان میں صلاحیت تھی:

منظور تھی جو شہرت حسنِ سخن خیم مایہ فچی پرورشِ رنگ دیو میں تھا
خیم کچھ مشتق استاد اور قادر الکلام شاعر تھے۔ مومن کے شاگردوں میں ان کا نام شہنشاہِ مقلد کے بعد آتا ہے۔ وہ ایک ایسے شاعر کی مثال ہیں جو بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں وہ راستہ اختیار کر لیتا ہے جس کے اپنے شعری مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اس ماحول سے اوٹلی سے لکھنؤ آنے کے بعد، انہی ماحول میں ان کے قدم ضرور جم گئے لیکن اصل راستہ مومنیت کا نکار ہو کر گم ہو گیا۔ پھر زندگی میں انھوں نے اپنا کلام سنبھال کر نہیں رکھا اور نہ اسے بصورتِ مدح ان پاکلیاتِ مرحب کیا۔ اس میں زیادہ تر وہ کلام ہے جو رنگ لکھنؤ کی بیروی میں کہا گیا اور جس پر وہ نظر پانی بھی نہ کر سکے۔ اس کلام کو خود دیکھ کر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ”سارا غلط“ کے الفاظ کے ساتھ دہلیس کر دیا تھا۔ یہ کلام پختہ ضرور ہے لیکن یہ پورے جسم کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ کسی حد تک قیام لکھنؤ کے زمانے کی ترجمانی کرتا ہے۔ خیم شاعروں کے ایک ایسے خانوائے سے تعلق رکھتے ہیں جو آنے والے زمانے میں بھی خوب پھلا پھولا۔ اس خانوائے کا ماضی شاہ نصیر مومن سے ہوتا شاہ حاتم تک جاتا ہے

اور اس کا دوسرا سرا مومن و نسیم سے ہوتا ہوا امیر الملوک سلیم، مرزا محمد بیگ، ستم ظریف، عاشق گھنوی اور حضرت سودا کی تک پہنچتا ہے۔

لسانی مطالعہ:

لسانی سطح پر نسیم کی زبان معیاری زبان ہے۔ نسیم کے ہاں متروک الفاظ، جملے کے مقابلے میں، خال خال نظر آتے ہیں۔ ذیل کے یہ چند الفاظ ایک آدھی جگہ استعمال میں آئے ہیں مثلاً ہم سوچے (ہم نے سوچا)۔ نہ گھراے دل تالاں بڑی مدت میں ہم سوچے۔ "خطوط غائب" میں بھی ایک جگہ غائب نے اسی طرح استعمال کیا ہے۔

بل ہے: ج بل بے ظالم جوت پوچھے یہ بھی حیران سے

سوز: ج کس طرح کوئی سواکس جا کوئی نکل ہوا

دوستوں نے ردویا: ج دوستوں نے ردویا جب نکل دیکھی اے نسیم

مومن کے شاعر ہونے کے ناتے اور جملے میں غلطی کی طرح، نسیم بھی اہم صفت کا کثرت سے بصورت جمع استعمال کرتے ہیں اور یہاں استعمال متعدد جگہ آیا ہے۔ حضرت سودا ہی نے لکھا ہے کہ "یہ انداز خانہ ان مومن کی شاعری کے ساتھ مخصوص ہے" (۱۳) نسیم دہلوی کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

کی طینتوں: ج راجی حکمن نہیں کی طینتوں کے واسطے

دست انداز یوں: ج خیر بہکدون میں دست انداز یوں کا وقت آئے گا

کھڑکیں: ج اللہ اے ترلاؤ نا طر کی کھڑکیں

آفتیں: ج کتنی بڑی ہیں بھوکو بڑی آفتیں نسیم

نا تو اپناں: ج وہ نا تو اپناں ہیں کہ نسیم ضعیف پر

نہ نہیں: ج دل سے آتی تھیں جو نہ نہیں ہوں مردہ کی

خوشیں: ج بڑی خوشیں کہیں اب آزاد کرو

لڑکیں، آفتیں: ج آفتیں اڑھاتے ہیں کیا کیا لڑکیں پائے ہوئے

عالی دماغیاں: ج عالی دماغیاں نہ گئیں عبور مرگ بھی

نہیں: ج نسیم غفلت کی چل رہی ہے آمنڈ رہی ہیں قضا کی خیریں

ان کے علاوہ نسیم کی زبان معیاری اور جدید زبان ہے اور لکھنؤ کی جدید معیاری زبان سے مطابقت رکھتی ہے۔

حواشی:

- (۱) خوش معریٰ نیا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر مرتبہ، شفیق خویہ، سائیش صفی، ۱۹۷۷ء مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- (۲) تذکرہ ہندو مرتبہ ذکاب حسین خاں، ہندو مرتبہ سید مسعود حسن رضوی، ادیب، جس ۱۹۳۱ء لکھنؤ، ۱۹۵۵ء۔
- (۳) کلیات نسیم بکریچہ، میراث تعلیم، صفحہ ۵۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- (۴) قادیان ہندو ناصر، شفیق خویہ، لکھنؤ، جس ۱۹۷۷ء۔ مطبع لول کشور لکھنؤ۔
- (۵) کلیات نسیم مرتبہ ملک علی خاں لکھنؤ، جس ۱۹۷۷ء، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- (۶) حسن شعر (تذکرہ احمد انصاری خاں، شاخ جس ۱۹۷۷ء، لول کشور، جس ۱۹۷۷ء۔
- (۷) طوطہ تعلیم، سید نور الحسن خاں، جس ۱۹۷۷ء، مطبع سلیم عام، گرہ ۱۳۹۸ھ۔
- (۸) کلیات نسیم بکریچہ، ۵۳۵۔
- (۹) ایضاً، جس ۵۳۷۔
- (۱۰) تذکرہ اشعار حضرت مولائی مرتبہ شفیقت رضوی، جس ۱۹۳۶ء، ادارہ نگار، ذکاب کراچی، ۱۹۶۶ء۔
- (۱۱) تذکرہ اشعار حضرت مولائی مرتبہ احمد لاری، جس ۱۹۳۶ء، ادارہ نگار، ذکاب کراچی، ۱۹۶۶ء۔
- (۱۲) الف لیلیٰ، لکھنؤ، نسیم دہلوی، جس ۱۹۵۸ء، مطبع لول کشور، جس ۱۹۷۷ء۔
- (۱۳) تذکرہ اشعار حضرت مولائی مرتبہ شفیقت رضوی، جس ۱۹۳۶ء، ادارہ نگار، ذکاب کراچی، ۱۹۶۶ء۔

چوتھا باب

میر مہدی حسین مجروح

میر مہدی حسین [۱] مجروح شخص (وفات ۷ مارچ ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۵ مئی ۱۹۰۳ء) غالب کے چینیے شاگرد تھے۔ اُن کے والد میر حسین نگار بھی، جیسا کہ ”گلشن بے خاور“ میں شیلڈ [۲] نے اور ”طبقات اشعراے ہند“ میں طہیل اور کریم الدین [۳] نے لکھا کہ غالب ہی کے شاگرد تھے۔ اسی لیے غالب اپنے مخطوط میں میر مہدی مجروح کو بھی مہیاں، کبھی میر مہدی اور کبھی بر خوردار کے الفاظ سے خطاب کرتے ہیں۔ غالب مجروح کی طرح اُن کے بھائی میر میر فراد حسین کو بھی بہت عزیز رکھتے تھے جس کا اندازہ مخطوط غالب کے علاوہ اُن کی ملازمت کی تلاش میں جو کوششیں انھوں نے کیں، اُن سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ میر حسین نگار کے ۱۶ میر فقیر اللہ فقیر بھی اپنے زمانے کے معروف شاعر تھے جن کا ذکر اس دور کے اکثر تذکرہ نویسوں میں آتا ہے۔ نگار کے بارے میں ”گلشنِ سخن“ میں لکھا ہے کہ وہ مثنوی کے شاگرد تھے [۴]۔

میر مہدی حسین مجروح دہلی میں پیدا ہوئے۔ کب پیدا ہوئے اس بات کا پتا نہیں چلا جاتا۔ قیاساً مالک رام نے سال ولادت ۱۸۳۳ء متعین کیا ہے [۵]۔ شاعر ارڈو بازار میں ان کا گھر تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بے بساوت عظیم کے بعد جب انگریزوں نے ارڈو بازار کو آباد کیا تو یہ گھر بھی اس کی لپیٹ میں آ گیا۔ خود ایک شعر میں مجروح نے اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

اُن کا بے ہوش نہیں ٹوٹ کے ہوتا بر باد ڈھیر سے ہے اپنے کینوں کو مکانِ دہلی

۱۸۵۷ء کے بعد جب دہلی بر باد ہوئی تو مجروح بھی اور بہت سے دہلی والوں کی طرح اپنا وطن چھوڑ کر پانی پت چلے گئے اور انصاریوں کے محلہ میں، جہاں حاتی بھی رہتے تھے، آ گئے۔ دہلی کی بربادی اور اپنی خانہ ویرانی کا ذکر اکثر اپنی غزلوں میں کیا ہے:

میں اپنی خانہ بربادی سے غمناک ہوں کہوں گا اُن سے، اب جاؤں کہاں کو

کبھی اپنے آستانہ غالب کو یاد کر کے ان کی سلامتی کی دعا مانگتے ہیں:

ہے یہ مجروح کی دعا غالب تم سلامت رہو ہزار برس

مجروح کی ایک اور غزل کے ایک شعر میں، جس میں دہلی موصوفیہ سخن اور لفظ ”دہلی“ بطور ردیف استعمال ہوا ہے، غالب کی سلامتی کی دعا مانگتے ہیں:

یا خدا! حضرت غالب کو سلامت رکھنا اب اسی نام سے باقی ہے نشانِ دہلی

”ہرگز“ ردیف کی زمین میں، جس میں مولا نا جلی کی ایک غزل بھی زبانِ زوہام ہے، دہلی کی بربادی کا نوحہ آٹھ دس شعروں میں لکھا ہے:

ذکر بردہائی دہلی کا سنا کر ہدم
آپ رختہ نہیں پھر بحر میں پھر کرا تا
دو توباقی ہی نہیں تین سے کہ دہلی قحی مراد
گیتی امروز اگر حضرتے نیر رچے
اب تو یہ خبر ہے اک کتاب ہے جاں ہدم
میں ہوں اک صبح احباب کا چھڑا گل جیس
صبح ہے صبح احباب نضا میں جیری
اے تصور یہ مرقع نہ مٹتا ہرگز

۱۸۵۷ء میں اور اس کے بعد جو کچھ برادری ہوئی اس کی لے اس دور کی شاعری میں کوٹھن اور سائی وقت ہے۔ جب ملکہ کنوریا نے عام معافی کا اعلان کیا تو بحرواح بھی کم و بیش پانچ سال بعد دہلی آ گئے لیکن اب یہاں کچھ نہیں تھا۔ نہ گھر نہ درہندہ نہ بیہوشا۔ دہلی سے تلاش معاش میں مہاراجا شیو وھیان سنگھ کے ہاں الور چلے گئے اور جب ۱۸۷۳ء میں انگریزوں نے انھیں معزول کیا تو ان کا روزگار بھی ختم ہو گیا اور وہاں سے دو مہاراجا ہے پرموہلی رام سنگھ کے پاس چلے گئے۔ ۱۸۸۰ء میں جب مہاراجا نے وفات پائی تو وہ پھر دہلی واپس آ گئے۔ یہ ان کی زندگی کے بہت خراب دن تھے۔ حسن اتفاق سے نواب رام پور حاد علی خاں بہادر سے وابستہ ہو گئے اور دہلی ہی میں رہے۔ گواہ رام پور آتے جاتے رہے۔ اسی زمانے میں ان کی بیٹی کی جواب دینے لگی۔ ایک خدمت گار کو ساتھ لے کر زیارت کے لیے نجیب اشرف وکر بلائے مٹھی گئے۔ واپس آئے تو بیٹی جاتی رہی اور جاتی ہی رہ گئی۔ اسی عالم میں ۱۷ صفر ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۵ مئی ۱۹۰۳ء کو وفات پائی اور ”قدم شریف“ دہلی کے صدر دروازے کے باہر فصیل کے متصل جنوب میں ”۶۶“ دفن ہوئے۔ لوح مراد پر ان کے شاگرد نواب احمد سعید خاں غالب کا قلم کار تاریخ وفات کندہ ہے [۷]۔

وفات سے کوئی چار سال پہلے ان کے عزیز دوست میرن صاحب نے، جن کے نام غالب کے خطوط بھی ہیں، ۱۸۹۹ء میں ان کا دیوان ”منظر معانی“ (۱۳۱۶ھ) کے تاریخی نام سے سر فراز پر لیس دہلی سے شائع کیا۔ اس کے برسوں بعد ”منظر معنی“ کو سرچ کر کے ریاض احمد نے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا۔ ”منظر معانی“ میں ۳۷ غزلیں، ۶ غزلیات، ۲۱ ترنچ بند، ۳۳ رباعیات اور مختصر فقرات شامل ہیں۔ قطعات میں ”تاریخ دیوان غالب کا قلم اور قلم کار تاریخ وفات مرزا غالب بھی شامل ہے۔ ایک ترنچ بند میں، مولانا حالی اور قرباں علی بیگ سالک کی طرح، بحرواح نے بھی غالب کا مرثیہ لکھا ہے اور اس شعر کو بند کا شعر بنایا ہے:

رخب غری دلفر غالب نرو
اسد اللہ خاں غالب نرو

یہ مرثیہ بھی اپنی درد مندی، اخلاص اور نقصان عظیم کے ادنیٰ احساس کی وجہ سے، اثر داتا شیر سے منسوب ہے۔ قطعات میں وہ قلم کار تاریخ وفات بھی شامل ہے جو غالب کے لوح مراد پر کندہ ہے اور جس کا حوالہ مطلقہ غالب میں پہلے آچکا ہے۔

بھروسہ کی تصانیف، جن کا ذکر خلف قریوں، مضامین اور کتابوں میں آتا ہے، یہ ہیں:

- (۱) انوار الہامی: مجربات رسول کریم ﷺ اس کتاب کا موضوع ہیں۔
- (۲) چہیتہ آخر: اشاعتی خطہ نظر سے رسول اکرم ﷺ کے حالات لکھے گئے ہیں۔ (۸)
- (۳) تاریخ گنج فراہ: یہ چھوٹی چھوٹی کہانوں اور حکایتوں کا مجموعہ ہے جسے بھروسہ نے ۱۲۸۶ھ/۱۸۶۹ء میں مرتب کیا۔ اس کا اگلی نسخہ رضا امیر بھروسہ میں محفوظ ہے۔ (۹)
- (۴) آیاتِ بلی فی شانِ مولیٰ علی: اس میں قرآنی آیات کا ترجمہ اور شعی عقائد کے مطابق ان کی تفسیر و تفسیح کی گئی ہے۔ یہ بھی نایاب ہے۔

بھروسہ کی ادبی و علمی تصانیف دو ہیں:

- (۵) مکتوب حسانی یعنی دوح ابن بھروسہ جس کی تفصیل اوپر آچکی ہے۔
- (۶) تذکرہ طلسم راز: یہ شعر کا تذکرہ ہے جس پر غالب نے فارسی میں دیباچہ لکھا تھا اور جو کلیاتِ نثر فارسی غالب اور ”بیچ آبک“ (غالب) کے دوسرے نالیہ بخش میں شامل ہے اور جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ تذکرہ لکھا جا چکا تھا۔ یہ بھی غیر مطلوب اور نایاب ہے۔

بھروسہ مذہبی انسان تھے اور شراب نوشی کے باوجود مذہب پر ایمان رکھتے تھے۔ ان کے علمی مزاج کا اعجاز اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف حدودِ جنس لکھی ہیں بلکہ اپنے ”دیوانِ اردو“ کے اکثر حرفِ گہی کی پہلی مثال اور اکثر دسے زیادہ منتخب غزلیں انھیں کے ساتھ شامل دی جانے لگی ہیں۔ یہ انھیں کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں نہیں ملتا۔ خود بھی کہا ہے:

مدحت گنج ہے دن رات بھروسہ یہ اردو میں ہے مہمانِ مر

امیر مہدی بھروسہ شعر و ادب کا اچھا مذاق رکھتے تھے۔ شاعری انھیں ورثے میں ملی تھی۔ وہ اردو شاعری کے ایک بڑے دور کے چھوٹے رکن تھے۔ ان کی شہرت کا اصل سبب غالب کے وہ پچاس خط ہیں جو ان کے نام لکھے گئے ہیں۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ انھوں نے بھروسہ کو اس کے قریب خط لکھے جس سے معلوم ہوا کہ بھروسہ نے باقی خط اس دور سے اشاعت کے لیے نہیں بھیجے کہ وہ باقی بہت ذاتی تھے یا استاد نے ان کے مضامین شعر لینے کے بارے میں کچھ لکھا تھا یا بھروسہ ضائع ہو گئے یا ضائع کر دیے گئے۔ یہ سارے خطوط اس وقت لکھے گئے جب بھروسہ اپنی پتہ، الور یا ہے پر میں مقیم تھے۔ پہلا خط بھروسہ ۱۸۵۸ء کا ہے اور پچاسواں خط ۱۸۶۵ء کا ہے۔

بھروسہ کے نام خطوط غالب کے مطالعے سے ہول کی طرح کا ایک ایسا زخمہ، جیتا جاگتا کردارِ امیر کو سامنے آتا ہے جو غالب کا لہرائی بھی ہے اور ان سے نوٹ کر محبت بھی کرتا ہے۔ جس سے غالب مدد و ہمدردی کا شکر بھی ہیں اور بڑے پیار سے اسے خط لکھتے ہیں۔ اگر غالب کے یہ خطوط سامنے نہ آتے تو بھروسہ کو وہ شہرت حاصل نہ ہوتی جو آج انھیں حاصل ہے اور زبان کا ذکر صرف ان کی شاعری کے حوالے سے تاریخ

ادب میں آج وہ حرا کا غالب کی شاعری سے کہیں زیادہ ان کی ذات سے بہت قریب ہیں۔

ابھے خاندان اور دلی سے قدیم تعلق کے سبب، بھڑوچ کا رمارش بھی اس دور کے صاحب حیثیت خاندانوں کی طرح آسان پر تھا لیکن جب انگریزی اقتدار کے ساتھ یہ تہذیبی سانچہ ٹوٹنے لگا اور بدلتے ہوئے ملک رسالوں کی زمین روز ہو گئے۔ ہزاروں ہارے گئے یا موت کے کھاتے آباد دیے گئے۔ ہزاروں قید ہوئے یا پھانسی چڑھا دیے گئے۔ چائیدادیں ضبط ہو گئیں۔ شہر بویاں کسبیاں بن گئیں اور ایک ماٹھے لگیں۔ اس صورت حال نے سارے معاشرے میں بے چینی کے ساتھ آفاقی سماج کی محرومی پیدا کیا کہ عام طور پر معاشرے میں شراب نوشی بڑھ گئی اور یہ لوگ اپنی چائیدادیں اونے چارے بیچ کر گھر گھر سے اڑانے لگے بھڑوچ نے لکھا:

اس کے جو جو کوئی ہیں خود دیکھتے جاؤ بچ کہا ہے یہ کسی نے کہ بیچ اور چلاؤ

ضبط سرکار میں ہونے کے لیے چھوڑ نہ جاؤ خوب ہی کھاؤ زر و مال کو اور خوب اڑاؤ

بھڑوچ شاگردو غالب کے تھے لیکن شاعری میں وہ روائی مذاق سخن سے قریب ہونے کے باعث مسنون سے زیادہ قریب تھے۔ اپنے دوج ان ”مظہر معانی“ کے سبب تالیف میں لکھا ہے کہ ”عالم شباب میں طبیعت شوش انگیز اور دل و دلور خیز ہوتا ہے۔ بندہ کو بھی اس عالم میں شوق شعر و شاعری نے سلسلہ جہانی کی اور عظمت انہی سے صحت ان بزرگواروں کی نصیب ہوئی جو تنہا بہن دلی میں سے تھے اور فن شعر و شاعری میں طاق اور شہرہ آفاق تھے، مثل جناب فخر الشعراء میر تقی میر، جناب استاد میرزا غالب۔“ [۱۰] یہاں بھی انھوں نے مسنون کا ذکر اپنے استاد غالب سے پہلے کیا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ مسنون غالب سے عمر میں بڑے تھے اور دوسرے یہ کہ وہ اس روایت شاعری کے علم بردار تھے جس سے لگ کر بھڑوچ نے اپنی شاعری کی دوج ارکھڑی کی تھی۔ یہ شاعری زبان کی شاعری تھی۔ سلاست و سادگی کو پسند کرتی تھی۔ زندگی کے ان پہلوؤں کو شعر کا جامہ پہناتی تھی جو اس تہذیب کا حصہ تھیں۔ غالب کی شاعری اس سے حرا کا مختلف تھی۔ غالب کی شاعری کو بھی بھڑوچ نے اسی نظر سے دیکھا تھا اور اسی لیے وہ اپنے استاد غالب کی ”زبان“ کی تعریف کرتے ہیں:

سخن کو یوں تو اک عالم ہے بھڑوچ مرے استاد کی پر کیا زبان ہے

جب بھڑوچ بہت اوپر اٹھتے ہیں تو وہ غالب کی معنی آفرینی کی تعریف کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی سیر کی سلاست کو پسند کرتے ہیں:

شعر میں ہے مثال ہے بھڑوچ معنی غالب و سلاست تیر

اور اسی سلاست کی پیروی وہ اپنی شاعری میں کرتے ہیں۔ یہی ان کا تخلیقی حراج تھا۔ بھڑوچ کی شاعری غالب کی شاعری سے بالکل الگ و مختلف ہے۔ وہ سادہ و سلیس ہے۔ اس میں زور زبان و دکاوردہ پر ہے۔ انھیں اپنی زبان پر تازہ ہے اور اسی حوالے سے خود کو مستحکم مانتے ہیں:

ہے وہی لہجہ جو کہ بھڑوچ کہوں نہ ہو صلب زبان ہو تم

وہ شاعری جو ان کے اشعار میں ملتی ہے، وہ بھی اسی تہذیب کی روایت زبان اور انداز فکر کا حصہ ہے۔ ان کے کلام میں معنی آفرینی اور کرائی نہیں ہے۔ وہ آج وہی وہی معلوم ہوتی ہے اس میں وہ توانائی بھی نہیں ہے جو غالب کی شاعری کا خاصہ ہے اور اسی لیے بخروج کی شاعری غالب کے مزاج اور رنگ سخن سے قطعاً ہم آہنگ نہیں ہے اور شاید اسی لیے غالب نے بخروج کو نکھا تھا کہ قصیدیں اب نظر ثانی کی ضرورت نہیں ہے۔ "نزلوں میں خود ہی نظر ثانی کر لیا کرو اور دیدہ و دل کو حقیقت میں مشغول رکھو۔" [۱۱] بخروج کی شاعری میں روایتی حیوانات و کائنات، سیاق و سباق کی تبدیلی کے بغیر انجی معنی میں استعمال ہو رہے ہیں جن معنی میں وہ صدیوں سے استعمال ہوتے آئے ہیں۔ غالب نے بھی ان تسمیحات و کائنات کو استعمال کیا ہے لیکن ان کے ہاں معنی کے تعلق سے ان کا سیاق و سباق بدل جاتا ہے اور شعر نئے معنی سے ہم آہنگ ہو کر نیا رنگ چکاتا ہے۔ بخروج اس رنگ سے متاثریت نہیں رکھتے۔ ان کے ہاں شاعری کی روایت وہی رہتی ہے جتنی۔ جھوں، ہاتھ لکھی، بے ستون، شیریں فرہاد، سکندر آئینہ، جام جم، غفر، شمع و زنا، مسجد و بت، خانہ سرواؤ زلاؤ زلخا، ہوسف و زنا، ہزار مصر، چاہ کنکھ، سپاہ و ملوکی، زنجیر و غیرہ ان کی شاعری میں بھی استعمال ہو رہے ہیں لیکن وہ قاری کے ذہن کو ان کے نہیں بدھاتے بلکہ صرف موجودہ سرورج روایت کی تکرار کرتے ہیں اور اس سے تباہ و برباد نہیں کرتے۔ ساختہ نثر اور روایتی کی برہادی ایک ایسا موضوع ضرور ہے جو ان کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے جو آج بھی دلوں میں اس لیے اتر جاتا ہے کہ اس میں ایک بڑی تہذیب کے خاتمے کا غور شامل ہے۔

بخروج کی شاعری بظاہر عشق شاعری ہے مگر یہ ایسی ہی عشق شاعری ہے جیسی اس روایت شاعری میں ہوتی چلی آ رہی ہے۔ وہ اس کو اپنی شاعری میں ڈھراتے اور اس کی تکرار کرتے ہیں اور اسی لیے ان کی عشق شاعری اوپر ہی اوپر ہی معلوم ہوتی ہے۔ یہاں شب فرقت بھی ہے اور وصل و جبر بھی ہے:

شب جبر میں آنکھ گٹنے نہ دی وہ بھرتے رہے جنم بیدار میں

محبوب کی بے وفائی بھی ہے اور وعدہ خلافی بھی لیکن اعلیٰ رشتہ کے باوجود عشق کی دوپک اور لہر نہیں ہے جو کسی بھی بڑے شاعر کے ہاں دل کو کجا کر رکھ دیتی ہے۔ عشق کو وہ ایک ایسا موضوع سمجھتے ہیں جو بھی پرانا نہیں ہوگا:

عشق ہے ایک گمراہ امت کو ہے ہر دم یہ وہ مضمون ہے کہ ہوگا نہ پرانا ہرگز

لیکن اس عشق کی بخروج کے ہاں یہ نوعیت ہے

جب لیے بوسے بے شمار لیے کتنا ہی وہ کہا کیا، بس بس

یہ وہ عشق نہیں ہے جو میر یا غالب کے ہاں نظر آتا ہے بلکہ یہ ایک "فن" ہے جس کے نکات سے بخروج خوب واقف ہیں:

جو چہ بخروج سے نکات اس کے طاق یہ عاشق کے فن میں ہے

غالب اور بخروج کے مزاج سخن میں بعد المشرقین ہے۔ بخروج کا ایک شعر دیکھیے:

بڑی تھی کل کل کر جس پہ بھلی وہی شاید ہمارا آشیان ہے

یہ غالب کے اس شعر سے ماخوذ ضرور ہے لیکن ایسی صورت اختیار کر لیتا ہے کہ بھروسہ کا شعر پہنچا معلوم ہوتا ہے۔

قلنس میں مجھ سے رونا دہا چسکتے نہ ڈر بھم

گری ہے جس پہ گل بجلی وہ میرا آشیائیں کیوں ہو

بھروسہ کے ہاں رنگ کے اشعار بھی، غالب کی طرح، ہمارا آتے ہیں:

فصیں لیتا ہوں غزل و رنگ سے نام ہر اک سے پوچھتا ہوں وہ کہاں ہے

اب غالب کا یہ شعر بڑ ہے:

چھوڑا نہ رنگ نے کرتے گھر کا نام لوں ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کوھر کو میں

اسی طرح بھروسہ کا یہ شعر بڑ ہے

ہم جانتے ہیں کام یہ باگی ادا کے ہیں کھوار سے تو آپ نے مارا نہیں مجھے

اب ان کے استاد غالب کا یہ شعر بڑ ہے:

اس سادگی پہ کون نہر جائے اسے خدا لاتے ہیں اور ہاتھ میں کھوار بھی نہیں

بھروسہ نے اپنے استاد کے مضامین تو لیے ہیں لیکن ان کو اپنے روایتی انداز سخن سے ایسا کر دیا ہے کہ ان کا شعر غالب کے شعر کے سامنے مٹھ بسور نے لگتا ہے۔ وہ غالب کے پیچھے شاعر کہ ہونے کے باوجود طرز غالب کو سرے سے بگھٹی نہیں ہیں۔

بھروسہ نے غالب، دہلوی، دہلوی، دہلوی اور شاعروں کی طرح یہ غزلیں لکھی ہیں لیکن وہ ان شعروں سے آگے نہیں نکلتے۔ وہ اسی طرح شاہ نصیر، ذوق، دہلوی، دہلوی کی شاعری کی روایت سے جڑے اس کو دہراتے رہتے ہیں۔ یہ وہی روایت ہے جس میں ذرا سا آگے چل کر داسا نے شاعری، مجاہد، دہلوی اور جہادی عشق کے اعتبار سے ایک مقبول عام پسند شدہ رنگ بھرا تھا۔ بھروسہ کی شاعری غالب کے مزاج سے لگا نہیں کھاتی۔ بھروسہ تو بس یہی سمجھتے رہے کہ یہ سنی کی شاعری ہے جس میں میر کی طرح کی سلاست نہیں ہے اور اس راز تک نہیں پہنچے کہ میر نے جو راگ چکایا تھا وہ الگ منفرد راگ تھا جس کی ذوق و غالب دونوں نے پیروی کی ہے لیکن غالب نے جو راگ چکایا وہ الگ منفرد راگ تھا اور اس راگ کے تعلق سے ان کی شاعری مشکل ہونے کے باوجود، ایسی سلیس ہے کہ غالب کا شعر منہ سے بولنے لگتا ہے اور فوراً زبان پر چڑھ کر دل میں اتر جاتا ہے۔ بھروسہ طرز غالب کے متعلق کوہرا نے ناز تو جانتے ہیں لیکن ان کے تعلق تحقیقی مزاج کے باعث، اس کو اختیار کرنا ان کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ ”اگر“ کا لفظ اس شعر میں بھروسہ کے انداز نظر کو ظاہر کرتا ہے:

طرز کا حضرت غالب کی متبع ہوا کہ وہ تو بھروسہ کو سر ہائے صد ناز مجھے

اسی لیے وہ جو جو روایتی شاعری کا اعادہ و تکرار کرتے رہتے ہیں اور اس تکرار سے اور رنگ سخن و جود میں آتا ہے جو یقیناً دلچسپ ہے اور جس کی ترجمانی اور بناؤ ذلیل اشعار کر رہے ہیں:

نہ تو دنیا ہی میرے نہ دیں گے اسباب
غیروں کو بھلا کیجے اور مجھ کو برا جانا
مہرج ہونے ناکل کس آفت دوروں پر
بھولے بھولے سے جو رہے ہو کو غیر تو ہے
کل نشے میں تھا وہ بت سب میں گر آ جاتا
نہ تھے تم غیر کے گھر کچ ہے لیکن
دنی وستی و سے خواہی و شاید بازی
یہ ساری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ہائے مہرج، کہاں تیرا ٹھکانا ہوگا
کبھی بھی تو کیا کیجے جانا بھی تو کیا جانا
اے حضرت من تم نے دل بھی نہ لگا جانا
یہ تو کچھ عشق کا انداز ہے پلٹا جانا
ایمان سے کو یاد ہر کس سے رہا جانا
یہ جہ ہے ہو رہے ہیں چاہنا کیا
فرصت عمر تو کم اور مجھے کام بہت

دل کو میرے آڑا لیا صحت چٹ
یہ چند شعر اور دیکھیے:

شیخ صاحب ہے بہت باورِ گل کام لہری
اس کے سینے کا دیکھ لیں جو بیمار
یار کی دشمنی، مرا اطمینان
یار اپنے بھی پرانے ہیں
وہ بھرتے رہے چشم بیمار میں
قصت اگر یہی ہے تو کیا کیا گماں نہیں
ہے بہت دور کا اس منزل ویراں سے دکھاء
دامن سے بندھا لائی گر چنان سحر کو
جو جنوں لب دیکھتے ہی بات کو پا جائے
جب سامنے دارائے تو پھر کیوں کر رہا جائے
تیرا تو نام پہلے ہی خانہ خراب ہے
مثل شبلم ہم بھی آ کر وہ چلے

ہوٹ ہی جانتے رہا آگے گر بھلاؤ گے
میں بشر کیا ملک بھی لپٹا نہیں
یادگار زمانہ ہیں دونوں
الم و درد و رنج و بے تابی
شب بھر میں آنکھ جگنے نہ دی
ذاتی و بے قراری و خواہی و بے کسی
دل میں آئیے اور میر دو عالم کیجیے
ایکی جو کئی جلد، لٹیکس ہے شب و صلیت
کیا حال دل اس شوقِ شکر سے کہا جائے
شبلم نہ تھے دیکھ کے خود شید کو، کج ہے
میں نے کہا کہ میرے گھر آؤ، کہا کہاں؟
بارغِ عالم کو جو دیکھا ہے ثبات

یہی رنگ غن جب اس تہذیب کے حراج سے اور قریب آتا ہے تو وہ زبان کی شاعری پر آ جاتے ہیں۔ ایسے
اشعار بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ زبان کی شاعری اس روایت کا حراج ہے۔ یہی رنگ
آگے جا کر داروغہ دہلی کے پاس گھڑا ہے اور انھیں اپنے دور کا مقبول ترین شاعر بتاتا ہے۔ میر مہدی مہرج
کے یہ چند شعر اور پڑھیے اور دیکھیے کہ داروغہ ان سے کتنے قریب ہیں۔ وہ داروغہ جو ذوق کے شاعر ہیں اور وہ ذوق
جو اس مثنوی طبع تہذیب کے ممتاز شاعر تھے:

بھلا صاحب ہمیں دیتے ہو دم کیا

وہ میری لاش پر بولے یہ جس کر

کہ تم جیسوں کے مرجانے کا تم کیا
ارے تو کیا ہے اور تیری قسم کیا
کیا برائی کسی کے دل کی سرا
روز ہے وہاں بھی اکھاڑ پیچھاڑ
میرے حق میں تو آہاں ہو تم
جگ کھو غیر کہیں گھر میں ہی مہماں تو نہیں
یہ میرا گھر سے لکھا ہے تری جاں تو نہیں
کب ہم ایسے دھوں میں آتے ہیں
ہوں کہو۔ یہ بھی آگئی دل میں
کیا وہ میرے بھائے بیٹھے ہیں
یہاں ہو پر خدا جانے کہاں ہو
لو دیکھ مل گیا سرکار سے
نہں کے بولے مری جا جانے

کہا میں نے کہ مرجاؤں تو بولے
نہ ملے کی قسم کھائی تو بولے
یہاں چلا ہے کیوں فلک ہوتا
ایک سے رہا ایک سے ہے نگار
جب چلو میری ہی کی چلے ہو
اسے ہی تر پھر جو ہوئے آپ مرے آنے سے
میں جو کہتا ہوں کہ ہلا آؤ تو کیا کہتے ہیں
میرے مرنے کی سن کے وہ بولے
وہ اور آئیں مری عیادت کو
یہ بھی کہہ جی میں آگئی ہوگی
ٹارہ جیتے ہو فی کچھ ہاں میں ہاں نہ
گالیاں دے کر نکالا ہم سے
ان سے بخروج کا جو پوچھا حال

بخروج اپنی شاعری میں اسی روایت سخن کی تکرار کرتے ہیں۔

بخروج نے غالب کی وفات پر، ترنچ بند کی حیثیت میں، غالب کا دل روزِ سریشہ نکھلا۔ ان کے لوحِ حریر کے لیے قلم بکار رخِ وفات کیا اور ساری عمر اپنے استاد کی محبت اور ان سے عقیدت کو تراہاں بٹائے رکھا۔ استاد بھی شاگرد کے دلِ داہہ تھے اور شاگرد بھی استاد کے عاشق تھے۔ بخروج کے نام غالب کے خطوط کے ساتھ وہ تاریخِ ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ کاش بخروج وہ بقیہ خط بھی، جو انھوں نے کسی مصلحت کی وجہ سے اشاعت کے لیے نہیں دیے، شائع کر لویتے تو ان کی حیثیت و اہمیت اور بھی بلند ہو جاتی۔

میر ہمدی بخروج نے غالب کی طرح کی شاعری تو نہیں کی لیکن ان جیسی نثر انکی کبھی کہ خود استاد کو بھی رشک آنے لگا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ”بیٹے رہو! آفریں۔ صد ہزار آفریں۔ اردو عبارت لکھنے کا اچھا ڈھنگ پیدا کیا ہے کہ مجھ کو رشک آنے لگا۔ سزا دہی کے تمام مال و ستار و زرد گوہر کی لوٹ پنجابِ عاصی میں مل گئی ہے۔ یہ طرزِ عبارت، خاص میری دولت تھی سو ایک عالم پانی پتی، انصاریوں کے بھلے کار چنے والا لوٹ لے گیا۔“ [۱۳]

لسانی مطالعہ:

بخروج کی زبانِ وحی ہے جو آج بولی جاتی ہے۔ شاعری میں ان کی زبان جدید اردو زبان کا کھرا ہوا روپ ہے لیکن چند باتیں ایسی ہیں جن کو یہاں بیان کیا جاتا ہے مثلاً اس شعر میں ”ہے“ کا استعمال زیادہ

ہے:

فروغ حسن نے حیرے یاں کو کاہل دی کہ چدر رشک سے گھٹ گھٹ کے ہے ہلال ہوا
اسی طرح ہندوی اور فارسی لفظوں کے درمیان مصطف کا استعمال، جسے تاج اور رشک نے خلافت کا قدر قرار دیا
تھا۔ بخرواح کے ہاں وہ مصطف کے استعمال کی وہی صورت ملتی ہے جو شاہ حاتم سے لے کر دہلی کے دوسرے
شعرا کے ہاں احترام کے ساتھ ملتی ہے:

اس سے نیچے کے کچھ نہیں اسباب وہ تھافل شعرا و میں ہے تاب
رو میں طوفان ہو دیا گرداب کششی مت روک، ہر چہ ہوا باد

ایک شعر میں "میکھا" کو ذکر پاؤں دیا ہے۔ غالب اور اس دور کے شعرا کے ہاں "میکھا" ذکر آتا ہے۔ آج
اسے مؤنث لکھتے ہیں۔ غالب نے اپنے کلی خطوط میں تذکیر و تانیث کے مسئلہ پر بحث کی ہے۔ میر مہدی
بخرواح کو ایک خط میں لکھتے ہیں: "کوئی بھی مقدر کو مؤنث نہ کہتا ہوگا۔ تم کو تذکرہ دیوں ہوا۔" ایک اور خط میں
بخرواح کو لکھتے ہیں: "تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ مصطف نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے
اسی طرح کہے۔ تم میرے نزدیک ذکر ہے یعنی تمھارا لہجہ جع میں کیا کروں گا۔ تمھارا بولنا چہ ہے کا یعنی
"زحمیں" آئیں۔" خیر "مؤنث ہے پادشاه"۔ ایک اور خط نظام سید احمد حسین قنبرا مرزا دہلوی کو لکھتے ہیں: "ہندہ
پر در لکھنؤ اور دہلی میں مذکیر و تانیث کا بہت اختلاف پایا ہے گا۔ سانس میرے نزدیک ذکر ہے لیکن اگر
اصل لکھنؤ اسے مؤنث کہیں تو میں اُن کو نسخ نہیں کر سکتا۔ خود سانس کو مؤنث نہ کہوں گا۔"

بخرواح کے ہاں ایک آدھ جگہ "واں" "یاں" بھی ملتا ہے مگر وقت کے ساتھ ساتھ شعر و سطر میں یہ کم
ہوتا ہوا تحریر سے غالب ہو جاتا ہے لیکن بولنے میں آج بھی اسی طرح سننے میں آتا ہے جس طرح بخرواح کے
ہاں آیا ہے:

واں : ... روز ہے واں بھی اکھاڑ بچھاڑ

یاں : ... آپ یاں کیوں کہتے بیٹھے ہیں

غالب بھی اس زمانے کے مطابق "سوچ" "کو" "سوچ" لکھتے اور بولتے تھے۔ یہ اس زمانے کی صحیح
زبان تھی۔ آج اسے بغیر فون کے بولتے اور لکھتے ہیں۔ بخرواح کے ہاں یہ فون کے ساتھ ہے:

"سوچو": جان دینے کو ہم ہوئے حاضر اب کوئی اور سوچو مجھے تمہار

۔ بخرواح ہی سوچ میں رہتا ہوں سدا میں

لاحقہ "ہن" کا استعمال:

وہ گالیوں کی بجائے وہ طرار ہیں کہاں حسیں اگر بھی ہے تو غلب حق کہاں

بخرواح اس کو دیکھ کے معقول ہو گئے حضرت گیا وہ آپ کا دینا نہ ہیں کہاں

باقی زبان، دروزہ مرہ و تھار وہی ہے جو آج کی معیاری زبان میں شامل ہے اور لکھا بولا جاتا ہے۔

خواہی:

- [۱] غالب نے غلامی کے نام اپنے ایک خط میں امیر محمدی حسین علی نام لکھا ہے۔ ”چونکہ تیار سے دیے ہوئے امیر محمدی حسین کو دیے۔“ خطوط، غالب، جلد اول، مرتبہ قاسم، سال ۱۳۱۵ھ، پنجاب، پنج غور، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۲] گلشن بے غار، مصطفیٰ خاں شیخ، مرتبہ کتب علی خاں قاسم، ۲۰۰۳ء، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۳ء۔
- [۳] طبقات اشعار نے بہتر قبیلوں اور کچھ اہل حق میں ۳۸۰ء بمطابق ۱۸۶۸ء۔
- [۴] گلشن بے غار، مرتبہ قاسم، مجلس صادق، مولوی مرتبہ گلشن، لاہور ۱۹۷۵ء، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۵] طائرۃ غالب، مالک دہرام، ۱۹۷۳ء، مکتبہ جامعہ، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۶] طائرۃ غالب، مالک دہرام، ۱۹۷۶ء، مکتبہ جامعہ، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۷] ایضاً
- [۸] طائرۃ غالب، ۱۹۷۶ء، مکتبہ جامعہ، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۹] امیر محمدی، نگر و، مضمون از شیخ محمد طویل، جلد اول، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۱۰] مکتبہ معانی (لاہور) لاہور، مرتبہ یحییٰ احمد، ۱۹۷۰ء، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۳ء۔
- [۱۱] دیکھیے ”گل آہنگ“ غالب، شمس، آہنگ، لاہور ۱۹۷۳ء، لاہور ۱۹۶۹ء، لاہور ۱۹۶۹ء، لاہور ۱۹۶۹ء۔
- [۱۲] خطوط، غالب، جلد اول، مرتبہ قاسم، سال ۱۳۱۵ھ، پنجاب، پنج غور، لاہور ۱۹۶۹ء۔

پانچواں باب

قرآن علی خاں بیک سالک

میرزا قرآن علی بیک خاں سالک (۱۲۳۰ھ - ۱۲۹۷ھ/ ۱۸۴۳ء - ۱۸۸۰ء) میرزا غالب کے نامور شاگرد تھے۔ ازبک ترک تھے۔ ان کے حیدر علی اور بیک زریب مانگیر کے درویشی میں بعدوستان آئے اور نامور ہوئے۔ نواب عاشور بیک خاں غالب بیک، سالک کے دادا اور نواب عالم بیک خاں والد تھے جو اپنے چھوٹے بھائی نواب یازمیدر بیک کے بعد، شاہی روزگار میں حیدر آباد چلے گئے۔ یہیں نواب عالم بیک خاں نے شاہی کی اور یہیں قرآن علی بیک پیدا ہوئے۔ جب وہ چھ سال کے تھے تو اپنے والد کے ساتھ دہلی آ گئے جیسا کہ اس قصیدے سے معلوم ہوتا ہے جو نواب میرزا علی خاں بہادر شہاب بیک صدرالہمام کی مدح میں لکھا گیا ہے:

نکسا شش سالگی میں حیدرآباد بنے یہ شش جہت حیرت کا شش در [۱]

یہیں دہلی میں قرآن علی بیک کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ لڑکپن میں والدہ کا انتقال ہو گیا تھا جیسا کہ اپنے چھوٹے بھائی شہزاد علی بیک رضوان کی وفات پر لکھی ہوئی ایک رباعی میں لکھا ہے کہ یام غلویت میں ماں سے چھوٹے، اب بچ ہوئے داغ بردار دیکھا۔ [۲] یہیں پندرہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ ”روز روشن“ کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے ”زمانے کے پانزدہ سالگی رسید بے موزون فطری مہین علی کرانید“ [۳] پہلے مومن خاں مومن کے شاگرد ہوئے لیکن جلد کریم سے بعد انھوں نے زانوئے تلمذ مرزا غالب کے سامنے دیکھا جیسا کہ اپنے دو ان ”نہار سالک“ کے دیباچے میں سالک نے لکھا ہے کہ ”اقل روزگار سے چاستقاد والا حکیم مومن خاں مومن مستفید ویش تر زمانے باستفاضۃ تربیت۔“ میرزا اسد اللہ خاں بہادر غالب .. مستفیض بود“ [۴] اپنے دونوں استادوں کا بڑے احترام سے نام لے کر ان کی رو لٹائی کا اعتراف کیا ہے۔ [۵]

۱۸۵۷ء تک وہ دہلی میں رہے لیکن جب بھارت کا ظلم بلند ہوا اور عوام نے دہلی پر قبضہ کر کے انگریزوں کو وہاں سے نکال دیا اور پھر جب انگریزوں نے دوبارہ دہلی پر قبضہ کر کے اپنا اقتدار بحال کیا اور بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر کو قید اور جلاوطن کر کے دکن بھیج دیا تو سالک بھی وہاں سے الوداع چلے گئے۔ بیان کی زندگی کا سخت ترین دور تھا جس کا ذکر ان کے قصائد اور شاعری میں آیا ہے۔ قصیدہ نصرت سے مایوسی اور بیٹائی کا واضح اظہار ہوتا ہے:

تیز کرتا ہے دم دم شمشیر

ہوں میں وہ سختی کہ ہر سفاک

ہاتھ آجائے گر کہیں سے زہر

مجھ کو کھانے میں نہ ہو تاخیر

کام اچھا کروں برا ہو جائے

وہ خواست ہے میرے دامن گیر

چاہوں گر از دیار دولت و جاہ

اور رنج و الم کی ہو تو فر

جاؤں گر میں موسم گل میں

دھک۔ مٹاں ہو خط کشمیر

ایک رہائی میں بھی اپنی حالت دار کا اظہار کیا ہے:

کہتے ہیں گھٹائے رنج و درد و غم، عمر

فم سے بھی نہ ہو سکی تھاری کم عمر

فرہاد نے کب پہاڑ کاٹا ہوگا

جس طور سے کاٹتے ہیں ساک ہم عمر

ان کے ذاتی حالات تو کہیں نہیں ملتے لیکن کیا بات ساک کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا نام بھی انگریزوں کی سیاہ فہرست میں شامل تھا۔ وہ نظروں سے ڈرے ہوئے تھے اور اپنے دوست قاضی حسین خاں کو کب کو حال احوال کے لیے معلوم خط لکھا تھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

مجھے لگے کہ جو احوال ہوا ہو معلوم

کچھ تو تمہیں کا مری کیجیے ایسا معلوم

۱۸۵۷ء کے بعد جس طرح انگریزوں نے عظیم حاکم اور بے شمار لوگوں اور متعدد شہزادوں کو قتل کر دیا اس سے ہم سب واقف ہیں۔ ۱۸۵۸ء کے آخر میں ملکہ کنور یا نے عام صفائی کا اعلان کیا تو بہت سے لوگ دہلی واپس آ گئے۔ ساک بھی کئی وقت میں دیکھ بھال کر امور سے دہلی آ گئے اور تلاش معاش میں سرگرداں رہے۔ غالب کے ایک خط عام غلامی مورخہ یکم مارچ ۱۸۶۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب ساک اور ان کے بھائی رضوان کی ملازمت کے لیے کوشش کر رہے تھے۔ غالب نے اپنے خط میں لکھا ہے کہ ”مطلبچوں (ساک و رضوان) کے مقصد کو طبیعتاً امکان پر چھوڑ دو۔ میں دہلی نہ کروں گا۔ ہاں اگر خود مجھ سے پوچھیں گے یا میرے سامنے ذکر آ جائے گا تو میں ابھی طرح کہوں گا۔“ برائے نام اگر یہ دونوں بھائی یا ان میں سے ایک نہ ملے ہو کیا۔ یوں تمام عمر بھٹائی گزر جائے۔“ (۶) لیکن غالب کو کامیابی نہیں ہوئی۔

۱۸۵۷ء کے آخر میں انگریزوں نے بارہ سالہ شیودھان سنگھ کو وارنٹ تخت مان لیا اور ایکٹ مقرر کر دیا۔ ۱۸۶۳ء میں راجا شیودھان سنگھ کے سارے اختیار راجت بحال ہوئے۔ ”کیا بات ساک“ میں ”وہ قیدی سے راجا کی طرح میں ملتے ہیں جن میں اپنی زبوں حالی کا ذکر کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک ترکیب بند (مدحہ) اور تین قطعات (مدحہ) بھی کلیات میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں دہلی کے کچھ شعرا مثلاً ساک، مجروح، امراؤ، مرزا انور اور ظہیر دہلوی وغیرہ بھی انور میں جمع ہو گئے تھے۔ غالب اسی زمانے میں ساک، مہاراجا کے وکیل مقرر ہوئے (۷) دو سال بعد ان کے چھوٹے بھائی شیش دہلی یک۔ رضوان بھی انور میں کسی اعلیٰ منصب پر ملازم ہو گئے۔ یہ دور ساک کی زندگی کا پُر سکون دور تھا۔ ان کے مالی حالات بہتر ہو گئے تھے لیکن ۱۸۷۳ء میں بد انتظامی کا اثر سامنے آ کر انگریزوں نے راجا شیودھان سنگھ بہادر کو معزول کر دیا اور ان کے بیشتر متوطنین و عمال کو بھی برخاست کر دیا۔ ساک اور رضوان بھی ان میں شامل تھے۔ یہ دونوں بھائی پھر دہلی آ گئے اور جلد ہی ساک

یہاں سے اپنے چچا کے پاس حیدرآباد (دکن) چلے گئے۔ رضوان دہلی ہی میں رہے جہاں سالک کے حیدرآباد چلے جانے کے چار سال بعد ۱۲۹۳ھ/۱۷۷۷ء میں رضوان نے وفات پائی جیسا کہ قطعہ تاریخی وفات سے برآء ہوتا ہے [۸] ایک دہائی میں لکھا ہے کہ: ع دوری کے الم چار برس تک کھینچے۔ گویا سال وفات رضوان ۱۲۹۳ھ سے دوری کے چار سال کم کر دیے جائیں تو دہلی سے حیدرآباد جانے کا سال یعنی ۱۲۸۹ھ/۱۷۷۳ء سامنے آتا ہے اور پھر واپس نہیں آئے اور باقی زندگی وہیں گزار دی۔ وہیں وہ صیغہ تعلیمات میں لازم ہوئے جس کے عالم نواب ملا مالک سید حسین بکراہی تھے۔ ”تخزن التواضع“ کے نام سے جو رسالہ سید حسین بکراہی نے جاری کیا تھا اس میں وہ نہ صرف شریک رہے بلکہ اس کے لیے بہت سے مضامین اور دستخط بھی لکھے [۹]۔

قربان علی بیگ سالک کے چار بیٹیاں: امراؤ بیگم، انوری بیگم، ماکبری بیگم اور قتی بیگم اور دو بیٹے: محمد مرزا خاں عابد اور حیدر مرزا حیدر وقتدار تھے۔ لڑکے دونوں شاعر تھے۔ سب سے چھوٹی بیٹی رقیہ بیگم کی شادی اورنگ آباد کے ایک وکیل سید احمد حسن سودودی سے ہوئی تھی۔ رقیہ بیگم کے بطن سے کئی اولادیں ہوئیں جن میں سے دو نامور ہوئے۔ ایک ابوالخیر سودودی اور دوسرے مظفر اسلام ابوالخیر سودودی۔ مولانا ابوالخیر سودودی کی شادی ان کی بڑی خال امراؤ بیگم کی نواسی سے ہوئی [۱۰] قربان علی بیگ سالک مولانا ابوالخیر سودودی کے حقیقی دادا تھے۔

اور اب قربان علی بیگ سالک کی شاعری کے مطالعہ سے پہلے یہ مناسب ہوگا کہ ان کے سال ولادت اور سال وفات کا تعین بھی کر لیا جائے۔ تذکرہ ”روز روشن“ میں مظفر حسین صاحب نے لکھا ہے کہ ”اس وقت وہ خیر حیدرآباد کے رئیس کی ملازمت میں سر بلند ہیں اور اپنی عمر کے ۵۵ ویں سال میں ہیں۔ یہ بھی لکھا کہ ان کا نام دہلیسے تو باب سین محمد ناچا ہے تھا لیکن جب سید جمیل احمد جمیل سہوانی نے قربان علی بیگ سالک کے حالات مجھے بھیجے تو یہ تذکرہ اب سین تک پہلے ہی چھپ چکا تھا اس لیے ناچار اب قی میں درج کر دیا۔ [۱۱] ”روز روشن“ ۱۲۹۶ھ میں قلم ہوا جیسا کہ خاتمہ کتاب کے ان الفاظ سے واضح ہوتا ہے کہ ”اسی کتاب (روز روشن) زہرہ نصاب بست و جم شہر مدینہ الاول سے سادس و تسمین از ماہی ثلاث عشر (سال ۱۲۹۶ھ) بانجام رسید“ [۱۲] خود صاحب تذکرہ مظفر حسین صاحب نے ”تسمین یوسفان خیال“ (۱۲۹۶ھ) سے اپنی تصنیف کا سال تالیف نکالا ہے۔ یہ تذکرہ ۱۲۹۷ھ میں پہلی بار طبع ہوا [۱۳] اور اسی سال، جب کہ قربان علی بیگ سالک اپنی عمر کے ستاون ویں سال سے گزر رہے تھے، انھوں نے وفات پائی جیسا کہ قدر بکراہی کے قطعہ تاریخی وفات کے آخری مصرع سے بھی واضح ہوتا ہے: ع ”نواب قربان علی سالک ہزار افسوس نرد“۔ (۱۲۹۷ھ) ان شہید سے ان کا سال ولادت وفات دونوں واضح ہو جاتے ہیں یعنی جب ۱۲۹۷ھ میں وفات پائی تو وہ اپنی عمر کے ۵۵ ویں سال سے گزر رہے تھے۔ اسی حساب سے اگر ۱۲۹۷ھ میں سے ۵۵ گھٹا دیے جائیں تو سالک کا سال ولادت ۱۲۴۲ھ برآء ہوتا ہے جو جن محسوسی کے مطابق ۲۵-۱۸۲۳ء ہوتا ہے۔ ۱۲۹۷ھ

سالک کا صدقہ سال و قات ہے۔ ۱۲۹۷ھ کا آغاز یعنی یکم محرم ۱۲۹۷ھ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۹ء کو چلتا ہے (۱۳)۔ گویا سال محسوسی ۱۸۷۹ء کے خاتمے میں صرف ۱۶ دن باقی تھے۔ تذکرہ ”روز روشن“ ۱۲۹۷ھ میں کسی وقت بچھا۔ اس سے واضح ہوا کہ قات سالک کے وقت یہ سولی سال ۱۸۸۰ء تھا۔

سالک کے اردو و فارسی کلام اور ترے احمد ازہ ہوتا ہے کہ ان کی تعلیم اچھی ہوئی تھی اور ان کا ذوق شعر اسی تہذیب کا تربیت یافتہ تھا جس میں وہ ملی بڑھ کر جو ان ہوئے تھے۔ پہلے قربان نگہیں کرتے تھے، پھر سالک نگہیں اختیار کیا۔ سابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”پہلے اپنے نام کی مناسبت سے قربان نگہیں اور اب کہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کی شاگردی کی راہ میں سلوک کرتا ہے، نگہیں سالک مقرر کیا۔“ (۱۵)

قربان علی بیگ سالک اردو و فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ فارسی دایع ان بنامید ہے اور صرف وہ سول اشعار جو انھوں نے تذکرہ روز روشن کے لیے اپنے دایع ان فارسی سے منتخب کیے تھے، محفوظ طور رکھے ہیں۔ ان کا کلام ”نہار سالک“ کے نام سے پہلی بار نومبر ۱۸۷۹ء میں مطبع بدر الدی دہلی سے شائع ہوا جس میں سالک کا فارسی میں ”دیباچہ“ اور الحاف حسین حالی کی فارسی میں ”تقریظ“ بھی شامل ہے۔ ۱۸۸۰ء میں انھوں نے اپنا سارا کلام جمع کیا جو ”کلیات سالک“ کے نام سے اکمل المطالع سے ان کی وفات کے کچھ عرصے بعد چھپ کر شائع ہوا۔ کلیات سالک کے دو نسخے اور نہار سالک کا ایک ناقص نسخہ کس ترقی ادب لاہور کے کتب خانے میں محفوظ ہے (۱۶)۔ ۱۹۶۹ء میں کلب علی خاں فائق کی ترسیب و تدوین کے ساتھ ”کلیات سالک“ کا نیا ایڈیشن مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جس میں وہ سارا کلام شامل ہے جو ”نہار سالک“ تھا اور ”کلیات سالک“ میں نہیں آیا تھا اور وہ بھی جو کلیات سالک میں شامل تھیں۔ اس کے علاوہ سالک کا کچھ اور کلام بھی اس کلیات میں شامل ہے۔ کلیات سالک مرتبہ کلب علی خاں فائق جامعیت کے اعتبار سے سب سے بہتر نسخہ ہے۔ کلیات کے علاوہ ان کے وہ منفرد مضامین ہیں جو رسالہ ”مخزن الخوانہ“ حیدرآباد کے لیے لکھے گئے اور کتابی صورت میں آج تک نکلا ورجب نہیں ہوئے۔

حکیم نظام محمود خاں دہلوی (۱۲۳۵ھ - ۱۳۰۹ھ/۱۸۱۶ء - ۱۸۹۱ء) نے ”گذرت الوصل“ کے تاریخی نام سے ایک طبعی رسالہ ۱۲۹۸ھ میں لکھا اور قربان علی بیگ سالک نے اس کے اردو ترجمے کی فرمائش کی۔ سالک نے اسی سال اس کا اردو ترجمہ کیا اور اپنے ترجمے کا تاریخی نام ”کارنامہ عشرت“ (۱۲۹۸ھ) رکھا۔ اس ترجمے کے دیباچہ میں سالک نے لکھا: ”کثرین سے جو بالکل فنی طب سے نا آگاہ اور ہر طرح ناشائش محض ہے، ترجمے کی فرمائش کی۔ خاکسار نے ارشاد جمیل فیض بنیاد جان کر یہ ترجمہ کیا اور نام تاریخی اس کا کارنامہ عشرت رکھا۔“ (۱۷) کارنامہ عشرت ترجمے یا اردو ترے اعتبار سے کوئی کارنامہ نہیں ہے۔

سالک نے کم دیش ساری اصناف سخن میں طبع آزمائی کی۔ کلیات میں قصیدہ، غزل، مثنوی، رباعی، قطعو (مدیہ و تاریخی کے علاوہ غنم، مسدس، ترکیب بند، ترنم، بندہ شمر آ شوب، داسوخت، مراثی، مقام، سہرا سہی اصناف موجود ہیں۔ صرف ”انجمن ایک ایسی صنف سخن ہے جو ان کے کلیات میں نہیں ملتی اور ان کے

حزاج سے مناسبت بھی نہیں رکھتی۔ وہ مزاجاً سنجیدہ، وضع دار اور رکھ رکھاؤ کے حلیقہ مند انسان تھے اور حالات زمانے ان کی زندگی اخیر بن کر دی تھی۔ غم زدگی ان کے حزاج کا حصہ تھی۔ فنی لٹاچی اور غصہ منوں سے ان کی زندگی جاری تھی۔

کوئی قریبات فنی کی نظر سے قطعاً صحیح قیامت ہی کسی

”خطوط غالب“ میں دو خطوط ساک کے نام ہیں اور دو خط ان کے بھائی رضوان کے نام ہیں لیکن ان کا ذکر ملازمت کے سلسلے میں، عطا کی کے نام تین خطوں میں ملتا ہے اور بھروسے کے نام ایک خط میں میر کے مصرع پر ساک کی گروہ لگانے کی تفریب کی ہے۔

بارے رفیعہ مرض کا حال کھسو۔ خدا کرے آپ جانتی رہی ہو۔ تندرستی حاصل ہوگئی ہو۔ میر صاحب کہتے ہیں ع۔ تندرستی بڑا نعمت ہے۔ ہائے پیش مصرع مرزا قربان علی ایک ساک نے کیا طوب بچہ پہنچایا ہے۔ مجھ کو پسند آیا ہے:

تک دینی اگر نہ ہو ساک تندرستی بڑا نعمت ہے [۱۸]

ساک اپنے وقت کے مسلم اثبوت استاد تھے۔ کتب علی خاں لاکھپن نے ان کے ۲۳ شاعریوں کے نام دیے ہیں۔ حیدر آباد کن میں بھی ان کے بہت سے شاعر تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ذوق، غالب اور سمن کارنگ خن فی نسل کے الگ الگ شعرا میں مقبول و پسند تھا۔ بعض نئے شاعر ذوق کے رنگ شاعری کی پیروی میں اپنی شاعری کی بہادری کا رے تھے جن میں آغا بیٹش بیٹش تھے۔ کچھ نئے شعرا سمن کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے جن میں نسیم دہلوی اور قلی خاں تھے اور کچھ غالب کے رنگ میں شاعر گونی کر رہے تھے جو ایک مشکل کام تھا اور جن میں حقیقت و حاتی کے نام آتے ہیں لیکن ساک کے ہاں غالب و سمن دونوں کے رنگ کی جھلک پائی جاتی ہے اس لیے وہ اپنے دور میں دوسرے شعرا سے الگ ضرور ہو جاتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کے کلام میں کوئی ایسی جدت یا انفرادیت نہیں ہے کہ ہم انہیں کسی مخصوص رنگ خن کا بانی کہہ سکیں۔ وہ اس روایت خن کے شاعر ہیں جسے اس تہذیب نے جنم دیا تھا اور جواب تجوی سے نظروں سے اوجھل ہو رہی تھی۔ ساک اسی روایت کی نگر اور شامت کے شاعر ہیں۔

ساک کے کلام کو پڑھتے ہوئے وہ بھروسہ اور ان، زبان و بیان، صحت خیال اور روایتی اظہار کی بہت اچھی مثال ہے۔ ان کے کلام پر فنی اعتبار سے مشکل سے کوئی اعتراض کیا جاسکتا ہے۔ وہ روایتی فنی شاعری کے اعتبار سے ہر صنف کو پوری طرح سمجھتے ہیں لیکن اس صنف خن میں کوئی ایسا رنگ نہیں دکھاتے جو جان یا فکر کے فصاحت سے کوئی انفرادیت رکھتا ہو۔ ”اوسوشت“ روایتی انداز میں لکھی گئی ہے۔ وہ صحت و روایتی موضوع کے میں مطابق ہے۔ اسی طرح رباعیات، ثلاث، خمس، مرثی، سلام، سہرا و طبرہ و مکی مرہجہ روایت کے انداز میں کہے گئے ہیں۔ ”شیرآ شوب“ بھی روایتی صحت و طرز بیان میں لکھا گیا ہے لیکن شیرآ شوب میں چمک و بلی کی برداری کا وہ تہذیبی ایسا مثال ہے جس سے ساک کا وجود مہارت ہے، اس لیے اس میں ایسی تاثیر آئی ہے

جو قاری کو متاثر کرتی ہے اس میں ایسے نقشے جان میں آئے ہیں جو ہر اس روحانیاتی ہیں اور وہ تجربا سے مشاہدات بھی جن سے شاعر خود گزرا ہے:

مکان خلوت ہیں بانیو خاطر بانیس

وہ شکل ہی نہ رہی، شعر ہو گیا سحرکس

یہ وہ جگہ ہے جسے دیکھنے کو خلوت آئے

اور اب جو زور سے دیکھے کوئی تو صبر آئے

ساک نے دلی کی چاہی و برہادی کی جذباتی صورت حال کے نگار نگ نقشبے پیش کر کے اس شعر آشوب کا تاریخ کے صفات پر ملاحظہ کروایا ہے۔ یہاں ذاتی و اجتماعی برہادی کے باوجود شاعر کی رجائیت باقی رہتی ہے اور اپنے انداز شعر کو طیب کی آواز تا کر فرود دلوں میں ایک تازہ روح پھونک دیتا ہے اور اس شعر پر شعر آشوب کو ختم کر دیتا ہے:

رسیہ مژدہ کہ ایام غم نہ خواہ ماند

چہاں نہ ماند، چشیں نیز ہم نہ خواہ ماند

اور اس طرح حقیقی جذباتی انوکھ سبب قلب (کیتھارسس) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

دلی کی برہادی اور ساری تہذیب کی چاہی کا ذکر غزلیات کے اشعار میں بھی کیا ہے بلکہ پوری چودہ شعری ایک غزل کی رو طیف ہی "دلی" ہے:

کس کا چہر کا ہے دل کس سے سنا جا تا ہے

کون ایسا ہے کہ ہو جس سے جہاں دلی

خبر نہر سے بھی مت نہ سکا اس کا وجود

ہے الگ عالم قافی سے جہاں دلی

من کے ہر شعر چہاں سمجھیں نہ ہوں کیوں کر فہم ناک

ساک غم زدہ ہے مرنے خواہ دلی

یہی جذباتی صورت غالب کی وفات پر لکھے گئے اس سرٹید کی ہے جو ترجمہ بندی کی ذہنیت میں لکھا گیا ہے۔ غالب ساک کے استاد تھے اور ان کے ذاتی و خانہ دانی تعلقات بھی گہرے تھے۔ غالب کی وفات پر جو مرچے کئے ان میں مجروح، حالی اور ساک کے مرثیاتی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس مرچے کا آخری بند اس کا شاعر ہے جس میں انسانی و ذاتی جذبات و احساسات توازن کے ساتھ قوت جان سے مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ ساک، مجروح، حالی کے یہ تین مرچے، وفات غالب کے قتل سے، ہمیشہ ہم رہیں گے۔

کلیات ساک میں دس قصیدے بھی ملتے ہیں، جن میں ایک مرثیہ، ایک نعتیہ، دو کلب علی خاں کی مدح میں، دو شہود ان سکھ کی مدح میں اور چار میرزا اور علی خاں بہادر شہاب جنگ کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ یہ قصائد بھی روایتی انداز کے حامل ہیں اور ان پر غزل کا رنگ و حراں حاوی ہے۔

غزل ساک کی محبوب مصعب خان ہے۔ ساک نے اپنے دونوں استادوں یعنی موسیٰ و غالب سے

فیض اٹھایا ہے اور بیک وقت ان دونوں کے رنگوں کی پیروی کر کے غزلیں لکھی ہیں۔ طرزِ موسن میں عشقِ مجازی دوسرے پر جتا ہے اور زبان کو معنی خیزی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ موسن کی غزل میں معاملہ ہندی، عام معاملہ ہندی سے بھی جھڑپلی حسرت اور جرأت کے ہاں نظر آتی ہے، مختلف ہے۔ اس میں اندھیل یا سوتیلیا بن نہیں ہے۔ اس دور میں معاملہ ہندی، موسن کے زیر اثر، پھر سے قبول ہو جاتی ہے۔ سالک نے بھی طرزِ موسن کا یہ رنگ سنجیدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے اور اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ رنگ خلی موسن کا معلوم ہونے لگتا ہے خصوصاً چھوٹی، بھری غزلوں میں یہ رنگ زیادہ نمایاں ہو کر آیا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے:

بھول کر بھی ادھر نہیں آتا	وہ بھی راہ پر نہیں آتا
کس کا جلوہ نظر سے گزرا ہے	کہ مجھے کچھ نظر نہیں آتا
چرخ گردش سے تھک گیا شب بھر	دن کا نظر نہیں آتا
ہوں شب وصل اس قدر بے خود	صبح مرگ صحر نہیں آتا
میرا کوچہ اگر بہشت نہیں	چاکے کیوں نامہ پر نہیں آتا
دل کو کیا جانے کیا ہوا سالک	بھین کیوں رات بھر نہیں آتا

تیسرے نتیجے میں موسن اور غالب دونوں نے چھوٹی بکروں میں طبع آزمائی کی ہے۔ یہی عمل سالک نے اپنی ایسی غزلوں میں کیا ہے۔ یہ غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر شاہِ غالب کے ہیں اور انہیں محسوس ہوتا ہے کہ شاید یہ شعر موسن کے ہیں۔ موسن اور غالب دونوں کا یہ اثر صرف اس غزل میں نہیں بلکہ سالک کے کام میں چاہا پھیلا ہوا ہے۔ سالک اپنی غزل میں ان دونوں استادوں کی پیروی اور ان کے رنگ کو دہراتے ہیں۔ وہ اپنے دونوں استادوں سے آگے نہیں نکلتے یا ان دونوں کے رنگوں کے احراج سے کوئی اپنا رنگ نہیں نکالتے۔ صرف پیروی و تکرار ان کا مزاجِ سخن ہے۔ جب اوپر درج غزل کا آپ مطلع پڑھتے ہیں تو معاً غالب کے اس مصرع کی گونج: نیند کیوں رات بھر نہیں آتی، آپ کو سنائی دیتی ہے اور اس کا مطلع موسن کے طرزِ فکر کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے۔ جب آپ سالک کا یہ شعر پڑھتے ہیں:

یہ صفت تھم میں نئی ہو گئی بدخ ہو کر	آپ بھی منہ سے نکلتے ہے ترے تو ہو کر
تو غالب کے اس شعری گونج سنائی دینے لگتی ہے:	
ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے	قصصی تاناؤ کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے
اسی طرح سالک کا یہ شعر پڑھ کر:	

اٹھار گنگ باز ہے کیا کیا ان کو	قل کو آتے ہیں اور ہاتھ میں شمشیر نہیں
غالب کا یہ شعر ذہن میں آتا ہے:	

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اسے خدا	لاڑتے ہیں اور ہاتھ میں تھوڑا بھی نہیں
سالک کا یہ شعر پڑھ کر:	

خسب ہیو: دل کی صدا ہے

نہ چھوٹھ سے اے کو کر کیا ہے

تو ذہن غالب کے اس شعر کی طرف جاتا ہے:

خسب قیت: دل کی صدا کیا

من اے غارت گر جنس دلا من

یا ساک کی یہ غزل پڑھتے ہوئے جس کا مطلع یہ ہے، ذہن غالب کے اشعار کی طرف جاتا ہے:

اکیلے ہم نہ تیری بزم سے اے بے دلا نکلے

ہمارے ساتھ فیروں کے ہزاروں دعا نکلے

اسی طرح ساک کے یہ چند شعر دیکھیے، جن کو پڑھ کر ذہن مومن کے اشعار کی طرف جاتا ہے مثلاً وہ

غزل دیکھیے جس کے مطلع یہ ہیں:

اب جو مرگ دیکھیے کیا ہو خدا کے ساتھ

اچھی بھی بتان ختم آستان کے ساتھ

کو یا کہ تھ سے ملے چلا ہے قضا کے ساتھ

روٹی چلی ہے خلق ترے چکا کے ساتھ

یا ساک کی ایک غزل کے یہ شعر دیکھیے:

ستاروں میں ملی صورت افسان کی

بزمی نو اور زینت آسمان کی

خبر لوں میں زمیں سے آسمان کی

بنے دفن مرا گو اس گلی میں

نہیں ہے تاب انھیں خواب گراں کی

نواکت سے بڑا حاطب صہ وصل

کہانی ۲ کہوں شوقی نہاں کی

دراز روزنم سے لے صہ وصل

یا ساک کے یہ شعر دیکھیے:

مگر ناز مرا دشمن ہے تو ٹھکرا کیا ہے

جہ: بیکانگی خلق ہے مٹا تھ سے

آپ نے بھی کچھ خبر پائی مری

ایک مدت سے نہیں میں آپ میں

بڑی محروم کی غزلوں میں بھی ساک، مومن و غالب کی مشکل پسندی، ہر ایک جہی، دور ہزار کی تشبیہات اور

تراکیب تراشی کا مثل ملتے سے کرتے ہیں۔ ساک کے ہاں بھی ماہود المصطفیٰ قیامی تھالیس (ایسٹری) جہ غالب

کے ہاں زیادہ مومن کے ہاں بھی ملتی ہیں ہزار گ دکھا دی ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں شعر ناز اور نئے سے

معلوم ہوتے ہیں لیکن ان سب اثرات کے باوجود یہی محسوس ہوتا ہے کہ ساک استادوں کی روایت سے سخن کو دہرا

رہے ہیں۔ ساک اس دور میں اپنے دونوں استادوں کے رنگ کو استعمال کر کے اسے پھیلانے، جام کرنے اور

دوسروں تک پہنچانے کا کام کرتے ہیں اور یہی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔

ساک غالب کی طرح تراکیب بھی تراشتے ہیں تاکہ ان کا رنگ سخن غالب جیسا ہو جائے مثلاً ان

کی مندرجہ ذیل تراکیب رنگ غالب کو بھارتی ہیں:

”بیابان حاشا یار، بارشاد، نگہ نیم مست، ہاں ہائے شطرتھاس، رنگ کو دکاں، شعر، غمور، رفتہ، محضر، ہم مرگ، بحر، جہود

تھیں کتب پائے نکاں، گوشہ موکاں، اجابت، غیرت، بت عات، مھن، شاد، شمس کا کل جاناں، آرزو، مقد، غم

واژہوں، نکتہ، اندازہ و دیگر بارہ ویدہا حسرت رہائی، قوت بازو کے کیوتہ، برقی خمیہ چہ رخ بریں، گری شوقی کہاں
 وژوقی فزائے عشق، یاد مژدہ، احتیاج کار پردازین شوق، مصروف باقم دل حسرت، دفتر حتم بے حساب، جمیع
 دامن صد چاک زلف و غیرہ۔"

سادک کے ہاں جو تصور عشق تھا ہے وہ بھی روایتی ہے۔ ان کا محبوب بھی بازاری ہے اور اسی لیے وہ
 بے وفا، جھگڑا، غیر آشا اور بیگانہ حراج ہے:

کوئی میلہ نہیں کیوں جمع ہے خلقت لیکن
 وہ سر ہام چلے آئے ہیں بازار کے رخ
 ششیر ہاتھ میں لیے بھرتے ہیں اور وہ
 ہر اک سے پوچھتے ہیں کہ سادک کہاں ہے اب
 قاصد کے کھڑے کر چکے سادک وہ خطا کے ساتھ
 اب راہ کس کی، نامہ کہاں کا، کوہر ہواب

اور اس عشق کے تعلق سے وہ ایسی ہی روایتی باتیں کرتے ہیں جیسی دوسرے شعرا کرتے ہیں یا کرتے آئے ہیں
 لیکن ایک بات قابل توجہ یہ ہے کہ وہ ان روایتی مضامین کو ایسے جڑاے میں بیان کرتے ہیں کہ عشق کی نوعیت
 بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ وہ جذبات عشق کی تصویریں نہیں اجڑاتے بلکہ اس میں استدلال شامل کر دیتے
 ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

تم اور عہد دونوں ایک جان و دو قالب ہو ۔ میں تم سے اگر ملتا وہ کیوں کہ جدا ہوتا
 ہوتی ہے شب و صبح جب پاس تو میں دل ہے ناچار یہ کہتا ہوں وہ آتے تو کیا ہوتا
 خالم سوال و مل پہ کچھ تو زباں ہلا تو میر بھیرتے نہیں امیدوار کو
 شرم کی بات ہے دشمن سے مدد کی خواہش کیوں نظر چاہیہ اٹاک کیا کرتے ہیں
 آشیانے پہ گراے برقی کہیں گر کب تک نفس سرد سے پاس غش و غاشاک کروں
 چند راج اور اپنا عشق دونوں ایک ہیں کچھ تو ہے سود خطا انساں کی آب دگل میں ہے

اس جڑا پے بیان سے سادک کے تصورات میں لگ سا ایک منہر شامل ہو جاتا ہے مگر اس میں غالب کی ہی گہرائی
 نہیں ہے۔ سادک جب کسی کیفیت کو بیان کرتے ہیں تو فوراً ہی اسے ایسے مؤثر دیتے ہیں کہ کیفیت خیال میں
 تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ ایک شعر لیجیے:

بے پردہ چلے آئے وہ تجھ مرے آگے تقدیر سے حیرت ہوئی پردہ مرے آگے

پہلے مصرع میں ایک تصور سامنے آتی ہے جو بہت صاف ہے لیکن دوسرے مصرع میں حیرت کا، پردہ کی طرح،
 سامنے آ جاتا اس تصور پر تجریدیت (ABSTRACTION) کا پردہ ڈال دیتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ
 غالب کی جڑی میں معمولی بات کو انداز بدل کر کہنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان کی مضمون آفرینی ہے جس میں غالب

کی طرح وہ صنائعِ بدائع بھی شامل کر دیتے ہیں:

گئے اس سے کہوں بے طاقتی کے
دام رکھے دوش پر جاتا جہر میاد ہے
غلاب گلو خسرو ہدیہ میں فرہاد ہے
کاش ہوتا نہ بھروسا مجھے داناہی کا

زباں چلتی ہے گو چلتے نہیں پاؤں
اُڑ کے مٹاتی امیری بھی بچھتا ہے فوج
جب سے رکھی ہے شیریں بار اپنے سامنے
کیا خبر تھی کہ ہے تدبیر سے لکھ رہے کو خدا

وہ عام راہ سے ہٹ کر بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں یا عام بات کو اس طرح کہتے ہیں کہ وہ غیر معمولی معلوم ہونے لگے۔ یہ راہ منظرانہ شاعری کی راہ ہے۔ غالب اس راہ پر چل کر منظرانہ جہد کی تک پہنچے اور اس قدر معنی خیز ہوئے کہ منظر شاعر اس میں شہر ہوئے۔ غالب زندگی کی کمرانچوں میں جا کر اس پر تنقید کرتے ہیں۔ وہ زندگی کو اس طرح قبول نہیں کرتے جس طرح وہ نظر آتی ہے۔ وہ اس سے لڑتے جھگڑتے ہیں۔ اس کے برخلاف ساکک بروہی غالب میں اس رخ پر نہیں آتے۔ وہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ منظرانہ طرز کا چہ بنامور ہے ہیں۔ ان کے ہاں زندگی کے تعلق سے وہ تجربات بھی نہیں ہیں جنہیں شاعر نے خود براہ راست محسوس کیا ہو۔ وہ زندگی کو روایت کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور انہیں روایتی کنایات میں، روایتی دائرہ فکر میں رہتے ہوئے بیان کر دیتے ہیں۔ غالب نے بھی روایتی دموزد کنایات اور ہمبھارت استعمال کی ہیں لیکن انہیں جدید طرز احساس اور اپنے تجربہ بات و مشاہدات کو بیان کرنے میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ وہ نئے معنی دے کر نئے چراغ روشن کرتے ہیں۔ ساکک کے ہاں کنایات و ہمبھارت، روایتی دائرے سے باہر نہیں نکلتیں۔ ساکک کے ہاں یعقوب، یوسف، زلیخا، کھانا، چاہ، مصر، زندان، بچیس، سہا، سلیمان، حاتم، قیس، لعلی، جمل، نجد، عراق، فرہاد، منصور، خضر، آب، جادو، عمارت، طور، جنگی، دشت، امین، شداد، طوقان، جان، طوقان، لوح، دم، مینی و غیرہ عام طور پر استعمال ہوئے ہیں اور ان ہمبھارت کے ساتھ وہ کنایات مثلاً جاسد، نامہ، بر، کبوتر، امیر، میاں، قیس، آشیائیں، وصل، بھر، دامط، زاید، شیخ، راج، مزید، سبک، طفلان، مصور، قیامت، ازل، ابد، عدم، راز و اس، کوچہ، جاناں و غیرہ و غیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں۔ ساکک ان ہمبھارت و کنایات سے نئے معنی کے چراغ روشن نہیں کرتے بلکہ خیال کو ان کی مدد سے اسی طرح بیان کر دیتے ہیں جس طرح وہ اب تک بیان کیے جاتے رہے ہیں۔ اسی لیے ان کے کلام میں کلیشے (CLICHE) کثرت سے سامنے آتے ہیں:

خاموشی ہے جواب جاہلی کا
بدنام ایک تھیو فرہاد ہو گیا
اپنی جگہ پہ ساکک چمر ہے لاکھ سن کا
دیکھا تو جب رنگ ہے اس مرد خدا کا
بچھلے نروے نہ آنکھ واسے آپ
نہ وہ اندھو سو و زیاں میں

بدیع شور نالہ ہے راج
خوبی و دودھ صلیحت آمیز کی ہے سب
کوئے تان میں جانا ہوں بار کیا ہے
پہ چھو جو زمیں کی تو کہے عرش کی ساکک
غیر کے شکوے نہ پہ چھو صبل وصل
خدا پر کام اپنا چھوڑ ساکک

کیا پھر رشتہ جوں کے فلم کوتاہی سرگرم سالک نے
پھر سازندگی کا کیا ہے کیا رکھا ہے انساں میں

سالک جو مقدر میں لکھا ہے وہی ہوگا اصلاح کی امید ہے کیا لوح و قلم سے

سالک اپنے استاد غالب کی طرح، مفکر شاعر نہیں ہیں لیکن وہ مفکر ہونے کا تاثر پیدا کرنے کی
کوشش ضرور کرتے ہیں اور جہاں اپنی شاعری میں ایسا کرتے ہیں وہاں بھی کوئی ایسی جہت پیدا نہیں ہوتی
جس پر سفر کیا جاسکے۔ یہ یاد رہے کہ زندگی کے تجربوں کی حدت سے پیدا ہونے والی گہری فکر ان کے اپنے
حزاج سے متاثر نہیں رکھتی اور جب وہ شعوری طور پر گہری فکر پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کا سارا
زور ایک ایسے طرز پر صرف ہوتا ہے جو ان کے دواخی انداز نظر کے ساتھ مفکرانہ مانتھرا آئے۔ وہ غالب یا
مومن دونوں کے طرز کے عناصر کا جوہر ہوتا ہے خود استاد کی کے دور ہے پر پہنچ جاتے ہیں۔ غالب اور مومن
دونوں کی خصوصیات کو یکجا کرنے والوں میں سالک سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ واضح رہے کہ میں نے "یکجا
کرنے" کی بات کہی ہے "حزاج" کی نہیں۔ سالک غالب و مومن کے طرزوں کے "استاد شاعر" ہیں۔ ان
کے زبان و بیان بخت ہیں۔ وہ قادر الکلام اور بے گویاں ان کے ہاں درود مرہ و دھواور و صحت کے ساتھ باقاعدہ کیا
ہے۔ نتائج جاننے کو بھی وہ ہر مندی سے استہمال کرتے ہیں۔ لفظوں کی رعایت سے وہ عذرت کا تاثر بھی دیتے
ہیں۔ مگر وہ لیاں کو بھی وہ مضمون خن بناتے ہیں لیکن یہاں "لیاں" نہ صرف بے جہت رہتا ہے بلکہ معلوم ہوتا
ہے کہ کتابیات کے استہمال سے ایک مٹی لیاں انگیزی، مٹی خن کے زور پر، پیدا کی جا رہی ہے۔ ان کے ہاں
کوئی ایسا راز پیدا نہیں ہوتا جو غالب کا اختیار ہے مگر عروض کی ظریفی شاذ و نادر ہی ان کے ہاں نظر آئے گی۔
سالک اس دور میں غالب و مومن کی روایت کی تکرار کے استاد شاعر ہیں۔

لسانی مطالعہ:

سالک کے ہاں وطن کی معیاری زبان استعمال ہوتی ہے اور دوسرے فرق کے ساتھ بھی وہ زبان
ہے جو آج بھی معیاری زبان ہے مثلاً سالک زیادہ تر "یاں-واں" استعمال کرتے ہیں لیکن وقت کے ساتھ
ساتھ ان کے ہاں "یہاں اور وہاں" بھی استعمال ہونے لگا ہے۔

یاں :	ج . پاؤں سے یاں نہ کوئی خار ملیاں لگا
یاں وہاں :	ج . جیش زن سینے میں یاں نالہ وہاں گھرستم
یہاں :	ج . زمین پست یہاں کی تھی آساں مٹھر
واں-یہاں :	ج . واں گردل آکھ کو تھی یہاں اٹھاپ تھا
واں :	ج . واں بچ و تاب دہرے ہانگل نہا تھی
وہاں :	ج . افسانہ حیات وہاں ایک خواب تھا

وہاں۔ یہاں۔ ج اس کا اتار تے تھے وہاں لوگ قبر میں

پہاں سری نظر سے یہاں آفتاب تھا

زبان کے چہرہ اور استہلال دیکھیے:

اپنے کو . ج گوہر لے دیے رہے اپنے کو بزم کو

بکرا . ج حال ساک بچھتے ہو کیا کردہ

ایک بکرا ہے جہاں آباد کا

شہ : ج مٹے ہیں گرفتار نہیں رہ گیا

”نے“ تھوڑا . ج ہم سے بچھا ہے اگر وہ مضر اعمال

اکثر میں . ج چچا مرے مر جانے کا اکثر میں رہے گا

کہا اپنے . ج کہہ گئے کہ نہ کہا اپنے آپ

ہوے . ج بگھتے ہیں کہ نہیں ہوئے انتظار بڑے

ہو رہے گے : ج ہاں جو وہ آتے بھی ہو رہے گے توڑ رہا نہیں گے

کے گز رہے . ج یہ جان لو کہ گئے گز رہے زندگی بھر کو

افلاں بھائے فغاں : ج بھرتو کیسے کا اثر نالہ افلاں میں نہیں

افلاں بھائے فغاں : ج یہ بھی اک دم میں ہو صرف شور و افلاں چاہے

فغاں : ج شکوے بھی کسی طرح سے ہماری فغاں کے ہیں

: ج فغاں ہوا اور بھر میری فغاں ہو

زمینوں (اصل زمین) : ج لیکن زمینوں پہ خدا میرا نہیں

قدم رنگی : ج وہ اور میرے گھر میں قدم رنگی کریں

آپک : ج تو بھی اک باقی رہی ہے اسے اہل آپک

: ج اسے اہل آپک شب فرقت کہاں تک انتظار

: ج آپک کا بھی چاہل دریاں ہوں میں

”افلاں“ استہلال:

پہونگی تھی : ج بیکر میں میرے پہونگی تھی چہرہ بارود

: ج حق ناشتہ ہوں لوگ تو کھولی ہے بات بھی

: ج شب بسر کرتی ہے اٹھوینہ کے ساک اب تو

: ج میرے سنے میں کہ پانی بہت دشوار تھی

: ج نہ کجے تھے جسم کھائی جہاں میں تری م ہے

حواشی:

[۱] کتابت مالک مرتبہ کتب علی بن النعمان، مجلس ترقی کتب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۲] ایضاً ص ۵۰۲

[۳] روزِ دانش، محمد مظفر حسین مہاسن، ص ۶۵۵، کتب مکتبہ روزِ دانش، مطبعہ ان ۱۳۳۳ھ

[۴] کتابت مالک بحوالہ ص ۶۸-۶۹

[۵] کتابت مالک بحوالہ ص ۶۹

[۶] خطوط غالب، جلد اول، مرتبہ نظام رسول میر، ص ۲۶۸، لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۷] غنی شعراء ہند، مظفر حسین مہاسن، ص ۲۰۳، مطبعہ نول کشور، لاہور ۱۳۹۱ھ

[۸] کتابت مالک بحوالہ خطوط تاریخ و کتب دہلوی، ص ۶۹۲، لاہور، اشاعت درویش، برادر، ص ۵۰۰-۵۰۶

[۹] خطوط غالب، مالک رام، ص ۲۲۱، مکتبہ جامعہ ملیہ، علی، ۱۹۸۶ء۔

[۱۰] ایضاً ص ۲۲۳

[۱۱] روزِ دانش، محمد مظفر حسین مہاسن، ص ۶۵۵، کتب مکتبہ روزِ دانش، مطبعہ ان ۱۳۳۳ھ

[۱۲] ایضاً ص ۹۷۴

[۱۳] دیکھیے دیباچہ ”روزِ دانش“ بحوالہ ص ۱۰۰

[۱۴] The Muslim & Christian calendars., GSP Freeman, P55, London 1977

[۱۵] گنگوہی، غنی، جلد دوم، مرزا محمد رفیع صاحب دہلوی، مرتبہ عظیم الرحمن، لاہور، ص ۲۰۰، مجلس ترقی کتب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

[۱۶] کتابت مالک بحوالہ خطوط ص ۳۳

[۱۷] کاربند، حضرت (علی) از مرقد بن علی، ج ۱، ص ۳۰۳، کاربند، دہلی، کتب خانہ دارالعلوم، لاہور، بحوالہ مالک

دہلوی کی تہذیب و تمدن، حضرت، مکتبہ علی شاد، ص ۶۶-۸۵، مطبوعہ ”مکتبہ“ لاہور، شمارہ ۱۳۹، اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۶ء

[۱۸] خطوط غالب، جلد اول، مرتبہ نظام رسول میر، ص ۳۶۹، لاہور ۱۹۶۹ء، ماہر گروہا، ہوا، شعر کتابت مالک، مکتبہ ملیہ، لاہور

مکتبہ شریعہ ہے

تحدیثی جزاء نصت ہے

گاہ دینی اگر نہ ہو مالک

چھٹا باب

غلام محمد مولیٰ تعلق میرٹھی

اس دور کے معروف شعراء میں مہنوں، شیخو، نسیم دہلوی، سائیک، مجروح وغیرہ کے ساتھ تعلق میرٹھی کا نام بھی ممتاز ہے۔ آج تعلق کے کلام کی اہمیت یہ ہے کہ ان کے کلام میں دو ایسے رجحانات ملتے ہیں جو آنے والے دور میں اردو شاعری کا رخ سبز کر اس کا رشتہ آج کی شاعری سے جوڑ دیتے ہیں۔

غلام مولیٰ ان کا تاریخی نام ہے جس سے ان کا سال ولادت ۱۳۳۹ھ برآء ہوتا ہے۔ (۱) مولانا تعلق ان کی عرفیت تھی جس سے وہ کمر اور باہر پہچانے جاتے تھے۔ تعلق ان کا تخلص تھا جو انھوں نے دہلی کالج میں تعلیم کے دوران اپنے ہم جماعت ہم جرنی اور مولوی امام بخش صیبائی کے بیٹے مہارکرم سہو سے کمرے تعلق کی بنا پر رکھا۔ مولانا تعلق تعلق (۱۳۳۹ھ - ۱۳۹۷ھ/۳۳-۱۹۴۳ء - ۱۹۸۰ء) میرٹھ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم وہیں پائی اور جب بارہ سال کے ہوئے تو تحصیل علم کے لیے ۱۳۶۲ھ/۱۹۳۵ء میں (۲) دہلی آ کر دہلی کالج میں داخل ہو گئے۔ فارسی زبان کی تعلیم مولانا صیبائی سے حاصل کی۔ ”علم صرف و نحو، منطق اور دوسرے علوم عربیہ ملا انتظام علی سہارنپوری سے حاصل کی اور عرب کی تعلیم کا اکسب حکیم غلام تعلق بندہ خاں سے کیا۔“ (۳) انگریزی زبان بھی تعلق نے دہلی کالج ہی میں سیکھی۔ اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دہلی کی آخری بہار تھی اور غالب، مومن، ذوق اور ظفر کے علاوہ متعدد چھوٹے بڑے شعراء اور سخن دے رہے تھے۔ تعلق نے اپنے مزاج کے پیش نظر، جس میں بے چین کے ساتھ مٹی آفرینی، نازک خیالی کی طرف رجحان موجود تھا، حکیم مومن خاں مومن کی شاگردی اختیار کی اور اسی لیے مومن خاں کی خاص توجہ ان پر ہو گئی۔ مائی نے لکھا ہے کہ ”انہیں چاکر حکیم مولانا تعلق تعلق راجا سائیت طبع و مٹی خاطر پر طریقہ خاصہ خوش دل و بے یودہ انداز سے خاص بہ حال ایساں گماشتہ۔“ (۴)

۱۸۵۷ء کے ہنگامے تک تعلق دہلی میں رہے لیکن جب بنگال و فساد نے دہلی کی صورت بگاڑ دی تو وہ حالات سے مجبور ہو کر اپنے آبائی وطن میرٹھ واپس آ گئے:

تعلق کیوں چھوڑنا دہلی کو کیوں میرٹھ میں آ رہتا	گمائی کے مجروح پر لٹایا بادشاہی کو
کل تک تھی غلہ خانہ زاد دہلی	ہے خواب و خیال آج باو دہلی
نیر نام ہمیں یاد نہیں اب نقشہ	تھا سایہ عطا کہ سوار دہلی

میرٹھ آ کر بھی قتل کوئی بیٹھ جاؤا قی رہی اور اس کی بربادی پر وہ آنسو بہاتے رہے:

بے نصیبی بادشاہ نہ پوچھ
اس گدوائی پہ بھی گدا نہ ہوا
وہ دہلی اور قلعہ معنی کو لازم و ملزوم جانتے تھے

یہ شہر بلند عالم بالا سے تھا
ہم شکل فرض جنت باوی سے تھا
اب کیا ہے اک آبادی ریگستان ہے
دہلی کو شرف قلعہ معنی سے تھا
بیکہ عمر و تلاش معاش میں بلند شہر کے علاقے ٹھکسے کے انگریز نواز راہا کے حاصل بھی رہے لیکن جیسا کہ ان کی
رہائیت سے مظلوم ہوتا ہے وہ وہاں خوش نہیں تھے۔ میرٹھ واپس آ کر سرکاری مدرسہ میں لارسی کے استاد مقرر
ہو گئے اور مرتے دم تک اسی مدرسے واپس رہے۔ میرٹھ کے لوگوں سے بھی وہ بہت خوش نہیں تھے جس
کا اظہار ”کلیات قتل“ میں کئی جگہ کیا ہے:

کوئی کہیں نہیں ہے دل شکن کام کا
میرٹھ میں ہے قتل تو مگر طبل غریب
ایسے نصیب پند ہیں خود مانے
انہوں ہے کہ حیرا کوئی ہم رہاں نہیں
ایک قلعہ میں اہل میرٹھ کی غیبت پسندی اور نفاق کا بھی ذکر کیا ہے:

میف پارہ میرٹھی کا نفاق
اچھے نصیب پند ہیں خود مانے
مل کے ان سے خدا نہ کر وہ خدا
مذہب انہیں سے بہت شرمائے
مدنی کے ساتھ معاش کے لیے وہ طبابت بھی کرتے تھے اور اپنے وقت کے اچھے حکیم شمار ہوتے تھے:

اے قتل لہن طبابت سے ہوں کیا بیکہ متعین
بھٹی کے کاش میں اسپتال کا کرتا علاج
تو دیکھ قتل میرے مراتب نکلا میں
بیکہ شعر مرا غزل نہ بیکہ ناز غزل پر
قتل نے میرٹھ میں ہی اپنے استاد موسیٰ خاں موسیٰ کاویان قریب دے کر ۱۲۸۲ھ (۱۸۶۵-۶۶ء) میں شائع
کیا۔ شراب نوشی کی عادت بھی اور جب تو بکی تو بنگ پیئے گئے۔ ایک راہی میں اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

بر رنگ سے اب مرتے ہیں تو ب کے سب
ہم نیکوں دکھ بھرتے ہیں تو ب کے سب
سے ہوئی تو ب ہوئی بنگ روا
لاکھوں ہی بدل کرتے ہیں تو ب کے سب
آزاد ملیانی ان کا شعار تھا۔ ایک راہی میں اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

محب کو دیا چھوڑ دیا کی خاطر
کبھے نہیں جاتا تو حیا کی خاطر
سے خانے میں جاتا ہوں تو رحمت کے لیے
سے پچا ہوں احسان خدا کی خاطر

قتل خوش حراج، ظریف طبع اور خوش خوان انسان تھے۔ نفاق اور غیبت کو برا جانتے تھے۔ ان کے دوست اور ہم
عصر مرزا قادر بخش صاحب دہلی نے لکھا ہے کہ ”تو جو ان خوش وضع، بخند، چٹائی، طبیعت شعر سے مناسب اور فکر
اس فن کے لائق، راقم آئم سے دیرینہ اتحاد کو مربوط اور قائم و دوام کا شہید رکھتا ہے“ [۵]۔ شیفتہ والے تصدیق
میں قتل نے اپنے بارے میں خود بھی لکھا ہے:۔ ظریف طبع ہے، شاعر ہے، مرد خوش خو ہے۔ ایک اور قلعہ

ایام شیخ عبدالصمد فوق میں بھی لکھا ہے۔ میں دوستوں کا دوست ہوں یا رومن کا یا سہوں۔ ساری عمر غلبہ دہی میں گزری جس کا ذکر اپنے کلیات میں بھی کیا ہے:

سے برگ و نوا شعر خوانی معلوم
سے دانہ و دھام نکتہ دانی معلوم
جس کی خم ناں ہی خدا ہو، اس کی
میدانِ سخن میں پیشوا نی معلوم

حالی نے لکھا ہے کہ ”بسیار قانع و فقیر و بے فعلی ہزار مال و دولت مستغنی اور شہر و سخن پناہ ستاری علم پند و معجزہ و طبابت دے دے و اشہد و کثرت ازاد قاتل عزیز را در طالع و ادا دے ایہاں بڈل کی مسودہ“۔ [۶۱] ابھی چھاس سال کے بھی نہ ہوئے تھے کہ ”ہسل“ کی بیماری نے بری طرح بکڑ لیا اور اسی میں عہد شعبان ۱۲۹۷ھ مطابق ۱۵ جولائی ۱۸۸۰ء کو وفات پائی اور حضرت چشتی صاحب کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ بتایا جاتا ہے کہ ان کی قبر ابھی وہاں موجود ہے۔ بہت سے شعرا نے قطعات تاریخ و کلمات کہے۔ حافظ محمد امداد حسین علوی نے ”تعلق شاعر باجنت برکت“ میں شروع کے چار اشعار سے تاریخ و کلمات برآدہ ہوتی ہے۔

زندگی میں ان کا کلیات شائع نہیں ہوا مرنے سے پہلے اپنے چھوٹے بھائی بابو عبداللہ کو وصیت کی کہ ان کا کلیات شائع کر دیا جائے۔ چھوٹے بھائی نے بڑے بھائی کی وصیت کا احترام کیا اور ”گلستان نازک خیالی معروف بہ کلیات اردوئے تعلق“ کے نام سے مطبع انصاری دہلی سے چھپوا کر شائع کیا۔ تعلق کے شاگرد گلاب گلستان شاقی نے آغا ز کلیات اور اشاعت کلیات کی دو کتابیں کہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۹۸ھ میں اس کام کا آغاز ہوا اور ۱۳۰۰ھ میں کلیات تعلق کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا اور اس کے بعد دوسری بار گلاب علی خاں فاضل نے اسے ۱۹۶۶ء میں پچیس ترقی کوپ لاہور سے شائع کیا۔ کلیات کے پہلے ایڈیشن میں مولانا اظہار حسین حاتی اور شیخ ابوسلمہ ان مظفر احمد محوی کی فارسی زبان میں تحاریر شامل ہیں۔ اردو زبان میں سید احمد دہلوی صاحب فرہنگ آب صفیہ، امداد حسن علوی میرٹھی اور محمد مہدائی صفائی کی تقریظوں کے علاوہ دوسرے لوگوں کے قطعات تاریخ و کلمات اور قطعات ترغیب و اشاعت کلیات میں شامل ہیں لیکن ”جوہر منظوم“ کی چھپیں اس کلیات میں بھی شامل نہیں ہیں۔

تعلق نے فارسی زبان اپنے وقت کے جیسا استاد فارسی داس مولوی امام بخش سہبائی سے حاصل کی تھی۔ سہبائی خود بھی فارسی کے شاعر تھے۔ تعلق کے استاد موسیٰ بھی اردو فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ تعلق بھی اردو فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے۔ ان کا فارسی کلام نایاب ہے۔ اردو غزل کے متعلق میں اپنی فارسی دانائی و فارسی شاعری کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

اردو میں اسے تعلق تو نہ کر ضائع میراجت ہے
استحسان طبع تو لا فارسی طرح

”کلیات تعلق“ کے علاوہ ”جوہر منظوم“ کے نام سے انگریزی نظموں کا منظوم اردو ترجمہ ۱۸۶۳ء میں گورنمنٹ پریس الہ آباد سے شائع ہوا جس کا ذکر گارمس وٹاسی نے ۳ ستمبر ۱۸۶۹ء کے خطبے میں ان الفاظ میں کیا ہے۔

۱۸۶۶ء میں الہ آباد میں ”جواہر محکوم“ کے نام سے ایک مجموعہ نظم شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں بعض انگریزی نظموں کا اردو ترجمہ درج ہے۔ ترجمہ بھی نظم میں ہے۔ حواشی میں عروض کے مسائل کے حلقی اشارات ہیں تاکہ سوہنہ مثال مغربی کے طلبہ بھی اس مجموعے سے مستفید ہو سکیں۔ (۷۱)۔

انگریزی نظموں کے یہ تراجم نصابی ضرورت کے تحت چھپرہ تعلیم نے کرائے تھے اور یہ کام تلقین کے سپرد ہوا تھا۔ ترجمے جب مکمل ہو گئے تو محکمہ نے انہیں نظر ثانی کے لیے سرزا اسد اللہ غالب کے پاس بھیجا اور اس کے بعد اصلاح کا حربہ کام لگنے کے دفتر میں ہوا۔ ”جواہر محکوم“ کو اردو محکوم ترجموں کا پہلا مجموعہ قرار دونا چاہیے۔ (۸۶) یاد رہے کہ انجمن پنجاب ۱۸۷۳ء میں قائم ہوئی۔ اس وقت تک ”جواہر محکوم“ کے چار ایڈیشن شائع ہو چکے تھے اور یہ مجموعہ نصاب میں شامل تھا۔ ان ترجموں کے نمونے دیکھ کر معاصر شعریہ تو انگریزی نظموں کا مرکزی خیال لے کر یا پھر انہیں اردو کے قالب میں ڈھال رہے تھے اور اسی کے ساتھ جدید نظم کوئی کاروبار بنا کر رہا تھا۔ طرزا اسماعیل میرٹھی مولانا حالی اور محمد حسین آزاد کی نظم کوئی جواہر محکوم کا واضح اثر ہے۔ جب تلقین نے انگریزی نظموں کے محکوم اردو ترجمے کیے تو ان کے سامنے نہ کوئی نمونہ تھا اور نہ انگریزی سے محکوم اردو ترجموں کی کوئی روایت تھی۔ اس وقت یہ بہت مشکل اور کٹھن کام تھا اس مشکل کو ہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنہوں نے سمجھنے جنگل کاٹ کر دیارِ راست جانے کا جو حکم کام کیا ہے۔ ”مرحب کلیات اسماعیل میرٹھی“ اسماعیل میرٹھی کے صاحبزادے محمد اسلم سیلوی نے لکھا ہے کہ

”میرٹھی کی دہائی میں آپ (اسماعیل میرٹھی) کا تقریباً بارہ انچلر عمارت کے دفتر میں ہوا۔ اس وقت آپ نے انگریزی نظموں کا ترجمہ دیکھا۔ مولانا (اسماعیل میرٹھی) فرمایا کرتے تھے کہ اس ترجمہ کو کچھ کر استعجاب ہوا۔ کراٹھرا یہاں تک کام بھی سمجھتے ہیں۔ ایک طرف دورانِ کار تشبیہیں اور نظریات انجیز مہانتے جو غزل اور قصیدے کی جان سمجھے جاتے تھے۔ دھرمناظر قدرت اور جذبات انسانی کی صحیح مصوری وہ بھی سادہ سلیس طرز میں۔ حقیقت میں اس ترجمہ کا مطالعہ ایک اسرار خانی تھا کہ جس نے مولانا کی طبیعت کا رخ بالکل بدل دیا۔ اس ترجمہ کو کچھ کر بعض انگریزی نظموں کا ترجمہ کیا ہے۔ یہ نظمیں کلیات میں موجود ہیں۔ آئندہ کے لیے اپنے کلام کی بنیاد اس نئے اعجاز پر رکھی ہے۔“ (۹۱)

نظم کوئی کے روح کا پہلا قدم ”جواہر محکوم“ نے اٹھایا۔ حسن الدین احمد نے ”سازِ مطرب“ کے نام سے اس حصوں میں ایک ہزار محکوم ترجموں کی فہرست اور نظمیں مرحب کی ہیں۔ ان میں تیس نظمیں وہ ہیں جنہیں تلقین میرٹھی نے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ (۱۰۱) ان نظموں میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن کے ترجمے تلقین کے بعد دوسرے نے شعرا نے بھی کیے مثلاً تلقین نے ”داستانِ اندھے لڑکے کی“ کے نام سے ایک انگریزی نظم کا ترجمہ کیا تھا۔ ان کے بعد سید احمد کبیر نے ”اندھا لڑکا“ کے نام سے، سید راحت حسین نے ”طفلی“ ”بچہ“ ”بچہ بازی“ نے ”بچہ لڑکا“ نام نصابی نے اندھا لڑکا اور اندر جیت شربانی نے ”اندھا لڑکا“ کے نام سے اس نظم کو اردو روپ دیا۔ اسی طرح تلقین نے ”لڑکپن کی پہلی مصیبت“ کے نام سے FELICIA HEMANS کی نظم THE CHILD'S

FIRST GRIEF کا مضمون اردو ترجمہ کیا تھا۔ ساٹھ ستر سال بعد شوکت چند مرحوم نے اس کا ترجمہ "بچے کا پہلا احساس غم" کے نام سے کیا۔ (۱۴)

حلق میرٹھی کے ترجموں کا اگر بعد کے ترجموں سے مقابلہ کیا جائے تو حلق کے ترجمے جھک، اکڑے، اکڑے سے نظر آئیں گے۔ نظم کا مفہوم تو کسی نہ کسی طرح واضح ہو جاتا ہے لیکن شاعری اثر نہیں کرتی۔ اس کے برخلاف بعد کے مترجمین کے ہاں اظہار بھی قدرے توانا ہے اور نظم کی خوبی سے شاعرانہ طبع بھی محسوس ہوتی ہے۔ "بہارِ مضمون" انگریزی شاعری اور نظم نگاری کی روایت کی پہلی کڑی ہے اس لیے روایت کی اہمیت اسے بیش حاصل رہے گی۔ یہی روایت آزاد، حالی، ماسٹریل میرٹھی اور پھر اقبال سے ہوتی ہوئی نئی نسل کے شعرا میں مقبول ہوئی اور نظم نگاری کا رواج عام ہو گیا۔

یہ بات یاد رہے کہ نظم کوئی کی روایت اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے مگر یہ موضوعاتی شاعری ہمارے اصنافِ سخن یعنی عشق، قطعہ، غزل اور سہدس وغیرہ کی حیثیت میں جان میں آئی ہے۔ نظیر اکبر آبادی (۱۸۳۱ء) وہ شاعر ہیں جن کے ہاں موضوعاتی شاعری جم کر نمایاں ہوئی ہے اور اسی لیے شیفتہ اپنے تذکرے "گلشنِ بخت" میں انھیں شاعروں کے دوسرے میں شمار نہیں کرتے اور لکھتے ہیں کہ "اشعار بہادری و مردہ بر زبان سونگن چادی ست و نظریہ آں ایضات ودا اعداوشعرا نشانادش مشہور"۔ (۱۵) لیکن جب انگریزی زبان و اقتدار کے زیر اثر نظم کوئی کا رواج پڑھا تو اسی کے ساتھ نظیر اکبر آبادی کی شاعری اہم ہوتی چلی گئی۔ "نثر انصافیت" کے فاضل مصحف نے بھی یہی لکھا ہے کہ نظیر اکبر آبادی "اپنے کلام میں نیچر کا سماں دکھانے کی طرف متوجہ تھا اور وہ خطابی صحر کس را بھیجیں اس کو ترجیح دیتا تھا اور اب جوں جوں انگریزی ترقی کرتی جاتی ہے نظیر کا رنگ ہر دل عزیز ہو جاتا ہے۔ انگریزی تعلیم سے دلوں کو واقعات اور قدرتی مناظر کے ساتھ ایک خاص قسم کا لگاؤ ہو جاتا ہے اور انسان اس قسم کا رنگ ہر جگہ محسوس کرنے لگتا ہے۔" (۱۶) طرد حلق میرٹھی کے قصائد و رقعات میں نظم کوئی کا رنگ اور مزاج نمایاں ہے۔ حتیٰ کہ یہ اثر ان کی بہت سی رہا جوں میں بھی نظر آتا ہے۔ ان قصائد، رقعات اور موضوعاتی رہا جوں سے حلق کی زندگی کے حالات اور اہم واقعات کا چٹا بھی لگایا جاسکتا ہے۔

حلق کے ہاں دوسرے جوان بھی چلی ہی جھک دکھاتے ہیں۔ ایک ہے کہ انگریزی تہذیب اور اس کے اثرات پر وہ خطر جو اکبر آبادی کے ہاں کمال پر نظر آتا ہے اس کی پہلی جھک ہمیں حلق کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے مثلاً یہ دہائی پڑھیے:

اس عہد میں احتساب ایمانی کیا ابرام معاصی کی پٹیامانی کیا
ہر دعویٰ دینی نظم ایکٹ سے ڈس ڈگری ہے کہ بے سود مسلمانی کیا

دوسرا جوان ان کی فرطوں اور دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے وہ بھی عقائد پر بے باک نا اظہار ہے جو اس قدر مکمل کس اور میں کسی دوسرے شاعر کے ہاں مشکل سے ملے گا مثلاً یہ دور باعلیٰ دیکھیے:

(۱) کہتا ہوں خدا لگتی عقیدے کے خلاف ہے تیرا خطا دار سزاوار سزا
ہے رم ہی شایانِ خدائی تھہ کو انصاف یہی ہے کہ نہ کرنا انصاف

(۲) ہوا مجھے ناراض رضا نے چاہا ہر قفسے کو برکس قضا نے چاہا
اس بات کے سبب سب ہی کو خدا ہے مجھ سے جو میں نے نہ چاہا وہ خدا نے چاہا
قلق نے کم و بیش جملہ انصافِ حق میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے پاس غزل، گیس، مسدس، داسوخت بھی ملتے
ہیں اور سرخیر قصائد، قصائد اور روایات وغیرہ بھی۔ قادر الکلام اور پختہ مقلق ہونے کے باعث وہ ہر صنفِ سخن
میں اپنا رنگ جمایا کرتے ہیں۔ مقلق چند ہی روایات کے قائل اور ضرور ہیں لیکن وہ خود ان روایات کو ضمنی وجہ
دیتے ہیں۔

مقلق کا ایک "داسوخت" بھی تاریخ داسوخت میں قائل ذکر ہے۔ ستر بندوں پر مشتمل اس مشن
داسوخت کی ذیقت موضوع تو روایتی ہے لیکن جذبے نے اسے نہ تا شہر ملا دیا ہے۔ اس داسوخت میں مقلق کی
مجھ پر ایک ایسی پر وہ نگین ہے جو ان کے گہرا جاتی ہے۔ جس انداز سے مقلق نے اس کا سراپا بیان کیا ہے اس
سے پتا چلتا ہے کہ ان کی یہ محبوب مقلق کی تخلیق نہیں ہے بلکہ ایک ذمہ داری ہے اور عاشق فی الواقع مقلق
کی آگ میں جل رہا ہے۔ اسی لیے ان کے اظہارِ جان میں رنگ پن نہیں ہے۔ اس داسوخت کو اردو کے اچھے
داسوختوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ مقلق کی یہ دہائی آج بھی زبانِ ذوقِ عام ہے:

اس بزم کی طرف تیرہائی دیکھی ہر تجھ یہاں کی آئی جانی دیکھی
جو آ کے نہ جائے مجھ پر بڑھا پار کیا جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی

مقلق سرخی نے جس صنفِ سخن پر زیادہ توجہ دی وہ "غزل" ہے۔ ان کے کلیات میں ۱۹۴ غزلیں
ہیں۔ ان کی غزل کے حراج میں دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تمام تر دہلوی شاعر ہیں اور گھنٹوں کے رنگ
شاعری سے متاثر نہیں ہوتے۔ دوسرا یہ کہ وہ نہ صرف مومن خاں مومن کے شاگرد ہیں بلکہ ان کے رنگِ سخن
کے ایسے پیرو ہیں کہ ان کے اکثر شعر مومن کے سے معلوم ہوتے ہیں۔ بقول مولانا حالی وچان مومن میں
دو طرز ملتے ہیں۔ ایک عام اور ایک خاص۔ عام طرز تو وہی ہے جو میر و صوفی اور تمام مشاہیر شعرا کا ہے اور ایک
طرز وہ ہے جو مومن کی ایجاد ہے جس میں نازک خیالی اور وقتِ آفرینی رنگ بھرتی ہے اور جس کی وجہ سے مومن
مشہور و مشہور ہیں۔ مقلق نے مومن کا یہی خاص طرز اختیار کیا اور استاد کی خاص توجہ سے کمالِ پختگی حاصل کر لی۔
وہ نوجوانی ہی میں بزمِ مضامین میں دوسرے استادوں کے ساتھ ہم طرح ہو کر غزلِ سراپائی کرتے اور سب کو
حیرت و تعجب میں ڈالتے۔ (شام ان کی غزلوں کا رنگ مومن کے رنگ سے امتثال کیا تھا کہ اسے آسانی سے
شناخت کرنا مشکل تھا۔ نوجوانی میں ایسے شعر کہنا مقلق کی تخلیقی صلاحیتوں کا منہ پوتا ثبوت تھا جس کا اظہار خود
انہوں نے کئی مقطعوں میں کیا ہے:

اے خلقِ ظلی میں تو جو غزل خواں ہو گیا
کسی نو عمر کو یہ شعر کا آذر نہیں

دیکھیے مہرِ جوانی میں فوسن سازی تری
اے خلقِ بے کھن سال ابھی سے تو ہوا

اور اسے وہ اپنے استاد کا فیضِ عطیہ کہتے ہیں:

کس کی نظر سے لکھے اندازِ یہ خلق نے
اس سادہ گو کو کس نے جادو بیاں بٹایا

خلق نے یہی دقتِ آفرینی و نازک خیالی شعورِی طور پر پیدا کی۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔

سب قدیں خلق نے سخن میں پسند کیں
بے فکر اپنی عمر کو حاسد ہر کر میں

خلق نے دقتِ آفرینی اپنے کلام میں تو ضرور پیدا کی لیکن اس عمل سے ان کی شاعری بے لطف ہو کر رہ گئی۔ اس بے لطفی کی اصل وجہ یہ ہے کہ نازک خیالی طوطی کا گھنٹی تجربہ بن کر، مہذب کے ساتھ، شعر میں نہیں آتا، جیسا کہ عام طور پر مومن کے ہاں ہے۔ چیدہ خیالی نازک خیالی ان کا ذاتی تجربہ بن کر گھنٹی عمل کا حصہ بن جاتی ہے۔ یہ گھنٹی عمل خلق کے ہاں نہیں ہے۔ کہیں وہ رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کرتے ہیں جیسے۔

دھنک باہم ازل سے اول ہے
ایک کی شکل دوسرا نہ ہوا

یہاں خلق نے صورتِ حید کو تصورِ دھنک سے خاک کر سنی پیدا کیے ہیں۔ اسی غزل کے اس شعر میں

صاف ہاتھوں سے تیرے اُڑ جاتا
ظوں مرا طائرِ حنا نہ ہوا

یہاں طائرِ حنا کے درایتی تصور اور رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ کئی صورت ان اشعار میں ہے۔

کس اعتبار پہ بچنے کا اعتبار رہا
کس اعتبار پہ مرجانا اعتبار کیا

دیکھیں گے بچوں کی ہم گئی کو
سیدھا ہے اگر خدا ہمارا

اوانے گرم سے مانا کہ طور کو پھونکا
نعر نہ آیا سلیقہ ہمیں جلانے کا

اس ماہ نے یہ راہ دکھائی تمام شب
میں خواب میں بھی نیند نہ آئی تمام شب

نازک خیالی اور دقتِ آفرینی کی نوعیت یہاں یہ ہے کہ وہ ہال کی کمال نکال کر ہاں معنی پیدا کر دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی نظر نہیں آتے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

سر جھکا یاں تک کہ جھٹکا بھی پٹیریاں ہو گیا
بار عصیاں عصائیوں کا بار احسان ہو گیا

مومن کے ہاں زعمہِ مشتاقہ تجربہ ہے، خلق کے ہاں یہ تجربہ کمزور اور کم آواز ہیں۔ ان کا مشتق زیادہ تر تصور کے دور ہے پر رہتا ہے اور جذبہ بھی اسی لیے دب جاتا ہے اور اسی لیے ان کے مشتق اشعار مومن کی طرح دل میں نہیں اُترتے۔

نہ یہ ہے نہ وہ ہے نہ میں ہوں نہ تو ہے
ہزاروں تصور اور اک آرزو ہے

اسی لیے ان کی غزل میں وہ لہر اور تیز جی نہیں ہے جس سے زورِ طبع پیدا ہوتا ہے۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ مومن کی دقت پسندی کو ایک بڑے دماغ کی طرح شعور کی کوشش کے ساتھ برت رہے ہیں جب کہ مومن کے ہاں یہ صفت ان کی اپنی انفرادی فکر کی بنا پر وجود میں آتی ہے۔ صرٹ موبائی نے شاید یہی

دیکھ کر کہا تھا کہ "کلامِ قلقل کی یہ خصوصیت بعض مولفوں پر اس درجہ حد سے گزر رہی تھی کہ ان کی شاعری کو بے لطف بلکہ کہیں کہیں بے معنی مانا جاتی ہے۔" [۱۶۶] مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

جپ تک نہ تھی نمود تو اکھ کل ہوا تھی درخود گئی فروغِ شرر کو شرر سے فیض

جوشِ جنوں میں شعر کو دھونے صوں کہاں تھی میں پارہ ہائے جیب ہی کو بیٹھا کروں

نہ کیوں کہ بھونٹے ہی سر کے، بیتی ہوئے شیر کہ عشق کرتے ہی ناکام، کام لیتا ہے

سوئی کو کیوں نہ سوچ چکی وکیل دے جلوے سے اس کے گل ہوئی مشعل شعور کی

لگائے ہن کے پر اس نے ہی مجھ تک پٹ جا ادھی تنگی رواں کو

لیکن جہاں وقتِ آفریقہ اور نازک خیالی کو وہ اپنے تجربے کا حصہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں وہاں ان کے اشعار کو دینے لگتے ہیں مثلاً یہ دو تھی شعر پڑھتے ہیں:

سایے سے میرے ضعفِ محافت کے ہے لغو اس طبعِ ناز میں پہ نراکت گراں ہے اب

دیکھا جو صبح ماہ کو تھا زور، کیا کہیں تھی ہے کتاب جلوہ نما کی تمام شب

موسن کی طرح بھر کا کلکا رہا قلقل وہ آئے تو بھی غیب نہ آئی تمام شب

موسن اور قلقل کے کلام کے لائق کو موسن کرنے کے لیے وہ ہم طرح غزلوں کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں شاعر اور استاد دونوں نے ایک ہی قافیہ استعمال کیا ہے۔ پہلے قلقل کے یہ شعر پڑھتے ہیں:

طرزِ فردوسی ہے یہ آموز سر کشی کیوں تیر برق ہو جو مرا آشتیاں نہ ہو

اے چرخِ نگر ہمیں کو کیا تو نے انتخاب کہ وہ ستم پسند کہ پھر جاوداں نہ ہو

اب موسن کے یہ شعر پڑھتے ہیں:

تر کر دیا ہے اور بہاری نے اس قدر بجلی گرے تو گرم مرا آشتیاں نہ ہو

موسن بہشت و عشقِ حقیقی قصیں نصیب ہم کو تو رنج ہو جو غم جاوداں نہ ہو

اب اس فرق کی تفہیم کے لیے پہلے قلقل کے یہ شعر پڑھتے ہیں:

نازل ہو آسمان سے بلا پاس اگر نہ ہو یہ وہ دعا نہیں ہے کہ کچھ بھی اثر نہ ہو

طوبی صپِ فراق کا شہو نہ کیوں کریں زنجِ دراز اور بھی آشتی تر نہ ہو

اور اب اسی زمین میں موسن کے یہ شعر پڑھتے ہیں:

صدِ حیف سینہ سوز فغاں کا اگر نہ ہو یاں جان پر بنے ترے دل میں اثر نہ ہو

جیہ آرزو سے مرگ کی ہے الکاحیاں جینا مرا محال تو دشمن اگر نہ ہو

موسن کے ہاں خیال آجیے کی طرح شطاف ہے اور ان کے اپنے گفتنی تجربے کی بنا پر جذبہ بھی شامل ہے۔ زورِ طبع سے اعتبار میں بے ساختگی پیدا ہو گئی ہے۔ قلقل کے ہاں، اعتبار بیان کے وہ بے دے پن کی وجہ سے، خیالِ شطاف نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیالِ کلی کا نہ کرنا پنا دامن چارہا ہے۔ قلقل کے ہاں نہ صرف ایک آج

کی کسر کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اظہار میں وہ زور طبع نہیں ہے جو موسیٰ کا نشانِ قصص ہے اور ان ہی وجوہ کی بنا پر خلق کے شعر اترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں حالانکہ خلق کے دونوں شعروں کے معنی موسیٰ سے مختلف ہیں اور ایک نیا پہلو سامنے لاتے ہیں۔ خلق کے شعروں کو اگر موسیٰ کے کلام میں ملا دیا جائے تو بظاہر وہ مل تو چلا گئیں گے لیکن رنگِ موسیٰ سے آگے نہیں جائیں گے اور موسیٰ کے کم تر شعروں کے ساتھ ہی بڑے بڑے چلا گئیں گے۔ خلق ساری عمر رنگِ موسیٰ کی بیروی کرتے رہے لیکن جب اور جہاں تازک خیالی اور وقتِ آخری خلق کے ہاں ان کا اپنا تجربہ بن کر نمایاں ہوتی ہے وہاں خلق کی انفرادیت بھی نمایاں ہونے لگتی ہے اور ایک الگ بین سامنے آتا ہے۔

یہ شعر دیکھیے جن کو بڑے بڑے سے اعزاز ہوگا کہ بیروی موسیٰ خلق کے ہاں کیا کیا صورتیں اختیار کرتی ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں الگ ہی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ جن میں تازک خیالی بھی ہے اور وقتِ آخری بھی۔ یہاں موسیٰ کا رنگِ خلق کے اپنے حراج سے ہم آہنگ ہو کر جب ان کا اپنا تجربہ بنتا ہے تو جذبہ بھی زور طبع کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے اور اظہار بیان بھی شفاف ہو جاتا ہے۔ خلق طرزِ موسیٰ کی بیروی کرتے ہوئے بھی مضامین اپنے لاتے ہیں اور یہی وہ انفرادیت ہے جو قربانِ علی سالک کے ہاں نہیں ہے لیکن خلق کے ہاں موجود ہے۔ یہ وہ شعر ہیں جو موسیٰ کے طرز میں ہونے کے باوجود خلق کے اپنے رنگ کے شعر ہیں۔ یہاں وہ طرزِ موسیٰ میں جذبہ ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ اپنے الگ وجود کو تخلیقی سطح پر سامنے لاتے ہیں۔ یہاں خلق کی آواز موسیٰ کی آواز سے الگ ہونے لگتی ہے اور اردو غزل کے سامنے نئے امکان کا دروازہ کھول دیتی ہے۔ اس امکان سے اداس غزل کو آج بھی فیض اٹھا سکتے ہیں۔ یہاں شعرا بڑے بڑے جن سے ہماری بات کی توقع ہوگی:

نہ تھو کو دوش پر تاکو لے جائے نہ موت آئے یہ کس کام آئے گی کچھ بے کسی سے ہو نہیں سکتا
وہ غافل سے ہم شاد تھے ورنہ غلام تھو کو چار پہ بھر میں آتا ہوتا

وہ ہی میں، وہ ہی ملک، وہ ہی عدد، وہ ہی نصیب	جانے کیا حادثہ ہے، کیوں وہ مرے گھر آیا
ہر گاہ تھو کو بھی ہے خانہ کلاشی منظور	جب چتا تیر مرے دل ہی کے اندر آیا
گر ملک تھو کو غلام ہوتا تھا	میرا مشیتِ غلام ہوتا تھا
زندگی اپنی اک اعزاز غلط ہے گویا	سب کا جب مری تقدیر کا عنوان ہوگا
گر زیرِ آسمان تھے، گہرے زیرِ خاک تھے	رہنے کی جا نہیں بھی ہمارا مکان نہ تھا
گلی سے اپنی ارادہ نہ کر اٹھانے کا	ترا قدم ہوں نہ تخت ہوں میں زمانے کا
آتا نہیں ہے کوئی بھی مدت سے زلزلہ	دیوانہ میرا حریف بہت باتوں ہے اب
لے گا کیا دانسی وحشت سے ٹوٹنا پھر کر	کہ وہیں جاتا ہے ہر سمت سے رہتا پھر کر
سر پہوڑنا دلیلِ محبت نہیں ہے کچھ	شیریں نہ تھی، چھپے تو تھی کوہِ کن کے پاس
کس کے دامن کے پکڑنے کی بڑھی ہے امید	ہاتھ آ جاتا ہے اکثر جو گریباں کی طرف

فلک و مہی و یار و اجل
کیا جائے فلق کی شہادت کو کیا ہوا
ان کو تم جانتے ہو آپ کو ہم جانتے ہیں
میں راز داں ہوں یہ کہ جہاں تھا وہاں نہ تھا
تو نے دیکھا ہی نہیں تھا میں جو دیکھا ہم نے
جھوٹی قسموں سے کیا فلق جپ مسر کہ ہے
ناز و انداز و ادا چشم و نگاہ و مشورہ
ہے طرزِ صحبت ہی دل آشوب و مگر نہ
دل اس پہ ہے غار میں دل پر غار ہوں
میں خیر تو نہیں کہ نہ وہاں جان بھر میں
وقتِ غم میر و خرد تاب و قواں کا کیا کام
مگر درازِ غم سے معلوم ہو گیا
یاں اک قدم اٹھے تو بھگے سر ہزار بار
کوئی آوارہ مل جائے تو پہچوں
ہوئی محال انہیں اور مجھے سبک دوشی
امید کچھ تھکے تو بڑھا دوں ترا خیال
میں اور بزمِ غیر میں آتا ترے لیے
دلچا ہے خرو، آدھر لپٹی، بد مزہ شیریں
اندھے جوتی اٹھک و بے تابی جدائی

سب بھلے ہیں مگر برا ہے عشق
ہے چہ اس کے ہاتھ تھا اور لب پہ ہائے دل
لاٹنی رحم ہیں فرماے اختیار کہ ہم
تو بد نگاہ ہے وہ کہ جہاں ہے وہاں نہیں
آج تک تھا کو بھی ہم تھا سے چھپا کھتے ہیں
مجھ سے لڑتے ہیں سرے سر کی سپرد کھتے ہیں
کبھی دلداد ہیں اور کوئی بھی دلداد نہیں
کچھ باتِ عداوت کی نہ تم میں ہے نہ ہم میں
حیرت کا اپنی آپ ہی آئینہ دار ہوں
اے سرگ آترا چہ انتقاد ہوں
یہ وہ اصحاب ہیں جنل کے دعا کرتے ہیں
کوئی ہی وصال کسی طرح کم نہیں
کچھ سحر و دور، طوفِ حرم نہیں
کدھر سے آیا ہوں جانا کہاں ہوں
میں ان کی چٹا کوہِ میر سے سر کو دیکھتے ہیں
آغوشِ ملکِ غیر میں، جایی کھو نہ ہو
اندھا ہوا ہوں شوق میں لینا بڑھا کے ہاتھ
کبھی مجبور ہیں دل سے محبت آئی جاتی ہے
بجلی ہی کو نہاتی ہے بادل سا چھار ہا ہے

فلق پختہ گو، کادور الکلام، عشاق اور فطری شاعر ہیں۔ واضح رہے کہ نازک خیالی اور وقتِ آفرینی کا
نئی نئی تراکیب و مرکبات سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ مومن اپنے خیال یا احساس کو، نگہباز کی سیل پر صاف و شفاف
بنانے کے لیے نئی نئی تراکیب وضع کرتے ہیں۔ مومن کے شاگردوں اور خصوصاً سید ابوالکلام کے پاس بھی نئی نئی
تراکیب استعمال میں آئی ہیں۔ یہی صورتِ فلق ہر مضمون کے ہاں ملتی ہے مثلاً یہ چند تراکیب و مرکبات دیکھیے:
"جاسوسِ داس، کھل وید، پادشاہ، گراں داری حسرت، کھٹے زلف، وقتِ تہمت و دانا کی، قطعے برقی فضاں، حصول
ہستی اللہ، گوشہ داناں دم، ہجر ہم آغوشی ادا، داغ زرد فضاں، چاک شیو، اندازِ دشمن، سودا فردوس زلف،
لب خوابِ حریاں، بے خوفیِ رقیبِ کھل، دم و شب و حشمت، ہجومِ قائم عمر رواں، غبار کا روغنِ سور، عشرتِ رنیز،
پیکارِ ادلی، زہد لہاسی، مجرمانہ اندازِ غیرہ۔"

جیسا کہ ہم لکھا آئے ہیں "جامعِ منظوم" انگریزی نگاروں کے اردو تراجم کا پہلا مجموعہ ہے جو ۱۸۶۴ء میں گورنمنٹ

پہلیں اس بار سے شائع ہوا اور جس کا ذکر گارساں و تاسی نے اپنے ”خطبات“ میں بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے اقلتی جدید اردو شاعری کے پیش رو بھی ہیں اور طرزِ موسیقی کے ایک ایسے نئے اسکان کو بھی ابھارتے ہیں جس سے جدید غزل گونا گویا اپنی غزل کا چراغ روشن کر سکتے ہیں:

اقلتی یہ معنی باریک میرے کیا کوئی کہے
رنگ خواب حریفان کا ڈھنشتہ سے کیا واقف

اقلتی کی زبان میں بعض استعمال ایسے آئے ہیں جو آج متروک ہو گئے ہیں۔ ساتھ ہی بعض الفاظ اس طرح اور ایسے بھی استعمال ہوئے ہیں جو ان کے اپنے دور میں بھی درست نہیں تھے۔ حسرت سوبانی کا خیال ہے کہ ”صحیح زبان کی جانب درموسن کو کوئی خاص توجہ تھی اسے اقلتی کو۔“ [۷۷]

اقلتی کے کلام میں طراوت، الفاظ کی مثالیں، آواز سے کم لیکن خاصی تعداد میں ملتی ہیں۔ وہ عربی و فارسی کے عالم تھے۔ ضرورت شعری کے لیے ان زبانوں کے ایسے الفاظ بلا تکلف استعمال کر لیتے ہیں جو غریب ہیں مثلاً

سزا: لعلی کا فرق بننا سزا آشیان کا

برق خود سزا صحنِ باغ میں ہو جانے کی

حدوت: آفات کا حدوت ہے تکلید وضع سے

نحافت: سایے سے میرے ضعف و نحافت کے ہے غور

حسرت: حسرت لب کا اجرا ہے ہے

صحت: قافی صحت میں ہے قوی یاقی

خطاب: جس نے نہیں خند تھے اسی سے خطاب

تخلیج: بیستانی ادب میں چین و تخلیج کب تک

وہب: اسے اقلتی وہب ہے تھک کو گویا

بد شرابیوں: واصل کی بد شرابیوں ہیں یاد

نا تجربہ: وہ خود نا تجربہ ہے کیا کرے وہ ماں مراہی

تجار: چشمِ یار کا گویا کوئی جا نہیں

بے خطائی: بے خطائی نے کیا اقلتی خطا سے پہلے

غمِ زردائی: غمِ زردائی میں غمِ فردا کیا کچھ

بعض اشعار میں تذکیر و تانیہ آج سے تکلف ہیں:

ایجاد: روحِ ہستی دامنِ ہوش نہا کا ایجاد

یارِ کار: بنا یا کس کے تخلص کا یارِ کار مجھے

سائنس: دو سائنس کون سی ہے جو شمشیر دم نہیں

انگر کہا: ۔ ۔ ۔ انگر کہا مجھ کو سمجھنی ہے کب لے سوزنی

مرگ: ۔ ۔ ۔ دل توڑ کیا مرگ غلام احمد

بعض قدمہ الفاظ کا استعمال

داں: ۔ ۔ ۔ افسوس تجھ پہ داں داں یاں کا ہوا نہ داں کا

یاں: ۔ ۔ ۔ دم بن جاتی ہے داں صورت مصیباں ڈر کر

۔ ۔ ۔ کعب بن جاتی ہے یاں شکل بیکساں بھر کر

۔ ۔ ۔ یاں داں ادھر ادھر یوں ہی گر پڑے کی ہمر

لیکن یاں داں کے ساتھ یہاں داں بھی استعمال ہو رہے ہیں لیکن کم کم:

۔ ۔ ۔ مجھ کو یہاں ہکاڑا اور اس کو داں بتایا

۔ ۔ ۔ ہم نہ کہتے تھے قلقل ز سوا داں ہو جائے گا

۔ ۔ ۔ اور داں پر ہر قدم مجھ کا رہا نہ ہو گیا

اسی طرح یہ چند الفاظ اور لکھیے:

ٹک: ۔ ۔ ۔ کب ٹک پر وہ دہریہ دیکھا کرے اس کی کوئی

کسو: ۔ ۔ ۔ اس تھاقل کا لٹکا تا ہے کسو جائیں گے آپ

۔ ۔ ۔ آغوش تنگ غیر میں جا ہی کسو نہ ہو

لیکن ساتھ ہی ”کبھی“ کا استعمال بھی ملتا ہے:

۔ ۔ ۔ کھلا نہیں کبھی نہ کبھی صاف ہی رہے

سوا: ۔ ۔ ۔ مرتے سوا قلقل پر آذر کچھ نہ پایا

۔ ۔ ۔ مرتے کے لیے قلقل سوا ہے کوئی

۔ ۔ ۔ مل بے زلف نہ بھری چشم ترنا بھر کر

آؤس: ۔ ۔ ۔ دو سنگ دل انگشت بدشاں خطر آؤسے

جاؤسے: ۔ ۔ ۔ نہ بڑھا جاؤسے گئیں آگے دفا سے

ہوئے: ۔ ۔ ۔ کیا چاہے کیا ہو جو نہ ہوئے غفلت

رہوئی: ۔ ۔ ۔ سرمہ دیدہ انگریز رہوئی / آدم بداد و عزیز اس رہوئی

حواشی:

- (۱) نقل محمد رفیع، حیات اور کارنامے، اکبر جلال المصمم، ص ۱۸، دہلی ۱۹۶۷ء۔
- (۲) تقریر اہلکار مسیحی مالی کمپنی کے قتل مرتبہ کلب ملی خاں قاتل، جہ ۵۶، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- (۳) ایضاً
- (۴) ایضاً، ص ۵۶۸
- (۵) گلستانِ غنی، مرزا قاسم علی صاحب دہلوی، جلد دوم، مرتبہ ظہیر الدین، دہلی، ص ۲۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- (۶) نکاتِ حق، نثریہ از اہلکار مسیحی مالی، ص ۵۶۹، کولہ ہا
- (۷) طلباتِ کارناماں (اردو ترجمہ)، ص ۵۵۸، مجلس ترقی ادب لاہور، کتب آباد، ۱۹۴۵ء۔
- (۸) اگرچہ بی شاعری کے محکوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مسن الدین احمد، ص ۱۱۷، لاہور، اکینہ جی، حیدرآباد، ۱۹۸۳ء۔
- (۹) حیات و کلیات، آسٹریلیا، مرتبہ محمد اسلم، جلد ۱، ص ۲۷-۲۸، دیال پبلیکیشنز، دہلی، ۱۹۳۹ء۔
- (۱۰) اگرچہ بی شاعری کے محکوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، کولہ ہا، ص ۳۶-۳۷
- (۱۱) ایضاً، ضمیر، ص ۵۳
- (۱۲) سزا مغرب، جلد اول، مرتبہ مسن الدین احمد، ص ۱۱۹، حیدرآباد، دکن
- (۱۳) گلشنِ بہار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب ملی خاں قاتل، ص ۶۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء۔
- (۱۴) بحرِ فصاحت، بحیثیت محمد رفیع، خاں، ص ۴۹، مطبعہ نول، کشمیر، گھنٹو، ۱۹۵۷ء۔
- (۱۵) تقریر (کاری)، اہلکار مسیحی مالی، نکاتِ حق، مرتبہ کلب ملی خاں قاتل، راجپوری، ص ۶۹-۷۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- (۱۶) حکیم نظام موہنی، نقل، حضرت سہابی، مطبوعہ اردو کے مصلی، شمارہ دسمبر، ۱۹۱۰ء، ص ۳-۱۰
- (۱۷) حکیم نظام موہنی، نقل، مرحوم از حضرت سہابی، مطبوعہ اردو کے مصلی، شمارہ دسمبر، ۱۹۱۰ء، ص ۳-۱۰

ساتواں باب

سید نظام شاہ نظام رام پوری

تاریخ شاہ ہے کہ جب بھی دلی آزادی ہندوستان کے دوسرے شہر اہل دلی سے آباد ہو گئے۔
 اظہار یہ صدی میں دلی کے جلنے پر لکھنؤ آباد ہوا۔ انیسویں صدی میں دلی آزادی تو قرب و حصار کے شہر اور
 ریاستیں شاداب ہو گئیں جن میں الورہ ہے پور اور رام پور و فیروزہ کے نام نمایاں ہیں۔ تو اسی رام پور نے اپنا
 دور ہار جانے کے لیے نہ صرف شعرائے دلی کو اپنے ہاں بلایا بلکہ لکھنؤی شعراء، داستان گو یوں اور داستان نویسوں
 کی بھی سرپرستی کی۔ ان شعراء میں جہاں اسد اللہ خاں غالب، رحیم اللہ بین حیا اور دارا دہلوی کے نام آتے ہیں
 وہاں لکھنؤی شعراء میں مظفر علی امیر، دادا علی، بحر، ضمیر شکوہ آبادی، امیر جاناں اور جلال لکھنؤی کے نام آتے ہیں۔
 ان کے علاوہ وہ شعرا بھی تھے جو خود سرزمین رام پور سے آئے اور ایسے طرز اور رنگ کی شاعری کی جسے رام
 پور سے مخصوص کیا جاسکتا ہے۔ ان شعراء میں ممتاز نام نظام راجہ پوری کا ہے جن کے رنگ سخن نے نہ صرف مقامی
 شعرا کو بلکہ دلی لکھنؤ سے آنے والے شعراء کے رنگ سخن کو بھی متاثر کیا جن میں دارا دہلوی بھی شامل ہیں اور
 لکھنؤی امیر جاناں بھی۔

سید نظام شاہ نظام راجہ پوری (۱۸۲۳ء۔ ۲۰۱۸ء) کا خاندان کئی پشت سے رام پور میں آباد اور
 اسپ ساداتوں میں ملازم تھا۔ بعض مقطعوں سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظام شاہ کا پورا نام سید
 نظام شاہ تھا:

در پر کھڑے ہیں اس لیے سید نظام شاہ محفل میں اپنی جم کو بلائے کسی طرح
 کہتے ہیں و کچھ دیکھ کے رسوا نیاں مری سید نظام شاہ نے رسوا کیا مجھے

نظام نکلس تھا اور وہ حضرت شاہ عبدالغفار جیلانی کی آل ولاد میں سے تھے جیسا کہ خود بتایا ہے:

دولت فقر ہے آل شہ جیلاں ہوں نظام اس کی پیدا ہے کسے ہاتھ میں زر ہو کہ ناہو
 میں سید خاص ہوں ولاد حضرت شاہ جیلاں کی سبھی اس بات سے واقف ہیں کیا ہاں کیا ناہا

امیر جاناں نے لکھا ہے کہ پچاس برس کی عمر ہوئی۔ شعبان کی چھٹی میں تاریخ بارہ سونواہی ہجری میں
 قضا کی "۱۵۔ ۲۵ شعبان ۱۲۸۹ھ مطابق ۲۴ اکتوبر ۱۸۷۳ء نظام کی تاریخ وفات ہے جس کی مزید تصدیق
 اس قلمی تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے جو ان کی قبر کے کتبے پر درج ہے اور جس کے اس مصرع: "میں اس نظام
 مجھے بائے دیا سے" [۴] سال وفات ۱۲۸۹ھ ہی برآمد ہوتا ہے۔ کلیات نظام مرتبہ قدس علی خاں

یاں تو رد و دھو کے مر کاٹی نکلا
ہم سا بھی نکلام اور کوئی ہوگا جہاں میں
دیکھے جال ہو وہاں کیا
مردم قنای رہے ہائے سدا ہم
میری ی خدا یا نہ ہو تقدیر کسی کی

جو کچھ بھی دست دس ہوتی تو ہم کچھ کھا کے مر جاتے

یہ نگ آئے ہیں بیچنے سے یہاں تک تک دیتی ہے

اصغر علی خاں کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے اس میں یہ شعر آتا ہے:

مجھے کچھ دے خدا اس کے عوض تجھ کو بہت دے گا

دلادے یا کسی سے ایک ہے دینا یا دلوانا

نکلام نے ساری عمر اسی تک دیتی والی اس میں گزاردی لیکن وہ اس جذبہ وسواس و مقبول و پسندیدہ شاعر تھے اور اس زمانے کے رام پر میں اُن کا طویل یوں تھا۔ اُن کی وفات کے بعد خواب کلب علی خاں نے سارے مسودات منگوا لیے اور ترتیب دیا ان کے لیے فرمایا۔ ”بندگانی حضور...“ نے سب مسودات ان کے جمع فرما کے دیوان ترتیب فرمایا۔ (۸۰) اس دیوان کا خطی نسخہ رشاد لاہوری رام پر میں محفوظ ہے۔ اسی دیوان سے امیر جنتانی نے وہ انتخاب نکلام کیا ہے جو ”انتخاب یادگار“ میں شامل ہے۔ اس دیوان کو بنایا گیا اور جو نکلام اس کے بعد لوگوں سے دستاویز ہوا اسے ملا کر قدردست علی تقدیرت رام پوری نے شعبان ۱۳۱۷ھ میں شمس المطالع مراد آباد سے ”کلیات نکلام“ شائع کیا۔ خطی نسخے اور مطبوعات کی مدد سے کلب علی خاں فائق رام پوری نے ”کلیات نکلام“ مرتب کیا جو ”مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ یہ بات یاد رہے کہ خود نکلام نے اپنی زندگی میں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا اسی لیے اس میں مدح و یا پس سب طرح کا نکلام موجود ہے۔ فائق رام پوری کے مرتبہ کیا یہ شے بھی وہ سارا نکلام موجود ہے جو قدردست علی تقدیرت کے دیوان نکلام میں شامل ہے۔ اس میں وہ کلام بھی شامل ہے جس پر اگر خود نکلام رام پوری مرتب کرتے تو ان پر نہ صرف نظر دینی کرتے اور بعض اشعار خارج بھی کرتے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ بعض غزلوں میں تین تین اور بعض میں دو دو مقلعے ملتے ہیں۔ مثلاً غزل نمبر ۲۱۱ میں جس کا مطلع ہے: ایک ساتھ تین مقلعے موجود ہیں:

اس کو گلہ نہیں نہ ہو وعدہ وفا نہ ہو
اخلاق ہو کر دلک جیسے غیر کا نہ ہو

اسی طرح غزل نمبر ۲۱۴ میں بھی دو مقلعے ہیں۔ ایک اور غزل میں دو مقلعے ملتے ہیں اور دونوں مطلعوں کا مصرعہ خالی ایک ہے۔ وہ دو مقلعے یہ ہیں:

تک آیا ہوں یا خدا تو یہ
دل کا کہتا کروں میں یا تو یہ

دل میں خواہش ہے ظاہر تو یہ
دل کا کہتا کروں میں یا تو یہ

”کلیات نکلام“ میں یوں تو قصیدے، قطعات اور سب سے بھی شامل ہیں لیکن یہ سب دربار سرکار کی ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔ نکلام بنیادی طور پر غزل اور غزل میں بھی ایک ایسے رنگ کے شاعر ہیں جو نہ صرف ان کے

دور میں مقبول و پسندیدہ بلکہ جس نے نئی نسل کے شعرا کے علاوہ ان شعرا کو بھی متاثر کیا جو دینی اور نکتہ سے دامن پر آئے تھے اور جن میں داغ دہلوی، امیر جٹائی نکستی اور منیر شکوہ آبادی وغیرہ شامل ہیں۔ انعام کی شاعری چڑھتے ہوئے گمان گزرتا ہے کہ میر تقی میر کی سواری کہیں پاس سے گزرتی ہوئی ہے لیکن جب ہم سر اٹھا کر دیکھتے ہیں تو وہ نظر نہیں آتی۔ ان کے کلام میں جو کہیں کہیں میر کے رنگ کا سایہ چڑھتا ہے تو وہ بس سایہ ہی ہے۔ انعام کے ہاں متفرق اشعار کے علاوہ ایسی فزلیں بھی ملتی ہیں جن کے بیشتر اشعار میں میر کا رنگ شاعری بھلتا ہے مثلاً سترہ شعر کی وہ غزل چڑھے جس کا مطلع یہ ہے:

اجل بھی آئے کہیں انکار کے بدلے ہب تلقی تو ہے روز شمار کے بدلے

اس میں کم از کم سات شعرا ایسے ہیں جو میر کے سے معلوم ہوتے ہیں مگر یہ مشابہت زیادہ تر سطحی ہے۔ میر کے فم کی گہرائی انعام کے ہاں نہیں ہے۔ وہ فم کا بیان تو ضرور کرتے ہیں مگر اس میں ڈوبے نظر نہیں آتے۔ ان کا شوق بھی ادنیٰ قسم کا شوق ہے۔ انیس میر کا شوق کرنا نہیں آتا اور یہ کوئی آسان کام نہیں تھا۔ فم و اندوہ کے خیالات اردو شاعری میں عام ہیں اور تھے لیکن جس شاعر نے میر جیسی شاعری کی کوشش بھی کی تو وہ استاد ذوق کی طرح زور مار کر دیا۔ انعام رام پوری نے فم و اندوہ کو روایتی طور پر تو نہیں برتا مگر کسی جذباتی اثر کے ساتھ محسوس بھی نہیں کیا۔ ان کے کلام کی سادگی اور لچک کی کمی نے بڑا جذبات میں ایک خاص اثر تو پیدا کر دیا ہے جس کی وجہ سے ان کے شعر میر کے سے نظر آنے لگتے ہیں لیکن یہ مشابہت محض طرزِ ادا تک محدود ہے۔ میر کے جذبات کی رصحت و تدارکی اور دل فیضی انعام کے بس سے باہر ہے۔ ان کی شاعرانہ لطرت اور لفظی قوت میں وہ زور نہیں ہے جو جذبات اور طرزِ ادا دونوں کو اپنا بن سکے اور شعر کو بلند ترین درجے پر پہنچا سکے۔ کلام انعام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انعام کا پہلا پسندیدہ رنگ رجب میر تھا لیکن جب وہ دربارِ رام پور سے وابستہ ہوئے تو انھوں نے بھلی اور وصالیہ شاعری کا وہ رنگ اختیار کیا جسے صاحب دربار اور اہل محفل نے پسند کیا اور دل کھول کر دیا۔ یہی ان کا جدید رنگ بن گیا جسے وہ طرز "حالیہ شعر" کہتے ہیں

حالیہ شعر میر سے اس رخ کو سناے یوں غیر کی زبان سے میرا بیجاں نکلا

حالیہ شعر جن کے مرے کہتے ہیں انعام اب فن شاعری میں تجھے بھی کمال ہے

یہ وہ حالیہ شاعری ہے جس میں معائنہ بندی اور وصل و طراق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور جس میں بدن کی نگار پوری طرح شامل ہے۔ یہ شاعری پست درجے کی شاعری ہے جس میں ابتذال اور کلاہن و قبیح مزاح تو رہتا ہے لیکن ذہن پر مثبت خوش گوار اثر نہیں چھوڑتا۔

رام پور کا سانی و تہذیبی ماحول جاگیردارانہ انعام کا پروردہ تھا۔ انگریزوں کے اقتدار کے بعد سواری سیاسی و دینی قوت ان کے ہاتھ میں آگئی تھی اور یہ سب دیا نہیں کھائی کا دہرہ رکھتی تھیں۔ ہندوستان میں چھٹے نوابین و راجاؤں سے تھے وہ کم و بیش سب وہ تھے جنھوں نے اپنی قوم کی جنگ آزادی کے خلاف انگریزوں کا ساتھ دیا تھا۔ ان دیا ستوں میں دینی انعام، دینی قادر، دینی رسوم و رواج، دینی طور طریقے، دینی ادب آداب

راج تھے جو مغلوں کے سیاسی نظام کے نتیجے میں پیدا ہوئے تھے اور گزشتہ زمانہ کے ساتھ ساتھ ان کے کھوکھلے اور بے جان ہونا، زندگی کو آگے بڑھانے والے دھارے سے کٹ کر الگ ہو گئے تھے۔ اب یہ رویا نہیں، انگریزوں کی نگرانی و سرپرستی میں کسی مسئلے کے خوف سے آزاد ہو کر، پیش و آرام کے ساتھ زندگی بسر کر رہی تھیں۔ اس پیش پرستی کے تقاضوں نے ایسی ضرورتوں کو جنم دیا جس میں ”طوائف“ مرکزی حیثیت اختیار کر گئی ہے جس سے بدن کے ساتھ رقص و موسیقی کی ضرورت بھی پوری ہوتی تھی۔ شریف زادیاں گھر کی چار دیواری میں، پردہ نشین تھیں اور یہ وہ اتنا سخت تھا کہ عورت کی جھٹک بھی نہیں دیکھی جاسکتی تھی۔ کسی عورت کا کسی مرد سے بات کرنا قیامت کی رسوائی و بدنامی کا باعث تھا۔ اردو شاعری میں ”روزانہ و چراغ“، ”نارہ“، ”قاصد“ اور ”پردہ نشین“ کے کتا بے اسی انداز و نظر کو بیان کرتے ہیں۔ ایسے میں کسی پردہ نشین سے عشق کرنا کوہِ مصیبتوں کے پہاڑ سے ٹکرانا تھا اور اسی لیے ”پردہ نشین“ محبوب کی تصویر کے لیے تنوعِ کثیف کے لیے اور چلے پیچھے جاتے تھے:

خود چلے آئیں گے وہ اک دن نظام کوئی چل تو ہے تنہا کھینچ

اس پردہ نشین پر ہوں نظام اب تو خدا میں آگھوں کو کروں روزانہ و چراغ کے صدقے

لے دے کر طوائف کے کوٹھے کھلے تھے اور طوائف ہی سے کل کر ”عشق“ کیا جاسکتا تھا۔ انیسویں صدی میں بھی طوائف اصل محبوب ہے اور اسی لیے یہ محبوب، مشکوی ”نور عشق“ کی سوراگر زادی کے برخلاف، بے وفا بھی ہے اور جھٹکا بھی۔ خالم و سفاک بھی ہے اور کسی ایک کی ہو کر نہیں رہ سکتی۔ جیسے جیسے ”طوائف“ کا یہ اندازہ جو پکڑنا کیا سارا احساسِ شرہ اسی رنگ میں رنگنا چلا گیا اور اب وہ شاعری اسی سادہ و قہرچی و محمان کی ترجمانی کرنے لگی۔ معاملات کی شاعری اور خواہش کا کثرت سے بیان اسی کا نتیجہ ہے۔ نظام نے اسی دھارے سے اپنی شاعری کو تسلسل دیا اور انھیں پہلوؤں کو موضوعِ سخن بنایا۔ نواب حضور بھی اسی رنگ کو پسند کرتے تھے۔

نظام کی شاعری اصل باز عاشق کی شاعری ہے۔ اس میں شوقی و لطف تو ہے لیکن تہ وادری نہیں ہے۔ وہ ”معاملات“ کی شاعری ہے جس میں محبوب کی اداسی اور معاملات کو طرح طرح سے بیان کر کے لطف پیدا کیا جاتا ہے۔ جب داغِ رام پر آئے تو نظام کا رنگِ سخن وہاں کی فضا پر چھایا ہوا تھا اور وہاں سرکار کے ساتھ عوام میں بھی قبول تھا۔ داغ نے اسی رنگ کو قبول کر کے اسے وہ صورت دی جو آج داغ کی پہچان ہے اور جس سے وہ باتیں، وہ شوقی اور پھیر پھاڑ، جو کئی مغلوں اور مصنفوں میں مزے لے لے کر بیان کی جاتی ہے، شاعری کا جزو بن گئیں۔ نظام کے اسی رنگِ سخن اور داغ کے اضافے نے نئی نسلوں کے ذہنوں کو کھول کر جدید خیالات کو قبول کرنے کا راستہ ہموار کر دیا۔ اس سے وہ فضا تیار ہوئی جس سے پردے میں بند عورت کو آزاد کرایا جاسکتا تھا۔ اردو میں ردِ مانوی تحریک یا اختر شیرانی کی سلفی و عذر دارے عشق کی شاعری، نظام اور داغ کی شاعری سے پیدا ہونے والی آزاد فضا کا نتیجہ تھی۔

نظام کا محبوب بھی طوائف ہے جس سے پردہ نشین محبوب کے برخلاف مل جاسکتا ہے، باتیں کی

جانتی ہیں اور گھر پر بھی بلایا جاسکتا ہے۔ وہ شراب بھی پیتا ہے اور پان بھی کھاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے نظام کے محبوب کی تصویر سامنے آتی ہے:

وہ جمرہ کے میں جو آجائیں تو اٹا پھوس
نکل آ کے نظام اس کا شب وصل یہ کہنا
بستر اپنا میں دھار کروں یا نہ کروں
خیر آج تو بس میں ترہم آئے ہوئے

ہیں

نظام آتی ہے اس محلہ سے کیا دم بوسہ
مل بمل کے ترے جسم میں بو ہو گئی کچھ اور
وہ کچھ تو پان کی بو اور کچھ شراب کی بو
ہوتی ہے صبا اترے ہوئے ہار کے صدقے
اس حادثہ کا دکھانا ہمیں، پھر کیا حاصل
آج کی رات کہاں دیکھیے جہاں ہوں گے

یہ ہے وہ محبوب جس سے نظام اپنی شاعری میں غائب ہیں۔ اس تہذیبی فضا میں ہر بو انہیں نے عشق پرستی کو شعرا بنایا تھا۔ وہ عشق جو سیر و دور کی شاعری میں نظر آتا ہے، یہاں تابید ہے۔ طوائف محبوب سے عشق و عاشقی کی باتیں، اس کے حسن و اداؤں کا بیان، شوقی اور پھیڑ چھاڑ کی موضوعات کام ہے۔ یہ عشق بدن تک محدود ہے۔ وصل عیاں سے عشق ہے:

ہاتھ رکھتے ہی یہ عالم ہے کسی کی ران پر
جو بوسہ دیتے ہیں تو لب پہاتے ہیں لب سے
جیسے پھل پکڑے ہی گیر اپنے ہاتھ سے
لپٹتے بھی ہیں تو سینہ چما کے سینے سے
ہوئے مسود جو پستان تو شرم کما کے کہا
غضب ہاتھ پائی کا ہے لطف ہوتا
جنت نکالی خوب یہ نگرار کے لیے
محلہ جو ہالی کے دو پہنے سے چھپا
سوتے میں بوسے کیوں مرے رخسار کے لیے
چال میں بھنس کے ادا لوت لگی

گھنٹوں کے شعرا نے، تاریخ کے دہراثر، عشق کو اپنی شاعری سے خارج کر کے، حسن کو مرکز و محور بنایا

تھا۔ یہاں رجحان اور معاشرتی تقاضوں کا اثر ہے جو کہ ویش سارے معاشرہ میں یکساں طور پر پایا جاتا ہے۔ حسن کے تصنیق سے نظام کے پاس بھی وصل کے نقشے ہیں۔ خواہیں وصل کا بیان ہے اور اس بیان میں وہ حرا ہے کہ محل محفل تخیل و تصور میں ہونٹ چاٹتے رہ جاتے ہیں۔ وصل کے نقشوں سے نظام کی شاعری بھری پڑی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

وہ کسسا کے شب وصل اس کا کہنا ہائے
ہوں اوڑھے لیپٹے رہوں، ہر محلہ تو دکھاؤ
اب اب تو چھوڑ مجھے تو نے طوب چار کا
اب وصل میں بھی شرم کا پردہ نہیں آفتاب
یہ کس کی خطا ہے اور دیکھا
وہ انگڑائی جب اک باز سے محلہ پھر کر لینا
اس کا سونا شب وصل اور وہ چمکا میرا
پھر بھی اللہ یہ دن مجھ کو دکھائے گا کبھی

ہاتوں ہاتوں میں کئی ایسے وہب وصل کلام
فرمائیے اس بات کو اب کیا کوئی کہے
ہائے وہ مجھ سے مجھ کو اس کا کہنا وصل میں
وہ ابجری ابجری چھا چھا وہ سبز صاف صاف
لہٹ کے وصل کی شب تم جو ساتھ سوئے تھے
اب آؤ مل کے سو رہیں عمر ہو بھلی
وہ تھک آ کے وہب وصل اس کا کہنا ہائے

کبے ہم شام سے جتا ہے گھر آج کی رات
کیوں مجھ کو خاتے ہو کر دکھتی ہے گھر آج
میں نہ سمجھا تھا کہ ایسا کچھ یہ ہو گا وصل میں
ورہا میں ہے وہاب کہ ورہا وہاب میں
بھی ہے جسم میں اب تک سرے وہاب کی نو
آنکھوں میں غنیمت بھی ہے بہت رات کم بھی ہے
ستا لو خیر ہمیں اپنی اپنی باری ہے

کلام کی شاعری کا ایک حصہ تو بیان وصل پر مبنی ہے جسے وہ مجلس ضرورت کے تحت سے سے پہلو
کمال کر اور مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ ان کے کلام کا ایک حصہ وہ ہے جس میں مجھوب کی لہواؤں اور
اس کے صن و بھال کو بیان کیا ہے۔ کئی دونوں حصے جب زبان کے استعمال کے ساتھ مل جاتے ہیں تو کلام کا
رنگ شاعری تشکیل پاتا ہے۔ یہ شاعری یقیناً اعلیٰ درجہ کی شاعری نہیں ہے لیکن اپنے زوال پذیر زمانہ کی موجود
صورت حال کی ترجمانی اور نمائندگی ضرور کرتی ہے۔ یہ چند شعرو دیکھتے ہیں:

کہہ کر اس باری تم میں نے جو کچھ بھی کلام
ایسے کو وہب وصل لگائے کوئی کیا ہاتھ
اس وجہ نگار میں کو دارا میں نے چھوڑا تھا

لو مجھ تاسے کا نہ قصہ سے اٹھا، چنہ گیا
ہر بار جھٹک کر جو کہے نوئے ترا ہاتھ
کس ناز سے کہنے لگے آف چھوڑا گیا ہاتھ

کلام شعوری طور پر مبنی سستی سے لطف پیدا کرتے ہیں۔ یہ رنگ خن و تھن کی ”رہنمائی“ اور ان کی ”نبلی شاعری“
کے درمیان کی چیز ہے۔ رہنمائی میں عورت کے جذبات عورت کی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں۔ کلام کی اس
شاعری میں مرد کے جنسی جذبات، مرد کی زبان میں، احساس اور لطف کے ساتھ، سادہ لیکن دل نشین زبان میں
بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ چند شعرو اور پڑھیے جن میں ادابتی گوہش سے اور جنس کو تخیل سے ملایا گیا ہے:

مطلب کی کچھ کہوں تو کہیں منہ ادھر بھرا
دم دمسرہ وہ چار بھی کچھ بتاتا
مجھے وہ شان تم خاموشی، آنکھ دیکھو
آف وہ دینا زبان کا منہ میں
انداز اپنا دیکھتے ہیں آنکھ میں وہ
وہ زانوؤں میں سینہ چھپا دھست کے ہائے
اور یہ شعر تو خرب اٹھل ہو گئے ہیں:

بس بس میں جانتا ہوں نہ بک بک کے سر بھرا
وہ قصہ بھی اس میں مگر قصوڑا قصوڑا
بتاتا آپ کو آتا نہیں زلف پر پیچاں کا
ہے ابھی تک سرے حرا منہ میں
اور یہ بھی دیکھتے ہیں کوئی دیکھتا نہ ہو
اور بھر سنبھالتا وہ دوپٹہ چھڑا کے ہاتھ

دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دے مسکرا کے ہاتھ
منہ بھیر کر ادھر کو ادھر کو بڑھا کے ہاتھ

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ
دینا وہ اس کا ساغر سے داد ہے کلام

یہ لگاؤ، یہ کشر، یہ ادا، یہ خوشی
تم ہی منصف ہو تمہیں پیار کروں یا نہ کروں
وہ لکڑے ہیں، لڑکے بیٹھے ہیں، بھٹکاتے ہیں، ملاتے ہیں
کبھی ہم جڑتے ہیں ہاتھ گا ہے پاؤں پڑتے ہیں

آنکھیں جڑائے بیٹھے ہو کیوں شرم گئیں سے تم
اب میں ہوں، تم ہو، کون ہے، کس کا لحاظ ہے
نہیں آتی ہے تو سو رہو کیوں اٹھ کے جاؤں میں
روٹھ کر میں اٹھا تو بول اٹھے
امید خواہ میں بھی نہ ہوں دیکھنے کی تھی
نہیں تو آپ سر کے تھے روز دیکھتے ہیں
ہم نے نظام کے کلام سے ”معاملہ بندی“ کے اشعار کو ”ادا بندی“ کے اشعار سے الگ کر کے جو

دیکھا تو اندازہ ہوا کہ ان کے ہاں ادا بندی زیادہ مزے دار، سنسنی خیز، چٹ پٹی اور نہ اثر ہے۔ اس کے مقابلے
میں معاملات عشق قدرے پیچھے ہیں۔ ویسے بھی اگر ”معاملہ“ کو قطع کی صورت میں، یا قطع بند اشعار یا مسلسل
غزل میں بیان کیا جائے تو یہ زیادہ لطف و اثر کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ غزل کے ایک شعر میں ”معاملہ“ ذرا
دب کر رہ جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی عام طور پر مسلسل غزل یا قطع بند اشعار میں ہوتی ہے۔ نظام
کے ہاں یہ صرف غزل کے ایک شعر میں آتی ہے اسی لیے وہ لطف و اثر میں جرأت سے آگے نہیں جاتے۔ جس
غزل میں انھوں نے معاملہ کو چھری غزل میں پھیلا کر بیان کیا ہے وہ غزل مزے دار و نہ اثر ہو جاتی ہے مثلاً
سولہ شعر کی وہ غزل، جس کا مطلع یہ ہے، اس میں معاملے کی کئی صورتیں سامنے آتی ہیں اور ساتھ ہی معاملہ بند
شاعر کے عشق کا ادب بھی متعین ہو جاتا ہے:

اب جج بھی کہے کوئی تو مجھ کو نہ یقین ہو یہ تذکرہ ہے اور کا تم ایسے نہیں ہو

اس غزل کے زیادہ تر اشعار میں ایک ایسا طرز ہے جو معاملہ بندی کے ساتھ مخصوص ہے۔ کہیں شعر کے لہجے میں
”واسوخت“ کا لہجہ درآتا ہے۔ اس غزل میں معشوق کا جو کردار ادا کرتا ہے وہ بھی پست ہے حالانکہ مقلع میں
اس محبوب کو نظام نے ”پودہ نشین“ کہا ہے۔ نظام کا یہ محبوب فی الواقع طوائف ہے جس کے ساتھ معاملہ بھی
ہو رہا ہے اور جس کی اداؤں کو وہ مزے لے لے کر شعر کا چادر بھی پہنا رہے ہیں۔ معاملہ بندی، جس میں ادا
بندی بھی شامل ہے، اردو شاعری کے لیے کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ میر سوز، جعفر علی حسرت سے ہوتی قطع و مقلع
جرأت کے ہاں اپنے عروج کو پہنچتی ہے اور ذرا دل تہذیب کے اس پست موسم میں نظام بھرتے اسے اپنا کراچی
انچ سے اسے مقبول بناتے ہیں اور جب یہ روایت داغ و دلی تک پہنچتی ہے تو وہ اُسے اپنے حراج کی
انظر روایت سے فہم کے در سے پر لے آتے ہیں۔ لاشعور ان کا بھی اسی طرف راغب تھا۔ اس طرح معاملات

میں شاعری کا رنگ گہرا کر کے اور وصل کا مزاج جانے کے لیے ہامبورگ ونگسالی زبان اور جیسے لکھے کا "کشتہ" اپنی شاعری کو نکھلا دیتے ہیں۔ داغ بھی اسی روایت پر چلتے ہیں جو خود ان کے دور آنے والے زمانے میں مقبول عام ہو کر اپنے خاصے کو پہنچتی ہے۔ نظام اور داغ دونوں اسے نمود کر رکھ کر دو بڑے سورج کی روشنی میں بھل رہے ہیں۔ نظام کی شاعری اسی ڈو بڑے سورج کی تہذیب کا قضا ہے جسے ہماری نظام و گزنی بجا کر دکھا رہا ہے۔ داغ کے ساتھ یہ مقبول عام روایت ختم ہو جاتی ہے اور اقبال کے پہلے مجموعہ "کلام" "بانگ درا" کے ایک حصہ میں ظاہر ہو کر سن جاتی ہے اور "نئی شاعری" کا سورج سولانا الطاف حسین حالی کی شاعری میں طلوع ہوتا ہے اور اقبال کے پاس سے سورج کو پہنچتا ہے۔ جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، ماسرا الحق، مجاز اور سردار جعفری وغیرہ وغیرہ اسی نئی شاعری کے نئے نئے روپ ہیں۔ میرزا غالب اسی نئی روایت کے جوش میں ہیں اور اقبال کی شاعری تہذیب داری، لطیف کی بے چیدگی اور اعتبار جان کے سانچے اور ملحد فراہم کرتا ہے۔ حالی سے اٹھنے والی یہ روایت نظام اور داغ کی شاعری سے بالکل الگ اور متضاد ہے۔ اس لیے نظام کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ جدید دور کے سوز پر گزری ہے، گنج نہیں ہے۔ داغ کی شاعری مختلف اثرات سے مل کر بنی ہے جس میں داغ کے منفرد رنگ میں راجدو کے سید نظام شاہ کا اثر، مقبولیت اور رنگ کلام و جان شامل ہے۔ روایت میں ہی رنگ بدلتی ہے اور اسی طرح رنگ بدل کر ماضی کو شامل کر کے وہ حال کو مستقبل سے ملا دیتی ہے۔ یہی وجہ کہ اکثر نظام کے شعراء غزل، داغ، دہلوی سے مضروب کر دیے جاتے ہیں مثلاً یہ شعر ہی دیکھیے:

ظہیر سے ہوں وصل ہو اور نرم سے ہوں فرمائیں آپ
سو رہو گھر چاکے اپنے، دیکھ لیتا خواب میں

دیکھتے ہماری بات یہ وہ کان ہی نہیں
حال اس شوخ سے اظہار کروں یا نہ کروں
وہ جبر و کون میں جو آجائیں تو اتنا چو بھوں
بہتر اپنا نہیں دیوار کروں یا نہ کروں
یہ رنگ سخن جو نظام کے پاس نظر آتا ہے کوئی بڑی شاعری نہیں ہے۔ اس کا تعلق دور و زمانہ کی اس روایت شاعری سے ہے جو آخری سانس لے رہی ہے۔ آج اردو شاعری کے ارتقا کا راستہ میرزا غالب، حالی، اقبال کا راستہ ہے۔ شاعری کا وہ دھارا، جس میں شاعری کو وہاں معاملہ بندی تک محدود کر دیا گیا تھا، کچھ عرصے تک بڑے دھارے کے متوازی بہتا رہتا ہے اور پھر وقت کے ساتھ یہ دھارا خشک ہو جاتا ہے۔ نظام اردو شاعری کے اس اصل بڑے دھارے کے شاعر نہیں ہیں جو دوام تک بہتا رہے گا۔

نظام نے زبان کے ایسے شعر نکالے ہیں۔ وہ روزمرہ کی بول چال کے شاعر ہیں اور بخوار و کو پوری صحت و صفا کے اور سلاست سے استعمال کرتے ہیں جن سے ان کے شعریں مثلاً راجدو اور ہوا جاتا ہے۔ شوخ بات جب بخوار سے کی گود میں بیٹھ کر سلاست اور جیسے لکھے کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو وہ رنگ سخن اکبر جاتا ہے جسے آج کل کے داغ و دہلوی نے فن بنادیا:

یہ بھی کہتے ہو کہ کیا گزرنے کی مجھ پر شب بھر
اپنی تو ہوں یہ کہ جو کچھ ہو وہ ابھی ہو
یا خدا خیر ہو کیوں دیر ہوئی قاصد کو
زمین کا کر دیا پھلہ ہم کو اسے عالم

ایسی تہوں تہوں کو کون مانے ہے ۔
بولتے کیوں نہیں ہے کیا صلہ میں

کہتے ہیں سن کے دوست بھی اب ہے چاہا حال
اس بات کے ملنے کی بھی کچھ پائی بات
یہ کہنا کلام اب تو سونے دے مجھ کو
کچھ اور کہو جو کہنا ہو، میں تو کہتا ہوں

یہ نکالی زبان ہے۔ پامادہ اور سلس ہے۔ اس میں کلام نے خوشی اور تنکیر بیان پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن جب اس کا مقابلہ داغ کی زبان کی شاعری اور اس کے اظہار بیان سے کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ کلام کے ہاں ایک آنچ کی سر ہے جسے داغ و دہلی نے پیدا کر کے زبان کے اس کیڑے کو نکلنا دیا ہے۔ یہ نکالی زبان داغ کے ہاں مزے کھر کر، جیسے لہجے کے ساتھ، اس طرح بیان میں آتی ہے کہ مثال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے لے کر مغرب تک مقبول عام ہو جاتی ہے اور ہم داغ و دہلی کو یاد رکھتے ہیں اور کلام رام پوری کو بھول جاتے ہیں۔

کلام کے ہاں جو زبان بیان میں آئی ہے وہ رنگ و روپ کے اعتبار سے پختہ و پختہ زبان ہے لیکن کلی مقامات پر اس پرانی یا مقامی زبان کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً کلام کے ہاں بھی ”یاں“ ملتا ہے۔

یاں: ۔ جب اپنی خوشی ہوگی بھی آئیں گے یاں آپ

ع: ۔ قصداً ن کا ہے یاں سے جانے کا

ع: ۔ یاں تو دودھو کے سر کاٹی کلام

اسی طرح کلام کے ہاں ”واں“ کا استعمال عام ہے لیکن دو تین شعروں میں ”وہاں“ بھی استعمال میں آیا ہے:

وہاں: ۔ پھر اور واں کا حال سنوں گا میں نامہ

ع: ۔ بے دیکھے آن کے، واں سے پھر آ یا ہزار حیف

ع: ۔ اس نام کی بدولت واں سے کلام نکلا

وہاں: ۔ وہاں پر بھی یہی خدا ہوگا

ع: ۔ معلوم ہے کچھ بھی حال وہاں کا نہیں کلام

کلام نے بعض روزمرہ اس طرح استعمال کیے ہیں جو آج نہیں بولے جاتے:

- روٹھاویا: ع . روٹھاویا بڑا لاویا مٹا لیا، کالیا
- ع . تم مٹاتے تو پھر روٹھاتے کیوں
- اسی طرح یہ اور چند استعمل دیکھیے جو آج کے روزمرہ کے خلاف ہیں:
- آلت کیا: ع . جب یہ بنا کہ وہ دھڑا کر آلت گیا
- مجب: ع . آپ سے ہے لب لبس کے آپ
- میٹنے: (پرانی صورت میں اسے استعمال کرتی تھیں۔ اب سننے میں نہیں آتا)
- ع . ہمارے دل کی حقیقت کے میٹنے کے لیے
- میٹوں: ع . ایسا خوراک کو میٹوں وہ حیرت زدہ ہوں
- راتیں چمکا: ع . بہت راتیں چمکا پائی ہے یہ شب
- موئے: ع . آئے دو موئے پا اور ہم باسیدی سے موئے
- تس: ع . دیکھو ہم جس پائے جاتے ہیں
- بکنا نہیں: ع . شاہ نصیب بکنا نہیں، بکنا ہے غروب میں
- الٹاں، بھائے نکلاں: ع . فریاد آؤ ڈالو انٹاں کروں نظام
- چم ہے: ع . کبھی چم ہے میں دل نہیں لگا
- ملت یعنی ملاپ، ملن میل جمل: ع . ہے فرق دلوں میں تو سبھی پھر سے ملت
- چلون، بھائے چلمن: ع . ہم تو دیکھیں چلمن، کواٹھا کر دیکھو
- دلن بدن: ع . دلن بدن اور ہی کچھ حال ہوا جاتا ہے
- حیلہ اٹھائیے: ع . اب اور سوچ کو کوئی حیلہ اٹھائیے
- آپ سے باہر (بھائے آپ سے باہر): ع . تو بولے آپ پھر کچھ ہو چلے ہیں آپ سے باہر
- دکھندے گئے: ع . کچھ اور کرو کچھ نہ گئے تو نظر پڑے
- ہوئے گی: ع . یا خدا ہوئے گی کسی طرح سحر آج کی رات
- ہوئے: ع . آگے مر نصیب وفا ہوئے یا نہ ہو
- ٹاڑے گا: ع . کبھی تو تم سے لکھے گی خدا ملاوئے گا
- ہوئے گا: ع . تو لگی ہوئے گا، ہے نہیں خاموش
- ہوئیں گے: ع . رہا ہوں ہی تم فرقت تو ہم نہ ہوئیں گے
- ہو جیے: ع . متصف ذرا تو ہو جیے کچے ذرا لالچ

واو مطلق کا استعمال جو اس آج کے زمانے میں لکھنؤ میں متروک ہو گیا تھا لیکن دہلی اور اس کے زیر اثر
لسانی علاقوں میں باقی و مروج تھا۔ نظام کے اس یہ صورتیں ملتی ہیں:

راہور گئیں: ج اداس راہور گئیں ہیں وہ آہ شدہ کہاں رہی

ج اٹھی اس مصیبت کی یہ کیسی راہور گئیں ہیں

لفظ دیوار: ج .. دلاتے ہیں انھیں گریہ و لطف و دیوار کے دن

گئیں ہیں (بجائے گئے ہیں): ج -- سو آفتیں گئیں ہیں دل جھکا کے ساتھ

کھول کر کے: ج . بگھی وہ نہ دل کھول کر کے لے

آئی: ج ... آئی ہو سکتے ہیں کھانا مجھ سے

آج بھی: (آپ ہی) ج بگھی ترے ٹم میں مجھ کو رونا بگھی پھر آپ ہی ہے چپکے ہوتا

مصطفیٰ میں شیخو نے بھی "آج بھی" استعمال کیا ہے۔

نظام نے ضرورتاً شعری کے لیے معادلہ، خدا، خواہستہ، تڑکرا، وعدہ، طرحا، اشارہ، ہند، لشکر، جنازہ،

نقشا، ارادہ وغیرہ بجائے "و" کے "الف" سے لکھا اور باندھا ہے جو معائب شعری میں شمار کیا جاتا ہے لیکن ان

پرانے اور مقامی اثرات کے علاوہ باقی سب زبان معیاری جدید نگہبالی اردو ہے۔

حواسی:

- [۱] اکادمی انکار راجپوتی، ص ۳۸۶، تاریخ الطالع راجپوت ۱۳۹ھ
- [۲] نظام راجپوتی پر شاہ جہاں کی تحقیقات، شیخ علی خاں قلیب راجپوتی، مطبوعہ نقوش، لاہور ۱۳۹ھ، ص ۱۳۹، لاہور کے ۱۹ء
- [۳] کلیات نظام راجپوت علی خاں قلیب راجپوتی، ص ۵۴۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- [۴] ایضاً، ص ۷۷
- [۵] اکادمی انکار راجپوتی، ص ۳۸۶، بحوالہ ۱۵
- [۶] کلیات نظام راجپوت، ص ۶۶ (حاشیہ)
- [۷] نظام راجپوتی پر شاہ جہاں کی تحقیقات، بحوالہ ۱۵، ص ۱۵۹
- [۸] اکادمی انکار راجپوتی، ص ۳۸۷

ظہیر الدین حسین ظہیر دہلوی

(۱۸۳۵ء۔ ۱۹۱۱ء)

حالات و شاعری

سید ظہیر الدین^{۵۰} - ظہیر دہلوی [۱] (۱۸۳۵ء۔ ۱۹۱۱ء) جن کی عرفیت نواب مرزا حسینی [۲] شاہ جلال الدین حیدر خانج الدولہ، مرصع رقم خان بہادر کے بیٹے تھے۔ [۳] جلال الدین حیدر خانج کے کامل اور اسی خط میں بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔ [۴] ظہیر دہلی میں پیدا ہوئے اور حسب دستور ان کی تعلیم ساڑھے چار سال کی عمر میں کلام مجید سے شروع ہوئی اور بارہ سال کی عمر تک فارسی و عربی کی تحصیل کر کے، گلستان بوستاں کے ساتھ بہار دانش، یوسف زلیخا، اور سکندر نامہ وغیرہ کتب درسیہ شیخ صفدر علی سے پڑھیں۔ ان کے علاوہ شیخ زکریا، سرخس ظہوری، ملا طغرا، قصائد عربی، خاکانی، وقائع نعمت خانج عالی مختلف استادوں سے اور زبان و کتب عربی سید جعفر علی سے پڑھیں۔ ان کے علاوہ کتب سیرتواریخ کا اپنے شوق سے خود مطالعہ کیا۔ [۵]

ظہیر جب تیرہ سال کے ہوئے تو والد کی سفارش پر بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر نے انھیں داروقائے اعلیٰ مراٹھ پر ملازم رکھ کر خلعت داروقائی عطا کیا اور راقم الدولہ سید ظہیر حسین خاں داروقہ نواز یکی کے خطاب سے بھی سرفراز کیا۔ ظہیر کا سال ولادت نہیں بتا سکتے "دارستانِ نقد" میں ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ "تیرہ برس سے بائیس سال کی عمر تک انگریزی میں حاضری رہا۔ نقد میں جب بادشاہ کے سب ملازموں کو جدا کیا گیا ہے میں بھی جدا ہوا ہوں"۔ [۶] ایک اور جگہ پر یہ بھی لکھا ہے کہ "نقد سے چار ماہ پیشتر میری شادی ہوئی اس زمانے میں میرا سن کم و زیادہ بائیس سال کے قریب تھا" [۷] گویا ۱۸۵۷ء میں وہ بائیس سال کے تھے۔ اگر ۱۸۵۷ء میں سے بائیس گھنٹے جائیں تو ان کا سال ولادت ۱۸۵۷ء۔ ۲۳۔ ۱۸۳۵ء مطابق ۱۲۵۱ھ بمآد ۱۲۵۱ھ ہے۔ یہی ہم نے اختیار کیا ہے۔ ان کی وفات ۱۷ مارچ ۱۳۲۹ھ مطابق ۱۹۱۱ء کو ہوئی۔ [۸] غریب سہارن پوری نے سن محسوی میں اور ترک علی شاہ ترکی نے سن ہجری میں ان کی تاریخ وفات لکھیں۔ غریب سہارن پوری کا شعر یہ ہے:

گفت با تک "بہدم رفت ظہیر" (۱۹۱۱ء)

قر تاریخ میر بود غریب

اور ترک علی شاہ ترکی کا شعر یہ ہے:

گفت تر گئی سال تو قش آ ۱۳۵۹
"نقد" راجس جمع کردم با "ظہیر" (۱۳۳۹ھ)

حیدر آباد کن میں مرزا نعمت خان عالی کے ماطے میں دفن ہوئے۔

کتب کے زمانے میں شاعری کا ذوق پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ اب وہ اپنے گھر کے قریب شاہ نصیر کے مکان میں جو مشاعرہ ہوتا تھا اس میں غزلیں پڑھنے لگے۔ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ”مول لزل میں نے اسی مشاعرے میں پڑھی ہے اور جناب شیخ عبدالحکیم ذوق ناگہانی ہند کا چاکر بنا کر رہا۔ میرا سن کم ویش اس زمانے میں چودہ سال کا ہوگا“ [۹]۔ استاد نے غزلیں دیکھ کر فرمایا کہ انتہاء ماضی تو شاعر ہوگا“ [۱۰] یہ وہ زمانہ تھا کہ مشاہیر شعرا سے آداب دہلی جگمگا رہا تھا۔ غدر نے ابھی پوری طرح اس تہذیب و معاشرہ کی کمر نہیں توڑی تھی۔ ذوق، غالب، مومن، آزاد، مصطفیٰ خاں شیفتہ، آغا جان پیش، غلام علی خاں دشت وغیرہ سے بزم سخن روشن تھی۔ بے شمار ہونہار شعرا مثلاً زمین الخاں، عارف، مرزا رحیم الدین حیات، نواب مرزا خاں داغ دہلوی، میر مہدی بخروج، امرا مرزا انور دہلوی، قربان بیگ ساکھ، عبدالحکیم سوز، غلام سواتی سب مشاعروں کی روایتی بڑھاپے تھے۔ اسی ماحول میں ظہیر دہلوی نے معنی سخن کی اور رفعت و رفعت بحیثیت شاعر اپنی حیثیت قائم کی۔ ظہیر نے لکھا ہے کہ ”زمانہ غدر تک یہ نگراں سخن شہاد و میراب تھا اور یہ خوش نوابان مکن ایک چا فراہم ہو کر نوابیاں کرتے تھے۔ فقیر بھی اس یوستان تاراج شدہ کا ایک نقل غراں رسیدہ ہے۔ زمانہ غدر کے بعد اس مرتع کا شیرازہ جمعیت و درہم برہم ہو کر درق و درق منتشر ہو گیا“ [۱۱]

غدر کے بعد دہلی والوں کے ہوا کنز کئے۔ تنگدوستان ہزاروں بے گناہ مار دوسن کی آوازیں سے گزرے اور ہزاروں ہزار شعر چھوڑ کر چلے گئے۔ ظہیر کا گھر اور مال اثاثہ گوروں نے لوٹ لیا۔ آفات سے بچنے اور جان بچانے کے لیے ظہیر نے بھی دہلی چھوڑ دی اور بریلی ہوئے۔ وہ مئی سن ۱۸۵۸ء میں رام پور پہنچے۔ رام پور ان کے لیے دارالامان ثابت ہوا۔ داغ دہلوی نے انھیں اور مرزا انور کو نواب رام پور کے داماد کے پاس ملازم کر لیا اور نواب صاحب نے انگریزوں سے معافی نامہ دلانے کا بھی وعدہ کیا۔ ظہیر تقریباً چار سال رام پور میں رہے اور جب انگریزوں سے معافی نامہ مل گیا تو وہ اپنی چاہیے اور اغراضت کرانے کے لیے دہلی واپس آ گئے۔ وہ جہاں بھی رہے ہمیشہ دہلی کو یاد کرتے رہے۔ دہلی آ کر کتنے کا بیٹ پالنے کے لیے حلقہ کام کرتے رہے۔ یہاں رہ کر انھوں نے نقل نویسی کی، جنگ کی ادنیٰ نوکری کی، گھوڑوں کی خرید و فروخت کا کاروبار بھی کیا۔ اسی زمانے میں ”نگارستان سخن“ (۱۳۷ھ) مرتب کی جس میں ذوق، غالب، مومن کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ کچھ عرصے بعد بلند شہر سے شائع ہونے والے اخبار ”جلوۂ طور“ کے ایڈیٹر ہو کر وہاں چلے گئے۔ ان کی تحریروں نے جلد ہی شہرت پائی اور مہاراجا شیو داں سنگھ، دہلی ریاست اور نے ان کی تحریریں پڑھ کر اپنے ہاں بلالیاں۔ [۱۲] تین چار سال ریاست اور میں سکون و آرام سے گزرے کہ راجپوت حاسدوں نے ان کے خلاف سازشیں شروع کر دیں اور سرکار میں یہ عرضیاں بھیجی شروع کیں کہ ”یہ مسلمان لوگ دہلی کو بہکا کر غراب کرتے ہیں اور راجا کو مسلمان کر لیا ہے۔ ان لوگوں کا اور سے اراج ہوتا مناسب ہے“ [۱۳] جب سرکار سے تیسری بار حکم آیا تو ظہیر دہلوی اور دوسروں نے راجا کو سمجھایا بھجایا اور رخصت ہو کر دہلی آ گئے۔ ایک

سال تک المود سے گھڑا آتی رہی۔ اسی اشعار میں قصیدہ نے نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ سے ریاست ہے پر میں ملازمت کے لیے کہا۔ شیفتہ نے وہاں بلا لکھا اور نواب فیض علی خاں نے انھیں بے پورا کر دیا اور ہمارا دارام سنگھ کی حکمرانی سے وفات وار مقرر کر دیا۔ [۱۳۰] وہاں ظہیر نے بڑی محنت، جہاں لکھائی اور ایمان داری سے کام کیا اور ڈپٹی پرنٹ کے عہدے تک پہنچے۔ بیس سال بے پور میں ملازمت کی جس کے چند دن چسپ واقعات "داستانِ نعت" میں درج کیے ہیں۔ [۱۳۱] ہمارا چاچا کے انتقال کے بعد جب ہے پور کے حالات بدلے اور ان کی ملازمت بھی ختم ہوئی تو وہ بھوپال گئے، وہاں مشاعروں میں شریک ہوئے۔ نواب صدیقی حسن خان نے مشاعرے میں انھیں بھی بلایا۔ وہاں وہ چار ماہ رہے اور جب اطلاع آئی کہ ان کے چھوٹے بھائی امراؤ مرزا انور اللہ کو چارہ ہو گئے ہیں تو وہ ہے پور واپس آ گئے۔ [۱۳۲] امراؤ مرزا انور کا سال وفات ۱۳۰۴ھ [۱۸۸۵ء] ہے۔ [۱۳۳] ظہیر نے لکھا ہے کہ بھوپال میں نواب صدیقی حسن خاں سے ملاقات ہوئی۔ حضور نواب شاہ جہاں بیگم کے موابہ میں مشاعرہ ہوتا تھا۔ آٹھویں دن روز جمعہ کو شریک مشاعرہ ہوتا تھا۔ پانچ سات آدمی شریک جلسہ ہوتے تھے۔ وہاں ایک قصیدہ عید قرباں کا بیگم صاحبہ کے دربار میں پڑھا تھا۔ اس کے محلے میں دوسروں پر عداوت ہوئے تھے۔ [۱۳۴] نوک کے نواب احمد علی خاں روتقی کو شعرو شاعری سے بڑا شغف تھا۔ وہ صاحب دیوان تھے۔ انھوں نے شاعر کی اختیار کرنے کے لیے کہا تو انھوں نے امراؤ مرزا انور کو میسر شاعری میں ملازم کر دیا اور جب ہے پور کی ملازمت ختم ہوئی اور امراؤ مرزا انور دہلوی وفات پا گئے تو وہ خود نواب احمد علی خاں روتقی سے وابستہ ہو کر ان کی شاعری دیکھنے گئے۔ نواب احمد علی خاں روتقی کی وفات کے بعد وہ بڑے نواب صاحب سے وابستہ ہو کر نوک آ گئے۔ [۱۳۵] ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ "بعد انتقال ہمارا دارام سنگھ بی بی تین سال تک میں ملازم ریاست ہے پورا۔ بعد خانہ نشین ہو کر دو سال کی سال بے روزگار پر بیٹان دسر گرداں رہا۔ اس کے بعد نواب احمد علی خاں روتقی کی ملاقات میں چھ سال بسر کیے۔ اس اشعار میں شعرو سخن کا بہت چرچا رہا۔ نواب احمد علی خاں صاحب کے انتقال کے بعد نواب حافظ محمد ابراہیم علی خاں صاحب امین الدولہ مولوت جنگ فرماں روا نے ریاست نوک کی طرف سے قصیدہ کی طلبی ہوئی" [۱۳۶] یہ زمانہ فراغت اور شعرو شاعری پر پوری توجہ میں گزارا۔ یہاں سے جمالی نے کردہ حیدر آباد ان چلے گئے۔ وہاں راجا بھگوان سہائے ان کے شاگرد ہوئے اور جب نوک سے طلبی ہوئی تو وہ واپس آ گئے۔ [۱۳۷]

قیام نوک کا یہ دور ظہیر کی تخلیقی زندگی کا نقطہ عروج ہے۔ وہ اب تھانے دار نہیں تھے بلکہ نکل و تفل شاعر تھے۔ اب بھی ان کا مشغور اور بھی ان کا پیش تھا۔ اسی زمانے میں ان کی شہرت تیزی سے ہر طرف پھیلی۔ اسی زمانے میں ان کا پہلا دیوان "گلستانِ سخن" مرتب ہوا۔ [۱۳۸] ظہیر نے لکھا ہے کہ "زمانہ ملازمت نوک میں خداوند مسبب الحساب نے اس کے اظہار کے سامان بھی فراہم کر دیے۔ راجا بھگوان داس سہائے بہادر اور خواجہ عبدالرحیم خان صاحب کی کفالت سے وہ چسپ کر تیار ہوا اور تمام اطراف و اکناف ہندوستان میں اشاعت پا گیا اور زمانہ اظہار دیوان دوم بھی ترتیب پا گیا مگر بعد اس قدر استطاعت نہ ہوئی کہ وہ بھی

بچھرایا جاتا۔ اب عنایت ایزدی تھیں ویران کا ذخیرہ میر سے پاس موجود ہے اور ایک جلد کے قریب مرے ، سلام برامیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزائنہ فیب سے کوئی سامان بزم کروے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ ظاہر اٹو کوئی سامان نظر نہیں آتا" [۲۳] اسی زمانے میں ان کے شاگردوں کی تعداد میں حد درجہ اضافہ ہوا۔ "تمام ہندوستان میں ڈرامہ نگاری خاں سے لے کے اٹھارے ہنگاموں تک اور کوہ پٹل سے لے کر مدراس تک" [۲۴] ان کے شاگرد موجود تھے۔ خود کہتے ہیں کہ "جانتا ہوں میرا کام بھلی کیا ہے۔ لوگ کلام کے محتاج رہتے ہیں۔ ایک۔۔۔" عی کی قدر و منزلت کرتے ہیں۔ اصلاحات کو انھوں سے لگاتے ہیں۔ کوئی ایسا فن ور نہیں جو مجھے جانتا ہو۔ ہر جگہ دستہ بیا جاری ہوتا ہے پہلے در خواست میر سے پاس آتی ہے۔ اب اس سے زیادہ کیا آسان رہتا ہے" [۲۵]۔

اسی زمانے میں وہ کئی صدیوں سے دو چار ہوئے۔ حیدر آباد سے واپس آ کر نوٹک میں تھے کہ بھلی لڑکی تیار ہو کر دینی سے بے پروائی اور پانچ ماہ کی بچی کو چھوڑ کر وفات پا گئی۔ اسی مہینے میں بیوی کو نوٹک سے بے پروا ہونے کے لیے شکر میں روانہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے لوٹ لیا جس میں نہ صرف ان کا سارا سامان لٹ گیا بلکہ تحفہ شہید بھی ہوئے لیکن غریبوں، ایتھانہ اور دہلی کے مسودات ایک چتر کے نیچے دبا کر راستے میں چھوڑ گئے [۲۶]۔ سال بھر بعد گھوڑی فروخت کرنے کے لیے بے پروا کے محلے میں گئے تو چائے پکاتے وقت کپڑوں میں آگ لگ گئی اور پیپ، کمر، شانے اور دونوں ہاتھ بھی جل گئے۔ ان کے داماد میر جیون ملی نے شفا خانہ کا علاج کرایا اور تین مہینے میں یہ ڈرامہ ٹھیک ہوئے [۲۷]۔ جب وہ نوٹک گئے تو ان کے چچے میر جیون ملی تیار ہو گئے اور چند روز بعد چار چھوٹے چھوٹے بچے چھوڑ کر وفات پا گئے۔ [۲۸] ابھی چھوٹی بچی کی شادی کی تیاری ہو رہی تھی کہ ان کے انگوٹے بیٹے کو، جو بے پروا میں تھا، دوسرے بھائی نے دارے زہر دے دیا اور وہ فوت ہو گیا۔ اس کے بھی دو چھوٹے بچے تھے۔ [۲۹] ظہیر نوٹک میں تھے کہ بعض دوست احباب کی ترغیب پر حیدر آباد کو کن جانے کا ارادہ کیا اور چار ماہ کی رخصت لے کر بے پروا کے تو دیکھا کہ بیوی تیار ہیں۔ آٹھ روز کے اندر اندرون کا بھی انتقال ہو گیا۔ ان بے پروا صدقات نے ان کی کمر توڑ دی۔ "بھوش دھواس میں اشکال واقع ہو گیا۔ دل دریاغ منتظر ہو گئے۔ لطیف زندگی جا تا رہا۔ بھارت و سامت میں فرق آ گیا۔ جسم پر سوائے استخوان اور پوست کے گوشت کا نام نہیں رہا" [۳۰] اس حالت میں انھوں نے حیدر آباد جانے کا ارادہ ترک کر دیا لیکن جب وہاں سے احباب کے فطوں پر خط آئے تو یہ سوچ کر کہ "میری عمر تو چوری ہو چکی ہے مگر بچوں کا کچھ فکر کرنا چاہیے اور کچھ نہ ہو گا تو ان کے روزگاری صورت تو نکل آئے گی" [۳۱] اور سن ۱۹۰۰ میں حیدر آباد چلے گئے لیکن اس فیصلے پر وہ ساری عمر بچتا رہے۔ وہاں تعمیر ملازمت کے انتظار میں اسے بیٹے کے نوٹک کی نوکری بھی جانی رہی اور ان کا نام دفتر سے جدا کر دیا گیا۔ [۳۲] حیدر آباد کو کن کے بارے میں ان کی رائے اسی لیے نکلی ہوئے ہے۔ یہ ان کی زندگی کا ایک ایسا تلخ تجربہ تھا جس کی کڑواہٹ وہ ساری عمر محسوس کرتے رہے اور وہ نوٹک و بے پروا کے دنوں کو یاد کرتے رہے۔ اسی عالم میں وہ سن

۱۹۱۱ء میں وفات پا گئے۔

شمیر خاں و آفت رسیدہ بس نصیحت ہے چراغ صبح گاہی ہے کسی بزم خلد اس کا
شمیر دہلوی رکنہ کھاؤ اور قاضی سے قرینے کے آدمی تھے۔ مہاراجا نے پورا ہی لیے اہم کام ان کے
سپردہ کرتے تھے۔ اپنی سوانح عمری (داستان خرد) میں لکھا ہے کہ ”حکام بالا دست اکثر مہمات اہم پر چھوڑ بیٹھے
رہتے تھے۔ چاہتے تھے کہ یہ کسی حاجاتی سے دہنے والا نہیں ہے“ [۳۳] وہ شہیدہ اور کھڑے آدمی تھے۔ ایک دن
خود مہاراجا کی موجودگی میں جب نواب امعلی خان روٹی نے استاد بنا کر اصلاح کے لیے کہا تو برا جواب دیا۔
”آپ نے چشم خود کچھ لیا کیا کچھ فرصت ہی سارا دن میسر نہیں ہوتی۔ میرا کہنا سنا سب ترک ہو گیا ہے۔ اب
میرا چھوٹا بھائی امراؤ مرزا اتوار جمعہ سے بھڑکتا ہے، آپ اس سے اصلاح کچھ“ [۳۴] ایک اور بزم میں جب
شمیر دہلوی نے بھائی کو کڑوت کے لیے کہا تو جواب دیا کہ ”جب تم نے اپنے منہ سے مجھے بھائی کہا ہے تو ہم
لوگوں میں یہ دستور ہے کہ بہن بنی بھائی کبھی کا پیڑ سر مردار سمجھتے ہیں۔ یہ دعوت آپ دہندے ہیں“ [۳۵]۔

چالیس سال کے قریب وہ بچہ اور نوک میں رہے لیکن دلی کو بیٹھ یاد کرتے اور خود کو دہلوی
کہنے اور کہلوانے پر فخر کرتے رہے۔ وہ دلی کے روڑے اور بھٹی تہذیب کی شمع کے پردانے تھے۔ انھوں نے
اچھے اور برے دن سب دیکھے اور زندگی کے وہ تجربات حاصل کیے جو ہرنسل کے لوگوں کو میسر نہیں آتے۔
۱۸۵۷ء کی آگ سے وہ جھلستے ہوئے نکلے۔ امیری کا رنگ بھی دیکھا اور فریج کا بھی۔ لیکن مہر و شکر سے ان
سب آفات کو بچتے رہے۔ بریلی میں انگریزوں کا جبر کچھ کر جب ہاضموں نے انھیں توپ کے منہ پر باندھ دیا تو
بھی وہ مہر و شکر کے ساتھ ٹہنی ادا کی و دعا مانگتے رہے اور ٹہنی ادا وہی سے ان کی جان بچی۔

شمیر کو ظلم و انصاف سے گہری دلچسپی تھی اور ساری عمر اپنے عقلمندی جوہر سے اپنا رنگ سخن اُبھارنے کی
کوشش کرتے رہے۔ وہ نواب مرزا اداغ قربان علی یک سالک، مولانا غلام غفران علی اور مرید علی بھڑوچ کے ہم عصر
اور مرزا غالب، حکیم موسیٰ خاں موسیٰ اور شیخ ابراہیم ذوق کے بھائی نسل کے ممتاز شاعر تھے۔ انھیں ظلم اور ستم
دونوں پر عبور حاصل تھا۔ شمیر دہلوی نے ظلم و ستم کے رنج و زل میں تصنیفات و تالیفات یادگار چھوڑیں:

(۱) نگارستان خن

اس مجموعے میں ذوق، غالب اور موسیٰ کے کلام کا وہ انتخاب شامل ہے جو شمیر دہلوی نے کیا تھا۔
بہادر شاہ ظفر کے کہے ہوئے ”سموئے“ اور فخر کی مدح میں خود شمیر کا ایک قصیدہ، جو کسی دیوان میں شامل نہیں
ہے، اس مجموعے میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ شمیر کی ایک غزل اور قصیدہ بھی شامل مجموعہ ہیں۔ اس مجموعے
میں کم و بیش ذوق کی سولہ غزلیں ایسی ہیں جو کسی دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ اس انتخاب میں غالب کے دیوان
کا بیشتر حصہ شامل ہے اسی لیے امتیاز ظلی خاص مرثی، عطا کا کوئی اور کالی داس کہتا دھما ”نگارستان خن“ کے

انتخاب غالب کو دیوان غالب کا نیا ایڈیشن کہتے ہیں۔ ”دیوان غالب“ کے اُن تینوں ایڈیشنوں میں، جو غالب کی زندگی میں شائع ہوئے، ۱۸۵۲ء میں کہا ہوا ”سہرا“ شامل نہیں تھا اور ”گلستانِ سخن“ میں پہلی بار شامل ہوا ہے۔ ”گلستانِ سخن“ کا لہجہ نرائی سوداگر کتب کی فرمائش پر مرتب کیا گیا تھا جس کے تین جزو مطبعہ پبلسٹ اسلامپور میں اور باقی حصہ سوجان کے مطبعہ احمدی میں ۱۸۷۷ء کو طبع ہو کر شائع ہوا۔ انتخاب کلام غالب میں وہ غلطیاں عام طور پر موجود ہیں جو دیوان غالب، مطبوعہ مطبعہ احمدی کے ۱۸۶۱ء/ ۱۳۷۸ھ والے ایڈیشن میں ملتی ہیں۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ دیوان غالب کا یہ انتخاب اسی ایڈیشن (۱۸۶۲ء) سے کیا گیا تھا۔ انتخاب ذوق کے سلسلے میں یہ اہرام کردہ ذوق کی وہ غزلیں، جو اُن کے دیوان میں شامل نہیں ہیں، طعیم دہلوی کی کہی ہوئی ہیں، اس لیے غور سے ہے کہ اس مجموعے کی اشاعت کے وقت کئی شاگردانِ ذوق ابھی زندہ تھے۔ کتابت و اشاعت کی الحاطہ کے باوجود ذوق، مومن اور غالب کے کلام کا یہ انتخاب طعیم دہلوی کے مذاقی سخن کا ایک قابل ذکر نمونہ ہے۔

(۲) ”گلستانِ سخن“

گلستانِ سخن طعیم دہلوی کا پہلا مطبوعہ دیوان ہے جو قیامِ نوک کے زمانے میں مرتب (۱۳۱۶ھ) اور راجا سنگھ ان سہائے اور غریب مہدارِ رحم کی کفالت سے مطبعہ مطبعہ عام آگرہ ۱۹۰۵ء میں تقریبات اور داغ و میر مہدی بکرواع کے قلمبستہ تاریخ کے ساتھ شائع ہوا۔ اس دیوان میں غزلوں کے علاوہ رباعیات، ایک غزل نہا شہر آشوب، چند قصیدیں، قصائد اور قطعائے تاریخ بھی شامل ہیں۔

(۳) ”سلسلہ خانِ عبرت“

”سلسلہ خانِ عبرت“ طعیم دہلوی کا دوسرا دیوان ہے جو ۱۳۲۵ھ میں مرتب اور اُن کی وفات کے بعد ۱۳۲۹ھ/ ۱۹۱۱ء میں مطبعہ کریمپنٹی سے شائع ہوا۔ غزلوں کے علاوہ اس میں قطعائے اپنے اکتوتے چنے جاو مرزا کی وفات پر لکھا ہوا غزل نامہ سرشار، قصیدیں شامل ہیں۔ ”سلسلہ خانِ عبرت“ تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سال ترتیب ۱۳۲۵ھ برآء ہوتا ہے۔

(۴) ”دکتر خیال“

”دکتر خیال“ طعیم دہلوی کا تیسرا دیوان ہے۔ جو ۱۳۲۵ھ میں مرتب ہوا اور اُن کی وفات کے بعد ۱۳۳۰ھ/ ۱۹۱۲ء میں مطبعہ کریمپنٹی سے شائع ہوا۔ ”دکتر خیال“ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سال ترتیب ۱۳۲۵ھ برآء ہوتا ہے۔

ان تینوں دواویں میں غزلیوں کی تعداد ۳۷ ہے۔ [۳۶]

(۵) "اوراقِ کر بلا"

یہ مجموعہ ۱۹ اسرائیلی ۳۸۱ سلام اور ۳۷ رباعیات پر مشتمل ہے۔ یہ وہی مجموعہ ہے جس کا ذکر غلیبر دہلوی نے "داستانِ نذر" میں کیا ہے کہ "ایک جلد کے قریب سرچے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔" خداوند تعالیٰ اپنے خواص غیب سے کوئی سامانِ بزم کر دے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ ظاہر تو کوئی سامانِ نظر نہیں آتا۔" [۳۷] "اوراقِ کر بلا" کا یہ مسودہ غلیبر دہلوی کے چچو سے صادق میرزا کے پاس کراچی میں محفوظ تھا جسے سید اقبال حسین کاظمی نے حلیقہ سے مرثیہ کر کے شائع کر دیا ہے۔ [۳۸]

(۶) "قصہ ممتاز"

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے فوراً بعد جب غلیبر دہلوی، دہلی چھوڑ کر اپنی جان بچانے کے لیے بریلی سے دام پور پہنچے اور انگریزوں سے صفائی نامہ ملنے پر پانچ سال بعد اپنی جائیداد و گزشتہ کرانے کے لیے دہلی واپس آئے تو وہ اسے تلاش تھے کہ "تھوڑی سی تھوڑی" چٹکی ہی میں تو کڑی کر لی تھی۔ اسی زمانے میں حکیم حسن اللہ خاں کی فرمائش پر دس روپے بخود کی اجرت پر "قصہ ممتاز، معتمد مولوی رفیع الدین فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ترجمے کا یہ کام وہ اپنی اشتہار کی وجہ سے ایسا نہ کر سکے جیسا حکیم صاحب کو ان سے توقع تھی اسی لیے انھوں نے اس ترجمے کو غائب کے ایک شاگرد مرزا ابوسف علی خاں حجاز کو دیا کہ وہ اس کی تصحیح و نظر ثانی کر دیں۔ "قصہ ممتاز" کا سوجھ بوجھ متنب وہی ہے جو حجاز نے تیار کیا تھا۔ یہ قصہ ۱۲۸۵ھ/ ۶۹-۶۸ء میں صہ پریس دہلی سے اور دوسرا ایچ بیٹن مطبع حسینی دہلی سے شائع ہوا۔

(۷) "داستانِ نذر"

اردو نثر میں غلیبر کی خودنوشت سوانح عمری ہے جو ۱۹۰۵ء میں لکھی گئی اور جس کا مطالعہ ہم آئندہ طور پر میں کریں گے۔ غلیبر کی اردو نثر میں ان کا اصل کارنامہ "داستانِ نذر" ہے۔ ان کی یہ تصنیف صرف "داستانِ نذر" نہیں ہے بلکہ غلیبر دہلوی کی خودنوشت سوانح عمری ہے جس میں ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے حالات خود غلیبر دہلوی کے حلق سے بیان میں آئے ہیں۔ غلیبر بہادر شاہ ظفر کے دربار سے وابستہ تھے۔ اس بغاوت کی آگ سے وہ خود گزرے تھے اور طرح طرح کی مصیبتیں جمیلی تھیں۔ گوروں نے ان کا گھر لوٹا تھا۔ دہلی سے بے وطن ہونے تھے۔ جان بچانے کے لیے دہلی چھوڑ کر بریلی ہوتے ہوئے رام پور پہنچے تھے۔ راستے میں انگریزوں کا جبر کچھ کر باغیوں نے انھیں قریب کے محلہ پر باندھ دیا تھا۔ بغاوتِ عظیم کی شورش کے وہ بھی شاہد

تھے۔ انھوں نے بھارت کے حالات اسی طرح بیان کیے ہیں جس طرح انھوں نے دیکھے تھے۔

عقیدہ دہلوی نے اپنی یہ خودنوشت دوست اسباب کے امراء پر لکھی تھی۔ ”تہذیب“ میں خود لکھتے ہیں کہ انھوں نے ”قادیانی سرگزشت“ بطور سوانح عمری روز و لایات سے تاریخات شیونہجہ راستہ سے کم و کاست، بلا تصنع و بلا مبالغہ و بلا تحریف و بلا تخریب جو حقائق سر پر گزرتے اور جو واقعات مدعا العصر میں پیش آنے میں ہم برداشت و حدیث تحریر لائے جاتے ہیں“ [۳۹] اسی لیے اس تصنیف کو ”دستاویز خود“ کا نام دیا جس کی طرح گج نہیں ہے۔ یہ ہر طرح خودنوشت سوانح عمری ہے جس میں عقیدہ نے سہائی کے ساتھ اپنے حالات لکھ کر اسے ایک ناول کی طرح دلچسپ بنا دیا ہے۔ یہ ”خودنوشت“ انھوں نے آخری عمر میں لکھی تھی جیسا کہ خود بتایا ہے کہ اب سن میرا ستر سے تجاوز کر گیا، دل و دماغ میں طاقت نہ رہی، تو فی سبیل تکمیل ہو گئے، ہوش و حواس قفل ہو گئے“ [۴۰]۔ عقیدہ کا سال ولادت ۱۸۳۵ء ہے۔ اس میں اگر سرجمع کر دیے جائیں تو ”دستاویز خود“ کے خانے کا سال ۱۹۰۵ء برآمد ہوتا ہے۔ ۱۹۱۱ء میں انھوں نے وفات پائی اور یہ کتاب ان کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۳ء میں پہلی بار ناظم طاہر بھٹہ آزاد کی فرمائش پر مطبع کریمی لاہور سے شائع ہوئی۔ اس کا مسودہ عقیدہ کے نواسے میر اشتیاق حسین شوق دہلوی نے آغا محمد طاہر کو دیا تھا۔

عقیدہ دہلوی کی اس تصنیف سے نہ صرف اس دور کی تاریخ اور اس کی تہذیب و معاشرت کی ایک مکمل تصویر بلکہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے۔ ان کے تہذیبی و معاشرتی رویے کیا تھے۔ مذہب پر وہ کتنا عقیدہ رکھتے تھے۔ جاگیردارانہ نظام کس طرح ٹوٹ چھوٹ کا شکار تھا اور ریاستوں کی جمل داری میں یہ نظام کس طرح جاری و ساری تھا۔ عوام و خواص کے سوچنے کے کیا انداز تھے۔ معاشرتی صورت حال کیا تھی۔ ۱۸۵۷ء میں بھارت کیوں ہوئی۔ انگریزوں نے بھارت کے بعد کس طرح مسلمانوں پر ظلم و ستم کیا۔ انگریزوں کی کامیابی اور مغلوں کی ناکامیابی کے اصل اسباب کیا تھے۔ تعلیم کا کیا نظام تھا۔ سرکاری امور کس طرح طے پاتے تھے۔ کس طرح مسلمان اور دوسری اقوام آپس میں مل جل کر رہتی تھی۔ دیکھی ریاستوں کا کیا حال تھا۔ عقیدہ نے لکھا ہے کہ ”ہر اقوام اور فریق اور ہر مذہب کے آدمی بے پرہیز سکونت پذیر ہیں مگر باہم تعصب مذہبی نہیں۔ ہندو مسلمان، شیعہ، سنی، انگریز سب باہم شیر و شکر ہیں۔ کبھی باہم مذہبی تعصب کا تذکرہ نہیں آتا“ [۴۱] اسی طرح دوسری چھوٹی بڑی معلومات بھی سامنے آتی ہیں مثلاً شایہ زمانے میں روزے کے وقت توپ دالی جاتی تھی۔ بادشاہ سلاطین کو یہ باہار کی آمدنی سے شایہ کے سارے شیعے اور ہر مملکت اسی طرح رکھتا تھا جس طرح برصغیر و ثروت مند مغل بادشاہ رکھتے تھے۔ عورتیں پردہ کرتی تھیں لیکن اگر وہ اپنی ادا میں کسی کے ہاتھ جھکا تھیں تو حاکم وقت اس ادا میں کی لاج رکھتے تھے۔ خواص اپنے سے کم درجے کے لوگوں سے ٹم سے بات کرتے اور اس اعزاز سے کھٹکتے کہ وہ بے اور طبقے کا فرق واضح رہے مثلاً نواب صاحب نے عقیدہ کو حکم دیا کہ ”کل مشاعرہ میں حاضر ہو کر اپنا حکام عرض کرو“ [۴۲] یہی بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلوی آلات حرب کے استعمال کی ایسی تربیت شیخو ادوں کو دی جاتی تھی کہ وہ اس میں خود

استاد ہو جاتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر شہ سوامی، فن سپاہ گری، فن تیر اندازی، سپرد شمشیر، لیل سوامی اور فن خوش نویسی میں بے مثل تھے اور ان کے دربار سے اب بھی ایسے صاحب کمال وابستہ تھے جن کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ شعر و سخن کا شعبہ بھی قائم تھا اور بہادر شاہ ظفر کے دربار سے حضرت ذوق اور بھر غالب وابستہ تھے۔ شایہ مشاعرے میں ایسے سب شعرا کو دعوت دی جاتی تھی جو اپنے فن میں ممتاز تھے۔ ہوم نامی گھوڑے اور سواک بخش باجی کا جو قصہ ظہیر نے لکھا ہے اس سے اس تہذیب کا انسانی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح تقریبات شہر دہلی کی جو تحصیل ظہیر نے بیان کی ہیں وہ واقعی دلچسپ اور ایسے تہذیبی پہلو اپنے اندر رکھتی ہیں کہ مظاہر تہذیب کے رنگ و مزاج کی زندہ تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ ”پھول والوں کی سیر“ کا بیان دلچسپ اور ہاضمہ ہے۔ گری کے موسم کی جس طرح مہر گئی کی ہے اس سے موسم گرما نظروں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ انگریزوں کے بارے میں عام لوگ کیا رائے رکھتے تھے۔ ظہیر نے ریاست سے پور کے جو واقعات و مہمات ”داستانِ غدر“ میں لکھی ہیں، ان سے جا گہر وار انداز نظام کے سماجی و تہذیبی پہلو اور مختلف طبقوں کے طرز عمل کی واضح تصویر نمایاں ہوتی ہے۔ یہ سب واقعات اس نے دلچسپ انداز میں بیان کیے گئے ہیں کہ قلم کے ظہیر کتاب کو بند کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ داستانِ غدر ظہیر کی زندگی کا اسی طرح ایک حصہ ہے جس طرح اور دوسرے واقعات ان کی زندگی کا حصہ ہیں۔ ظہیر کی یہ خود نوشتہ سوانح عمری ہے صرف داستانِ غدر نہیں ہے بلکہ سارے واقعات و حالات ان کی زندگی کا حصہ بن کر بیان میں آئے ہیں۔ عبدالغفور خاں سارخ نے بھی اپنی خود نوشتہ سوانح عمری لکھی ہے، جس کا ذکر پچھلے صفحات میں آیا ہے لیکن اس میں وہ تہذیبی رجحانات و بیان کی وہ تہجداداری اور دلچسپی نہیں ہے جو ظہیر کی خود نوشتہ میں ہے۔ یہ خود نوشتہ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی انیسویں صدی کی نثر کا ایک خوب صورت نمونہ اور فی الحقیقت ایک شاہ کار ہے۔ اس ”خود نوشتہ“ میں زبان و بیان کا جو ہر عام بول چال کی نکالی زبان سے اخذ کیا گیا ہے اور لکھنے والے کا تہذیبی شعور اس میں بایں دل فریب رنگ بھرتا ہے کہ اس کی نثر ہمارے دامن دل کو پکڑ لیتی ہے مثلاً یہ دو اقتباس دیکھیے :

(۱) ”ہندوئی ایسی لگاتے تھے کہ ہاید و شاید۔ بال جیندھا نکلتا نہ اڑاتے کبھی نکلتا نہ خطای نہ کرتا تھا۔ بار بار ایسا دیکھنے میں آیا ہے کہ چانور اڑتا ہوا جاتا ہے۔ ہوا دار پر ہندوئی دھری ہے۔ اٹھاتی اور جموٹک دی۔ بچھانے کی حاجت نہیں۔ ٹوٹ جاتے ہوا اور ہوا میں آ رہا۔ دریا میں چھلی یا مگر نے منہ نکالا اور کوئی نرین پر پڑی اور چپٹ ہو گیا۔“ (داستانِ غدر ص ۳۹)

(۲) ”جھوٹیک کی طرف انعام الطاف ہوئی۔ وہ آگے حاضر ہوئے۔ ان سے دریا ملت فرمایا کہ وہ دہلی گھوڑا خانہ خرید کر تھامری قنویض ہوا ہے وہ دہلی سوامی ہے؟ جھوٹیک نے ہاتھ ہاتھ کے عرض کی حضور کے اقبال سے چار ہے۔ فی الغور گھوڑا آگے آیا۔ حضور سوار ہوئے۔ سب ملازم رکاب سعادت میں ہمراہ ہوئے۔ آہستہ آہستہ باتیں کرتے ہوئے غار خانے کی ڈیوڑھی سے باہر ہو کر ترپو لہ گئے۔ ہڑی پر پہنچے۔ گھوڑا گردن جھکانے ہوئے، وہاں سے گھٹیا ہوا اپنے کو جاتا ہوا جموٹا چلا جاتا ہے۔ وہاں جا کر جھوٹیک نے نظر بھا کر گھوڑے کے

بچنے، ہاتھ سے چپکا کر دیا اور گھوڑا اڑا چکا۔ چونکہ یہ حکار بند پکڑے ہوئے گھوڑے کے ساتھ لینے چلے آتے تھے، بادشاہ نے مرکز دیکھا اور فرمایا کیا کرتا ہے۔ میں تو خود گھوڑے کو روک کے ہوئے چلا آتا ہوں۔ گھوڑے کی چالاکی میں کچھ کسر نہیں ہے۔ لے دو کچھ تو بس ذرا دانوں میں سکا ہے کہ گھوڑے نے بچنے بھرنے شروع کیے۔ ایک پلہ بھرا اسی طرح اڑتا ہوا گیا ہے جیسے کوئی پرند اڑتا ہے یا ہرن چنگڑیاں بھرتا ہے۔ بعد جنگی ہاتھ کی دے کر گھوڑے کو چپکا کر لیا۔ پھر سب لوگوں کو سوار کی کاظم دیا۔ سب اپنی اپنی ساریوں پر سوار ہوئے اور حضور نے گھوڑے کو روک گاہے قدم پر لگا دیا اور گھوڑے نے نکالیاں مار مار کر اور جھوم جھوم کر دو گام چلنا شروع کیا۔ اس طرح تین کوس شہر سے درگاہ ہے، اسی طرح پچیسے اور دو اڑا درگاہ پر گھوڑے سے آخر درگاہ میں داخل ہوئے۔ واپس آتی والدہ سولا خلیق ہاتھی پر سوار ہو کر محل میں بکھر چلی گئی۔“ (داستانِ خدوہ ص ۲۹-۲۲)

ان اقتباسات کو پڑھ کر اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اردوئے معلیٰ کو ایک حلیق مند ادیب اپنے استعمال میں لارہا ہے۔ اس اعتبار میں خدوہ ہے اور یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان اس دور میں زندگی کے مختلف واقعات، اور پہلوؤں کو بیان کرنے پر قادر ہو چکی تھی۔ یہاں نثر میں پختگی رنگ بھر دی ہے اور آنے والوں کو اعتبار کا راستہ دکھا رہی ہے۔ ”داستانِ خدوہ“ بیانیہ نثر کا ایک خوب صورت نمونہ ہے۔ یہاں نثر اپنے بیان میں عربی قاری انگریزی لفظوں کا سہارا نہیں لے رہی ہے بلکہ روزمرہ کی بول چال میں اپنے مافی الضمیر کو ادا کر رہی ہے۔ خطوطِ غالب اور داستانِ خدوہ کی نثر کو پڑھ کر کہا جاسکتا ہے کہ شاعر نثر نگار سے زیادہ نقادوں کو پار کر رہا ہے اور مزاج کا ہاضم ہوتا ہے۔

نصیر دہلوی کے نثر شاعرانہ نثر نہیں ہے۔ غالب نے بھی اپنی نثر میں شاعرانہ نثر نہیں لکھی ہے بلکہ اپنی بات کو عام بول چال کی زبان میں، جیسے وہ خود بولتے تھے بیان کر دیا ہے۔ بول چال کی زبان کے استعمال میں نصیر دہلوی غالب دونوں کا تخلیقی عمل ایک ہے۔ اس کا اندازہ ان سطور سے بھی ہوتا ہے جو نصیر نے اپنی نثر کے بارے میں لکھی ہے۔ نصیر کہتے ہیں کہ

”عبادت نگاری اور انتخابِ پروازی سے بحث نہیں۔ راست بیانی اور صدق گفتاری سے کام ہے۔ مسیح و مصلحی سے طبعیت جاری ہے۔ ہر چند کہ میری طرزِ تقریر آج کل کے عبادت نگاروں کے خلاف ہے، ہوا کرے۔ مجھے اپنے ہوائے مطلب سے مراد ہے۔ کسی کی غرب البہانی و مطلب اللہانی سے کیا فرض۔ میں اپنی سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال میں اپنی سرگزشت لکھ رہا ہوں۔ اعتبار نہیں، قصہ خواں نہیں۔ میری جو باری زبان ہے، شیر خواہی میں جو الفاظ اپنے پالنے والوں کی زبان سے سنے ہیں وہ میرے ذہنِ ظہین ہو گئے ہیں اور میرے استادِ تالیق نے جو مجھے تعلیم کیے ہیں وہ نصیح کا لہجہ ہیں۔ میری زبان اور میرے قلم سے وہی گلے نکلتے ہیں“ (۳۳)۔

بول چال کی زبان کی توانائی نے اس نثر میں ایک ایسی روح بھونگی ہے کہ یہ نثر نہ صرف دل فریب بل کہ دل بھی ہو گئی ہے بلکہ آج بھی اسی طرح زندہ و متاثر ہے۔ داستانِ خدوہ کی اس نثر سے ایسا جان دار اسلوب ابھرتا ہے جو

آنے والے نثر نگاروں کے لیے ایک نمونہ بن جاتا ہے۔ اس نثر کا اثر خود حسن نظامی، ملا واسطی، شاہد احمد دہلوی اور یوسف نظامی کی نثر میں بھی واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ میر تاسر علی کی نثر سے طغیر کی نثر الگ ہے حتیٰ کہ تاسر نے رفرائی کی نثر سے کچھ نہیں ملنے کے باوجود یہ الگ حراج رکھتی ہے۔ یہ وہ نثر ہے جو اپنی انصاف کو سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال میں بیان کرنے کے عمل سے وجود میں آئی ہے۔ یہ وہ بیانیہ نثر ہے جو جدید نثر کا نمونہ ہے اور غالب کے خطوط سے تقریباً نصف صدی بعد کبھی مٹی ہے۔ یہ نثر باحوالہ مٹی ہے اور نگارانی بھی۔ ساتھ ہی یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ یہاں ذور "بات" پر ہے "نثر" لکھنے پر نہیں۔ یہاں اردو جملہ اپنی جڑوں سے آگاہ ہے اور نگارانی اثر کو ترک کر کے اپنی اصل مسامت کی طرف واپس آ گیا ہے۔

زبان خاص اردو نے سہلی اس کو کہتے ہیں غصب چارو یاں تم تو طغیر خوش نوا لکھے

طغیر کی نثر میں بعض الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح طغیر بولتے تھے۔ اس املا سے اس دور کے تنقید کا پتا چلتا ہے۔ مثلاً چانول (چاول)، اون (اُن)، اوتار (اتار)، اوے (اے)، اوس (اُس)، سنا (سننا)، دونو (دونوں)، گھاس (گھاس)۔ ان الفاظ میں واؤ کا استعمال صرف پیش کے بجائے نہیں ہے بلکہ تنقید میں واؤ کی آواز بھی شامل ہے۔ گھاس میں نوں کی آواز اب بھی سننے میں آتی ہے لیکن صدیاری تنقید میں نوں شامل نہیں ہوتا۔

اسی طرح بعض الفاظ کا استعمال آج ہمیں غریب معلوم ہوتا ہے۔ بعض انگریزی الفاظ بھی اردو کے صوتی نظام میں اصل کر استعمال میں آئے ہیں:

شور بور (شراہور): "اب گھوڑے کا یہ حال ہو گیا کہ بیٹوں میں شور اور اور تمام رانوں کے گھوڑے ہو گئے" (ص ۲۳)

کنوارا، بلیقہ ہیں: "ان بلیوں میں کنوارا زل فرما رہا ہوتا ہے۔ یہ بلیقہ ہیں کہاں" (ص ۳۰)

جھرا کرتا ہے: "بھرنے کے عوض میں پانی تالاب کا بکثرت جھرا کرتا ہے" (ص ۳۳-۳۴)

سہو ہو جاتا: "ایک سریلی خیروں میں ملہا رہا ہے ہیں کتا دی بے اختیار اور سہو ہو جاتے ہیں" (ص ۳۵)

کیوں کپ: "یہ مقام صدمہ ہے اور بہت بڑا بھاری کپ یہاں قائم ہے" (ص ۴۷)

پرہٹ (پرہیز): "ایک تاریخ مقرر کر کے پرہٹ پر فوج گورے کی بھائی مٹی" (ص ۴۷)

سو بھروس (سو بھر): "اور سو بھروس کا توپ خانہ اور سالہ کھڑا کیا گیا" (ص ۴۷)

سکے کے کوئلہ پہاڑ: "اب مجھے معلوم ہوا کہ میں کچھ بھی نہیں جانتا تھا اور لوگ بھی ناواقف ہیں۔ سکے کے کوئلہ پہاڑ ہے" (ص ۱۸۵)

چتا چوہا: "اب کچھ چتا چوہا وغیرہ جو کچھ دستیاب ہوئے کرنا شکار کیا" (ص ۱۹۲)

صدے تلے اتارنا: "دیکھتے ہی خوش ہو گئے۔ صدے تلے اتارے گئے" (ص ۱۹۵)

برہی بن جانا: "اب آپ اپنی خیر چاہیں تو بخشش منگا دیں ورنہ آپ تو کیا ہیں لہا کر صاحب کو برہی بن جائے گی

”(ص ۱۹۷)

گواہی بان: ”اور اپنے گواہی بان کو بلا کر کہا کہ ان کو گواہی میں سوار کر کے شاہ آباد پہنچا آؤ“ (ص ۱۳۵)
 سمجھا سمجھ کر: ”فرض کہ ہزار وقت سمجھا سمجھ کر ہم اور سے رخصت ہو کر ولی میں آ بیٹھے“ (ص ۱۶۳)
 اپنے دور کی تہذیب و معاشرت کے اظہار اور اپنے اسلوب نثر کی وجہ سے ظہیر دہلوی کی یہ ”خود
 نوشت“ (داستانِ غدر) آج کی طرح آئندہ بھی اہم رہے گی لیکن اس دور میں ان کی اصل اہمیت شاعری
 حیثیت سے تھی۔

ظہیر دہلوی کی شاعری:

ظہیر دہلوی نے چودہ سال کی عمر میں، شاہ ظہیر کے شاگرد حافظ نقب الدین مشیر کے مکان پر ہونے
 والے مشاعرے میں پہلی بار غزل چڑھی گویا ان کی غزل گوئی کا باقاعدہ آغاز دلاوت ۱۸۳۵ء، ۱۳+ = ۱۸۳۹ء
 میں ہوا اور پھر یہ سلسلہ زندگی بھر جاری رہا۔ ظہیر نے جب شاعری کا آغاز کیا تو تین بڑے شاعروں: ذوق،
 مسعودی، غالب کی آواز میں فضا میں گونج رہی تھیں اور یہی شعرائے کرام سارے مظر پر چھائے ہوئے تھے
 ۔ ظہیر نے اپنے تخلیقی حرا ج کی مناسبت سے سب سے زیادہ اثر مومن خاص مومن کا قبول کیا اور ذاتی دو شاعروں
 کے اثرات بھی اپنے طور پر قبول کیے۔ ظہیر نے ”داستانِ غدر“ میں لکھا ہے کہ ”بعد از مدت غدر کے پانچ چار سال
 کے بعد جب دہلی واپس آیا ہوں اور جہاں شعر و سخن رہنے لگا تو مطلق صدر الدین آزاد و نواب مصطفیٰ خاص شیخ
 اور حافظ نظام رسول صاحب دیر ان کی صحبت کا بیشتر اتفاق رہا اور گاہ گاہ مرزا اسد اللہ خاص صاحب غالب کی
 خدمت میں جانے کا اتفاق ہوتا تھا مگر اصلاحِ سخن کسی سے نہیں لی لیکن ان بزرگوں اور ادیبوں کا ملین کے کلام کو
 دیکھ کر ہنر خور استفادہ حاصل کیا اور اپنی طبیعت کے زور سے ان تینوں استادانِ وقت، ذوق، مومن، غالب
 کے کلام کا لب لباب اخذ کر کے اپنی طرزِ ہدائیاں اختیار کی۔ شیخ صاحب مرحوم (ذوق) کی تو زبان اور محاورات
 کی ہیروئی اختیار کی۔ مومن صاحب کے مضامین اور نازک خیالی و سوز و گداز کا اہتمام کیا۔ مرزا غالب صاحب
 کی بندش و ترکیبات کی تقلید اختیار کی“ (۳۳) یہ سب اثرات ظہیر کے پہلے دہلی ان ”گلستانِ سخن“ (۱۸۹۹ء) میں
 نظر آتے ہیں لیکن کوئی ایسا ہدائیاں طرزِ نظر نہیں آتا جس کی بنیاد پر ان کے رنگِ سخن کو منفرد یا ہدائیاں ہدائیاں ہدائیاں
 اسی روایتِ سخن کی ہیروئی کر رہے ہیں جو اس وقت موجود تھی اور اسی لیے وہ ”تحریرِ روایت“ کے شاعر ہیں۔
 شیخ صاحب کی ہیروئی روایت کے شاعر تھے لیکن ان کے رنگِ سخن میں ایک الگ پن نظر آتا ہے جو ظہیر دہلوی کے ہاں
 نمایاں و محسوس نہیں ہوتا۔ ”گلستانِ سخن“ (دہلی اول) میں ایک وقت، تاریخ غالب اور خصوصاً مومن کے
 اثرات کے سامنے نظر آتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں غالب کی شاعری کی پرچھائیاں ہی دکھائی دیتی
 ہیں:

بڑے دست دعا بٹائیے کافر دور کھینچا ہے
دعا ان بادہ کش کو بلاتا ضرور تھا
فلک بھی کوئی گوشہ ہے تمہارے دور دہاں کا
آئینہ دیکھتے ہی قہر میں آگئے
واقعہ اگر بیان شراب طہور تھا
عشق کیا شے ہے حسن ہے کیا چیز
اجی سی کائنات پہ اتنا غرور تھا
بکھ ادرہ کی ہے کچھ ادرہ کی آگ

بکھی غلیبر کے شعروں کی آواز خواجہ میر درد کی آواز سے جالقی ہے جیسے:

ہستی کی امیری سے فحش پاک میں دم تھا
تھا روز ولادت مرا پنکھ نام
جب دام سے چھوٹے تو نہ تم تھا نہ اہم تھا
بھ کو تری دوری کا اسی روز سے غم تھا
کیں بند ادرہ سے تو ادرہ کھل گئی آنکھیں
جو پردہ آٹھا چشم سے جلیاب حرم تھا

اور کبھی تاریخ کا کائن وطر غلیبر کی شاعری میں روا آتا ہے لیکن اس انداز پر بھی غالب دوسمن کا سایہ اس طرح چڑ رہا ہے کہ تاریخ کا رنگ غالب دوسمن کے طرز ادا سے آگتا ہے مثلاً یہ شعر چڑھے:

تعلق اور تعلق خاطر ہے راد سماں کا
تھیو تخی احساں ہوں نوازش ہائے پنہاں کا
مری وحشت میں شوقی ہے مزاج لا اہالی کی
مری خاطر میں عالم ہے تری زلف پر بیاض کا
میرے ماتم کدہ میں نور و خلعت سب برابر ہیں
سوہائے شب غم ہے پییدہ صبح جہراں کا
ہم وہ حراں زود دھج طلب ہیں کہ عدم
اپنی شیر سے پے کرتے ہیں تو من اپنا

یہ بات یاد رہے کہ تاریخ کے ”طرز ہدیت“ نے غالب دوسمن کو بھی متاثر کیا تھا۔ غلیبر نے بھی لکھنؤ اور دہلی کے ان سب رنگوں کا اثر قبول کیا۔ غلیبر نے لکھا ہے کہ ”مگر کے کتب خانہ کو دیکھا تو اہل قاری کے دواہن بکثرت نظر آئے۔ ان کو دیکھنا شرع کیا۔۔۔ دیوان تاریخ اور آفتق اور واسوشت اور مشنیاں وغیرہ لکھنؤ سے چھپ کر تازہ تازہ دہلی میں آگئی تھیں، شاہد روزانہ کے دیکھنے کا مشغلہ بننے لگا۔“ [۱۳۵] غلیبر نے اپنے سے پہلے اور موجود شعرا کے کام کی خصوصیات سے آگاہی ضرور حاصل کی لیکن سب سے زیادہ دوسمن خاں دوسمن سے اس لیے متاثر ہوئے کہ عشق سے پیدا ہونے والا سوز و گداز اور نازک خیالی سے پیدا ہونے والے مضامین ان کے تخلیقی حراں سے زیادہ قریب تھے۔ اس رنگ میں دوسمن سے اسے قریب آ جاتے ہیں کہ اتنے قریب وہ کسی اور شاعر سے نہیں آئے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن کے مطالعے سے آپ اس قربت کو دیکھا اور محسوس کر سکیں گے:

اجاز و ظفر سی انداز دیکھا
قاصد بھی کوئی سر دل ناگلیب تھا
ہر ہر ادا پہ مجھ کو گمان نظر رہا
آتے ہی آتے راہ میں کم بخت مر رہا

ہیں تو کیا ہیں اپنے جہان میں ہم
نفس دشمن پر وہ آئے ایک بار
کیا بتائیں طرزِ موتیں اسے ظہیر
تم تھے جہاں جہاں دل بھی ضرور تھا
گیسٹے نہریں ہے صبا اور صبا سے ہم
شوقی سے ایک جا تھے دم بھر نہیں قرار
ہم سے وصال میں بھی ہوئے وہ نہ بے حجاب
پہا اٹھے کہ نہ اٹھے مگر اے پردہ نشیں

کیا سائیں دیدار دشمن میں ہم
نظر آمیزی کریں شہون میں ہم
علاق ہیں لارعب اپنے فن میں ہم
میں بدگمانوں سے بہت زور زور تھا
منگی ہوئی ہے آج ہوا اور ہوا سے ہم
بے یگانہ تھے سے تیری ادا اور ادا سے ہم
لپٹی غی بدن سے ردا اور ردا سے ہم
آج ہم دم مختلف کو اٹھا دیتے ہیں

حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ”ظہیر ذوقی کے شاگرد ہیں لیکن ان کے کلام میں ذوقی کے بجائے مومن خاں کا رنگ زیادہ تر غالب نظر آتا ہے۔ خیال کی نزاکت، ترکیب قاری کی خوبی اور اسلوب بیان کی ہدیت سے ان کی اکثر فزولیں اس وجہ بالمال ہیں کہ ان میں اور مومن خاں کے کلام میں فرق کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔۔۔ جب کبھی ان صفات پر تکنیکی الفاظِ ذوقی ترکیب کی خوبیاں بھی زیادہ ہو جاتی ہیں تو حضرت ظہیر کی فزولوں میں دل چڑی کی وہ نشان پیدا ہو جاتی ہے جس کی مثال مرزا نسیم کے سوا اور کسی شاعر کے کلام میں راقم الحروف کی نظر سے نہیں گزری“ (۳۶) اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ظہیر کے یہ چند شعر اور دیکھیے تاکہ رنگِ مومن کے اثر کی یہ صورت پوری طرح سامنے آجائے:

کوئی ارمان نہ تھا میں کہ نکلے نہ دیا
ہم نے گھر سے صوب بھراں کو نکلے نہ دیا
دیکھتا اور نہ دیکھتا کب تک
اسے صوب غم سحر نہ ہو جائے

بزمِ دشمن میں مجھے زیرِ نظر کیوں رکھا
زورِ تم پر نہ چلا کچھ تو تمہارے بدلے
خندہ گر شوقی حیا کب تک
منہ چھپاتا چڑے نہ دشمن سے

الہ کر تو نے صوبِ شوقی کیوں گستاخِ ذوقی کی

وہ کافر اور غی رہنے لگا ہوشیارِ دامن سے

دیوانِ اول (گستاخِ غن) پر سب سے کم اثر ان کے اپنے استاد ذوقی کا ہے اور یہ رنگ جب روزِ مرہ و مہلارہ کی شوقی کے ساتھ، خصوصاً ان کے دوسرے دو دیوان (سہلجانِ مہرت اور دفترِ خیال) میں اُبھرتا ہے تو وہ اس دور کے مقبول ترین شاعرِ نواب مرزا داغ دہلوی سے مشابہ ہو جاتا ہے۔ یہ رنگِ غن اس دور میں پسندیدگی کے لحاظ سے اس دور کی حقیقی ضرورت بن گیا تھا۔ ظہیر بھی اس رنگ کو اپنا کر مشاعروں میں اپنی حیثیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس رنگِ غن پر محبوب چھلایا ہوا ہے اور اسی کے معاملات کی شونیاں بچھری کی طرح شاعری میں چھپتی ہیں اور سننے والے کے فطری جنسی جذبے کو شائستگی کے دائرے میں رکھتے ہوئے، آسودہ کرتی ہیں۔ یہی کام ظہیر اپنی فزول میں کرتے ہیں۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ اردو غزل نے انسان کے فطری جنسی جذبے کا ہمیشہ ترکیب (کیستھارکس) کیا ہے اور اس لیے بھی صوبِ غزل مقبول ترین

صوبہ خن رہی ہے اور ہے۔ ظہیر کے اس رنگ سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر اور دیکھیے:

خدا جب میراں ہوگا تو تم بھی میراں ہو گے کہ بے علم خدا کوئی کسی کا ہو نہیں سکتا
وعدہ دمل نئی شرط سے ہوتا ہے ظہیر بھول کر بھی نہ ہمیں ہاتھ لگانا شب دمل
ہم ترے کوہ سے یوں آئے ہیں گرتے پڑتے جس طرح گھر سے اٹھائے کوئی بیار قدم
نہ بیٹھے ہیں نچلے نہ بیٹھیں گے دشمن یہ سوڑی تھمارے اٹھارے ہوئے ہیں
پہاڑی سے کہتے ہیں کسی نے کہا تھا وہ کیوں رات بھر یوں ترپتے رہے ہیں
انہی خبر ہو بے طرح وہ سنن ضمن کے بیٹھے ہیں نکاحیں کہہ رہی ہیں مختل دشمن کے بیٹھے ہیں
ہوتے ہیں گلے شکوے رقیبوں کے بھی سے اور اس پہ یہ غمزہ ہے کہ کہتا نہ کسی سے

اعزاز دیکھیے کہ یہ رنگ ظہیر کے دو اہل اول سے کتنا مختلف اور کتنا بدلا ہوا ہے اور اس میں واضح جلال اور حلیم کے رنگوں کا کتنا واضح اثر ہے۔ ظہیر دہلوی یہ سب کام اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے زمانے کے ساتھ میل کر کرتے رہے اور "طرز ہدا گانہ" کے راستے سے بہت گئے جس کی شروع میں انہیں صلاح تھی۔ ان شعروں میں بھی انھوں نے دوسرے شعرا کے رنگوں کو ہر معنی و سلیقہ سے نبھایا ہے لیکن شاعری کی دنیا میں وہ ان شاعروں سے آگے جاسکے جن کا رنگ انھوں نے اختیار کیا تھا اور اپنے پسندیدہ رنگ خن کی بھرپور اور روایت کی نگرانی کے شاعر بن کر رہ گئے۔ روایت کی نگرانی کی شاعری میں خرابی یہ ہے کہ نگرار سے وہ مخصوص رنگ خن معاشرے میں پھیل کر مقبول اور عام تو ضرور ہو جاتا ہے لیکن نگرار کی روایت کا شاعر جب اس رنگ میں شعر کہتا ہے تو شعر پڑھنے یا سننے والے کو اس شاعر کی طرف جاتا ہے جس کے رنگ میں یہ شاعری کی گئی ہے۔ اس میں رائق ضرور مل جاتی ہے مگر بھری کرنے والے شاعر کی کوئی اپنی حیثیت قائم نہیں ہوتی اور وہ اس دشکار کی طرح ہو جاتا ہے جو ایک ہی وضع کے ویسے ہی برتن تیار کر رہا ہے جو اس سے پہلے اس کے استاد نے بنائے تھے۔ ظہیر دہلوی بھی نگرار کی روایت کے شاعر ہیں۔ ان کے وہ شعر جو آج بھی ہمیں یاد ہیں، یہ وہ شعر ہیں جو زیادہ تر ان کے پہلے دو اہل "گلستان خن" میں شامل ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مختلف رنگوں کو ملا کر ظہیر اپنا ایک رنگ بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ چند شعر اور دیکھیے تو آپ کو اس بات کا اعزاز ہو سکے گا جو میں نے اوپر کی سطور میں لکھی ہے:

یوں تو ہوتے ہیں محبت میں جنوں کے آثار اور کچھ لوگ بھی دیوانہ بنا دیتے ہیں
چاہت کا جب حزا ہے کہ وہ بھی ہو بے قرار دونوں طرف ہو آگ بھرا رہی ہوئی
کوئی پوچھے تو سکھایم سے ہماری گوداد ہم تو خود شوق میں اٹھانے بنے بیٹھے ہیں
جگ تو یہ ہے کہ کئی بات میں ہے لطف نیا عہد بھر توڑے بھر دھواں بچاں کیجیے
بہت سمجھو ہستی میں ازلے گھر نکلتے ہیں جہاں کھودو وہیں بنیاد کے بھر نکلتے ہیں

ان اشعار میں بھی شینہ اور دوسرے شعرا کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن یہاں ظہیر دوسری آوازیں کو اپنی آواز

میں جذب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں اور اس لیے یہ شعر ہمیں مختلف سے نظر آتے ہیں۔ وہ چونکہ ”طرز جداگانہ“ کی کوشش سے ہٹ گئی تھی اس لیے آج وہ ہمارے روایت کے شاعر بن کر رہ گئے ہیں۔

روایت کی بجائے ہمارے عسکری دہلوی کے قصیدوں میں نظر آتی ہے اور اس صنفِ سخن میں بھی انھیں ”ذوقِ زعمہ“ [۳۷] کہا گیا ہے۔ اسی سے ملتی جلتی صورت ان کے مرثیوں میں نظر آتی ہے۔ وہ انھیں دوسری کی روایت سے مرثیہ کی ہمارے کرتے ہیں لیکن اس سے آگے نہیں جاتے۔

ظہیر کے مرثیوں:

ظہیر نے اپنی ”خودنوشت“ میں لکھا ہے کہ ”ایک جلد کے قریب مرثیے، مقام، رہائش و غیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے عزیزانِ طیب سے کوئی سامانِ مہیا کر دے گا تو وہ بھی پہنچ ہو جائیں گے“ [۳۸] ظہیر دہلوی کا یہ مجموعہ ہوا ایک نصف ۳۹۰ سلالموں، ۷۳ رہائیوں، ایک نمبر اور ۱۹ مرثیوں پر مشتمل ہے، ان کی وقت کے ۸۶ سال بعد ”اوراقِ کر بلا“ کے نام سے پہلی بار اب کراچی سے ۱۹۹۷ء میں شائع ہو گیا ہے۔ [۳۹] اس مجموعے کا واحد نسخہ ظہیر کے چچا نے میرزا صادق کے پاس تھا جو کراچی میں مقیم ہیں۔

”اوراقِ کر بلا“ کا پہلا مرثیہ ع یار ب سری زبان اور دہلوی میں منسلک،

ظہیر دہلوی کے بہترین مرثیوں میں سے ایک ہے۔ اس کا موضوع حضور اکرم ﷺ کی ولادت کا بیان ہے لیکن اس میں جس طرح ہر بار ”گرچہ“ کر کے دہاؤ کر بلا کو شامل کیا گیا ہے ایسا کوئی مرثیہ میری نظر سے نہیں گزرا۔ یہ مرثیہ اپنی تکنیک اور اپنی ہمت و ہمت کی وجہ سے بالکل منفرد ہے۔ اس میں شروع کے پانچ بندوں میں اللہ تعالیٰ سے دعا مانگی گئی ہے کہ ان کے کلام میں منسلک کی سی روایت پیدا ہو جائے، اس میں بندش سوزوں ہوں، مضمون پست اور الفاظ ٹھیک نہ ہوں، ناکِ خیالی سے اس میں بلاغت اور زبان کے استعمال سے فصاحت کے دریا بہنے لگیں۔ مرثیے کا ہر بند دل پہند اور قند و نبات کی طرح ٹھکا ہو، اس کا ہر لفظ گہر آب دار اور نظم عقہ شریا کی طرح ہوا اور

ہر شعر اوج میں ہو نہ جگہ آساں سے کم

ہر مصرعہ بلند نہ ہو کھٹکناں سے کم

ہر نظم آساں مری ظہیر بیاں سے کم

ہر جہز میں قفا برق ہو میری زبان سے کم

ہر مصرعہ آفتابِ ورق آفتاب ہو

ہر بند مرثیے کا سرے لا جواب ہو

اس مرثیے میں ظہیر نے ”ساقی ناموں“ کی مدد سے ایک طرف خوب صورتی سے گرچہ کر کے ”مولود نامے“ کی ساقی نامہ بھی ضرورت کو پورا کیا ہے اور یہ اثر انداز میں ولادت رسول ﷺ کو بیان کر کے، واللہ حضرت آمنہ کے اس بیان کو، جس میں فضل کے بعد مہرِ نبوت کا ذکر آیا، پیش کیا ہے اور پھر بند ۶۶ سے گرچہ کر کے موضوع کر بلا پر آ گئے ہیں۔ یہ ”گرچہ“ سواد کے بہترین قصیدوں کے گرچہ کی یاد دہا کرتا ہے۔ اس بندوں میں حضرت

امام حسینؑ اور واقعہ کربلا کا ذکر کر کے پھر نئے گریز سے حضور اکرم ﷺ کی والدہ ماجدہ کی وفات اور حضور ﷺ پر اس کے اثر کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد والد ماجد کی وفات (بند نمبر ۹۵) اور پھر علیہؑ رسول ﷺ کو بیان کیا ہے۔ تعمیر حضرت امام حسینؑ کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ قسم تا کی کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد حضور ﷺ کے اولین کرشمے کا ذکر آتا ہے جس میں قبیل مقداد میں کھانا، کبیرہ قہر اور میں مہمانوں کی ضرورت کو پورا کر دیا ہے۔ یہ اور اس قسم کے دوسرے مہمات اور اسلام کے اصولوں کے اعتقاد سے، جو حضور ﷺ اہل قریش کو دیتے ہیں، مرثیہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے بعد معراج کا سارا واقعہ بند بہ بند بیان کیا گیا ہے۔ بند ۷۲ سے بند ۱۸۳ تک جنت کا نقشہ پیش کیا ہے۔ پھر بتایا کہ جب حضور منزل قرین میں پہنچے تو دینی دور ہو گئی۔ قہارِ اعلیٰ وہاں دینی کو نہ ہرگز سوائے نور۔ اور بند ۲۰۸ سے پھر گریز کر کے واقعہ کربلا پر آ گئے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسی عظیم ہستی کی آلِ اولاد سے امت نے یہ سلوک کیا ج... رکھا ہے اس کی آل کو کرم آج سے اور پھر واقعہ کربلا کو بیان کرتے ہوئے حضرت امام حسینؑ کو سیدہ ان جنگ میں اس طرح کھڑا ہوا دکھاتے ہیں کہ

مزدوق تھے خاک پہ پہے جاں نہ بے ہوئے اور ج میں تھے شاہ شہیدان کھڑے ہوئے

پھر تعمیر ایک ایک لاش کا بیان کرتے ہیں جس سے یکن کے لیے کبریٰ فضا بنی ہو جاتی ہے لیکن یہاں بھی رسول خدا ﷺ کا حال قائم رہتا ہے ج... طوف فضاں پاس رسول خدا کیا۔ بند ۲۳۰ سے دوسرے کارخ نصرت نبی ﷺ کی طرف بکھیر دیتے ہیں اور حضور اکرم ﷺ کی وفات کو بیان کرتے ہیں لیکن یہاں بھی آلِ نبی کا حوالہ برقرار رہتا ہے ج... جب دوجہ نزع ہوئی خلد کو مثل ج... آ گھوں میں اہل بیت کے عالم سیاہ تھا۔ پھر اس دعا پر ج... طالب نجات کا ہے یہ دعا آپ کا اس بیت پر مرثیہ ختم ہو جاتا ہے:

ہو خاتمہ بخیر تمھارے غلام کا صدق حسن حسین علیہ السلام کا

۲۳۵ بندوں کے اس طویل سرمے میں حضور اکرم ﷺ کی ولادت، وفات کو واقعہ کربلا سے پوری طرح ہم رشتہ کیا ہے۔ یہ مرثیہ جو بھی ہے اور نصرت بھی۔ سیرت رسول بھی ہے اور مرثیہ حسینؑ و آلِ نبی بھی۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ایک نہ اثر مرثیہ ہے جس سے تعمیر دہلوی کی قدرت بیان اور مشافی کا پتا چلتا ہے۔ یہ رنگ مرثیہ کھنڈ کے سرمے سے مختلف ہے۔ تعمیر کے سرمے کی فضا سو گواروئے الم ضرور رہتی ہے لیکن مرثیہ گو صرف یکن کی خاطر، من کفرت قصے یا واقعات کو "نہایت تازہ" کہہ کر جان نہیں کرتا۔ تعمیر کے سرمائی کھنڈ کے سبکی سرمے کے رنگ و مزاج سے جدا اور الگ ہے۔

اس سرمے کا اسلوب بیان سادہ، رواں اور شکل الفاظ سے پاک ہے۔ اسے نہ جتنے ہوئے پاکیزگی کا سہا احساس ہوتا ہے۔ تعمیر کے ۸۹ سرموں میں یہ سب سے طویل مرثیہ ہے۔

تعمیر دہلوی کے سرموں میں یکن بیان پروردگار نہیں ہے۔ میر میر میر، میاں دیکھ اور میر انیس و مرزا اور کے سرموں کی کجی شرافت ہے۔ وہ یکن لاتے ہیں لیکن اس طرح کہ سرمے کی فضا میں ٹم تا کی اور الم کائنات شامل ہو جاتا ہے اور سامعین کھنڈی مجالس کی طرح، زور و شور سے آواز دہکے اور ماتم نہیں کرتے۔ کھنڈ میں دلی مرثیہ

کامیاب سمجھا جاتا تھا جسے سن کر اہل مجلس زور و شور سے تھپکنے لگے۔ ظہیر کے سر میں اس سارا زور و اہمیت کر بلا اور اس روایت پر رہتا ہے جو ان کے سر میں کامیاب سمجھا جاتا ہے۔

ظہیر کے مرثی، حواج کے اعتبار سے قصیدے سے زیادہ قریب ہیں۔ مثنوی سے وہ ”ساقی نامہ“ کی تکنیک لے کر آئے ”مہرین“ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ مرثیہ کی جیت کے سارے اجزاء کو استعمال میں لاتے ہیں۔ اس میں گھوڑے اور تکرار کی مدد بھی آتی ہے۔ ہر اہم بیان کیا جاتا ہے، مضمون میں صبح کا منظر اور میدان کرچا میں گری کی شدت بھی بیان میں آتی ہے لیکن اس سے وہ مرثیہ کو پھیلاتے نہیں ہیں بلکہ دو چار بندوں میں اسے بیان کر کے وہاں کرچا کے بیان کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس کا اصل ہدف اہمیت کر بلا یا اس شخصیت کے واقعات و حالات کا بیان رہتا ہے جسے انھوں نے اپنے مرثیہ کا موضوع بنایا ہے۔

ظہیر دہلوی کا ایک اور قابل ذکر مرثیہ ”گل کوئے شفق جو ہوا روٹا لٹائے صبح“ ہے جس میں حضرت علی اکبر کو موضوع مرثیہ بنایا ہے۔ یہاں ظہیر نے مرزا دیر کے طرز ادا میں، میر انیس کی طرح، صبح کی منظر کشی کی ہے۔ اس مرثیہ میں وہ انیس دیر دونوں کی ایک وقت اسی طرح بیرونی کرتے ہیں جس طرح اپنی غزل میں انھوں نے ایک وقت مونس و غائب کی بیرونی کر کے اپنا ”ہدا گانہ طرز“ نکالنے کی کوشش کی تھی۔ جیسے وہ غزل میں اپنا ہدا گانہ طرز دہانے میں کامیاب نہیں ہوئے اسی طرح اس مرثیہ میں وہ انیس دیر دونوں کی ایک ساتھ بیرونی کر کے اپنا ہدا گانہ رنگ دہانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن انیس دیر سے آگے اور الگ راستہ دہانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ انھیں مطمئن ہوتا ہے کہ وہ دیر سے قریب آگئے ہیں اور انھیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ انیس کے رنگ سے مل گئے ہیں۔ اس مرثیہ کے پہلے دو بندوں میں وہ دیر سے قریب ہیں اور تیسرے دو بندوں میں وہ انیس سے قریب ہو جاتے ہیں۔ خواہش کی وجہ سے ہم سارے بند یہاں نقل نہیں کر سکتے البتہ ایک ایک بند ضرور درج کرتے ہیں تاکہ آپ دیکھ سکیں کہ وہ ایک وقت انیس دیر دونوں کے طرزوں کو استعمال کر کے اپنی نظر رویت تلاش کر رہے ہیں۔ ظہیر گایہ پہلا بند پڑھے جو دیر کے رنگ میں ہے۔

گل کوئے شفق جو ہوا روٹا لٹائے صبح	لوشاؤ روزگار نے بینی تہائے صبح
گرد و پاں لا جورد پہ پھیلی ضیائے صبح	تاہاں ہوئی تھکھی نور لٹائے صبح
ہر شخص جو صنعتِ ربّ خلق ہوا	واغس و اغسلی کا جہاں میں سبق ہوا

لیکن یہاں بھی آپ محسوس کریں گے کہ دیر کے رنگ پر انیس کے رنگ کی ہلکی سی پھوٹ ضرور پڑ رہی ہے۔ اس سے پتہ چلے گا کہ مرثیہ کا چھانہ پڑا ہے جو واضح طور پر انیس کے رنگ میں ہے:

وہ سایہ اور وہ نور سہا سا جا بجا	وہ شور کوئی صبح وہ سحرائے کرچا
وہ جائے طہور ازانوں کی وہ صدا	وہ صوتِ نغمہ سخی مرغان نے نوا
آؤتی سی وہ دھنک کی ہلک ہنر زار پر	گل کاریاں خیمے تھکے بیو نگار پر

لیکن انہیں انھوں کے بھائی میں غصہ سے کہیں بہتر نظر آتے ہیں۔ غصہ نے انہیں کے رنگ میں بددعا کہ لیے ہیں اور وہ انہیں جیسے فخر بھی آتے ہیں لیکن غصہ کے ہاں انھوں کے بھائی سے وہ احساسِ جمال پیدا نہیں ہوتا جو انہیں کے طرزِ ادا کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ اس بند کابیت اور خصوصاً چمنِ مصرع پڑھنے والے کو اس طرح اویں نہیں اٹھاتا جس طرح انہیں کا "بیت" ہمیں اپنے ساتھ آڑا لے جاتا ہے۔ اپنے سارے مرثیوں میں غصہ مرثیے کی اسی روایت کی پیروی کرتے ہیں جس کے ممتاز ترین نمونہ سے انہیں دور ہیں اور جو تنکی مرثیے کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کرتے والوں کے لیے کوئی راستی نکال نہیں چھوڑتے بلکہ اس روایت کی سرحد پر ایک اونچی دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ روایتِ مرثیہ میں زبانِ دیوان پر غیر معمولی قدرت اور مثنوی کے باوجود یہی غصہ کی تخلیقی جمہوری تھی اور زبان کے سارے مرثیے وہ پید زبانِ دیوان کے ساتھ انہیں دور کے بعد کے مرثیہ گوینوں میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

حصولِ ثواب مرثیہ کہنے اور سنے والوں کے لیے مقصدِ مرثیہ ہے:

بنت میں جو اس نظم کو دیکھیں گے وہی مرثیہ کا تھ کو صلہ دیں گے وہی

غصہ کے مرثیوں کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ مرثیہ لکھنے کے مرثیے سے کئی باتوں میں مختلف ہے۔ لکھنوی مرثیے میں شخصیاتِ مرثیہ پر بڑی شخصیت پر چھا جاتی ہے اور مباذلا میزا اور اک کے ساتھ مدح کے زور میں وہ عقیدہ کی حدود کو بھی بھول جاتے ہیں۔ غصہ دہلوی کے ہاں رسول اللہ کی اولیت و عظمت واضح طور پر برقرار رہتی ہے۔ "حیرت" "مصرع نامہ" میں خود خدا کو حضرت علیؑ کی زبان میں بولنا رکھا گیا ہے۔ غصہ اپنے مرثیہ ج "یارِ مری زبان ہو روایتی میں تسلیم" میں یہ بات نہیں کہتے اور صرف شک و شبہ تک حضرت علیؑ کو دکھاتے ہیں۔ اس سے آگے نہیں۔ لکھنوی مرثیے میں زورِ بیان پر دیتا ہے۔ غصہ کے بیان میں وہ شدت نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے بیان سے ساری لفظ کو گہری فہم کی میں ضرورت تبدیل کر دیتے ہیں۔ لکھنوی مرثیے میں بڑی کوشش کے ساتھ اُچارنے کی وجہ سے لے لے تھے کہا نہیں "تازہ روایت" کے نام سے وضع کی گئی ہیں۔ غصہ عام طور پر حدودِ اول و ایات کو اپنے مرثیوں میں لاتے ہیں۔ لکھنوی مرثیے میں رسومِ مجلس کا پر خیال رکھا جاتا ہے۔ غصہ دہلوی کے مرثیے کسی رسم کی ضرورت کو پران نہیں کرتے بلکہ وہ حصولِ ثواب کے لیے مرثیہ کہتے ہیں اور اکثر آخری بند میں وسیلہ نہایت ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ مرثیہ کہہ کر وہ اس لیے دعا مانگتے ہیں کہ اس کا ثواب سے لب ان کی دعا کے مستجاب ہونے کا زیادہ امکان ہے۔ ج۔ ہونا تر بخیر تمہارے غلام کا۔ فیضانِ مدح شعرِ محبتات ہے، ج۔ مسرت سے حد جنگِ غلامِ حقیر ہے، امیدوار لطفِ حقیر غصہ ہے۔ ج۔ امید ہے صلہ کی رسالتِ عتاب سے دلچسپ۔ لکھنوی مرثیہ حضرت امام حسینؑ کو مظلوم دکھانے کے لیے ان کی شخصیت کی عظمت کو بھول جاتا ہے۔ غصہ عام طور پر ان کی عظمت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں لیکن بحیثیتِ جمہوری ان کے ہاں بھی اس عقیمِ مثنوی کی عظمت کھل کر سامنے نہیں آتی۔ غصہ نے اپنے مرثیے

ج۔ "کیا اصرار تائیدہ ہیں زینب کے بگر بند" میں جب سب انصارِ شہید ہو چکے ہیں اور اب ان کا رب کے خدا

ہونے کی ہدای آتی ہے تو حضرت امام حسینؑ انھیں رخصت کرتے ہوئے غش پہ غش کھاتے ہوئے دعا لے گئے ہیں:

آتے تھے مزاج آپ سے رخصت طلبی کو \ اور غش پہ غش آتے تھے جو مطلبی کو
ایک مرچے میں جب دونوں بھائیوں (حضرت عون و محمد) کی شہادت کی خبر آتی ہے تو حضرت امام حسینؑ کو
روتے ہوئے متعلیٰ کو کھاتے دکھایا ہے۔ "روتے ہوئے متعلیٰ کو چلے سرورزی جاؤ" لیکن اس موقع پر جو کچھ
حضرت نعلب کہتی ہیں اس سے ان کی شخصیت کی بلند حوصلگی، صبر و شکر کے ساتھ صحت اور قوت پر داشت ابھر
کر سامنے آتی ہے:

(۱) اے بھائی غلام آپ پہ قربان کیے تھے نعلب لے یہ دو اصل تصدق میں دیے تھے

(۲) بسا مجھے کب لاشوں کے لانے کی خوشی ہے ہاں آپ کے ہاں خبر سے آنے کی خوشی

ہے

لیکن اس کے برخلاف امام حسینؑ کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے۔ "روتے ہوئے لگے لاشوں سے لپٹ کر ہڑی
جاؤ۔" "تھے کر یہ وڈاری میں یہاں سدا صبر" ... رقت ہوئی حسین علیہ السلام کو۔ ایک مرچے میں امام
حسینؑ فوج بڑے کو نصیحت کرتے ہیں تو یہ مصرعے آتے ہیں: "اے غلامو یہ جو دو قسم مستعار ہے"

۔ "بس بس نہ روئے دو شہ عالی مقام کو" بلو کے آفتوں میں پھنسیا یا حسینؑ کو۔ جب اس ہندو
نصیحت کا کوئی اثر نہ ہوا تو پھر یہ مصرع آتا ہے۔ "لڑنا ہذا امام کو ناچار و ناگزیر" ایک اور مرچے میں
حضرت امام حسینؑ کو گھوڑے کو پانی نظر آتا ہے تو وہ حسرت کر کے اوجھ چلا جاتا ہے۔ سلطان مکرور (حضرت
امام حسینؑ) اس سے کہتے ہیں: "کی ہمر کے پی لے آ ب تو اے سپ خوش بیز" اور یہ بیت آتا ہے۔

بیاسا ہے تو بھی آپ کا مجھ کو بھی بیاس ہے جھڑو زندگی سے ہوں بچنے سے داس ہے

نکستوی مرثیہ گو طرح طرح سے یہ روایت تازہ جان کرتے ہیں کہ امام حسینؑ نے سرے سے
جنگ ہی نہیں کی اور جب میدان جنگ میں گئے تو کھوہ نیام میں دھکی لی۔ ظہیر نہ صرف حضرت امام حسینؑ کو بلکہ
حضرت حر کو بھی اس طرح سامنے لاتے ہیں کہ انھوں نے بھی میدان جنگ میں شہیدوں کے پٹنے لگا دیے اور پھر
خود ہی جنگ سے ہاتھ کھینچ لیا:

خوشق میں گھوڑے کو اڑاتا ہوا آیا اور فزون اثر اور سے آخر یہ سلا

لو بارو ہے اب جنگ سے ہاں ہاتھ اٹھایا اور شوق در جلد میں ہے پاؤں بڑھایا

سرکات کو تم شوق سے ہاں تاک میں دم ہے میں ہاتھ بڑھایا تو صبر کی قسم ہے

میدان جنگ میں یہی طور حضرت نعلب کی تقریر میں کہ حضرت عون و محمد اختیار کرتے ہیں:

بٹوں نے سنی حضرت نعلب کی جو تقریر بس روک لیا ہاتھ کو کی میان میں شہیر

برست سے آ آ کے ہوئے جمع وہ ہے جو مظلوموں پہ چڑنے لگے گردو حرد حیر

کواروں پہ کوار تھی اور بھالوں پہ بھالے اسی طرح سے نکلاے ہوئے وہ تازوں کے پالے
 اسی طرح لکھنؤ کے مرثیہ گوؤں غصیر کی روایات میں بھی فرق ہے مثلاً حضرت علی اکبر لڑائی کو جاتے ہیں تو
 حضرت عباس انھیں لانے کے کتھے سمجھاتے ہیں۔ لکھنؤ کی روایت مرثیہ میں یہ پہلو موجود نہیں ہے۔
 لکھنؤ کے مرثیہ گوؤں کی یہ روایت ہے کہ امام حسین میدان جنگ میں نہیں لائے۔ لیکن غصیر یہ لکھاتے ہیں کہ
 انھوں نے کشتیوں کے پشتے لگا دیے اور جب سمر فرات پر جا کر پینے کے لیے پانی چلو میں لیا تو فروغِ ناز کی
 طرف سے یہ آواز آئی

پتے ہیں آبِ آب تو سحر فرات پر داس لوٹ چڑھ گئی حرمِ خوشِ صفات پر
 یہ سن کر ح حضرت نے پانی پیچک دیا بھر کے ایک آہ اور جب یہ پتا چلا کہ یہ بھوت اور دھوکا تھا تو انھوں
 نے ذوالفقار سے میدانِ جنگ کو وہ دھڑکا کٹھ دیا۔ یہ عمل جاری تھا کہ غیب سے ندا آئی:
 جب سامنے سے ہو گئے ناری گر چڑ پا آئی غنائے غیب مرے شیرِ مرہا
 جیسے لڑے ہو تم کوئی ایسا لڑے گا کیا اب قل ہی کرو گے کہ وہا کو بھی دلا
 امت کا تا جان کی بھی کچھ خیال ہے دو پیرِ وصل بچکی ہے قریبِ زوال ہے
 اور پھر یہ آواز آئی:

باندھا ہے گر کر کو شفاقت کے واسطے کٹوا دوسر کو غصصِ امت کے واسطے
 یہ سن کر حضرت امام حسین نے گوار روک لی

یہ سنتے ہی جناب نے بس روک لی حمام اور تلخ برتی دم کو وہیں کر لیا غلام
 سولہویں مرثیہ ج "آہ چاہی بیت کی باز اور شام میں" "غصیرِ ذوق" حاکم کو مرثیے میں لاتے
 ہیں۔ "ذوق" حاکم ایک بڑھیا کو لکھتی ہے جو حضرت زینت سے احوال دریافت کرتی ہے اور حضرت زینب
 واقعات کر بلا کو اپنی زبان سے بیان کرتی ہیں۔ اسی اثنا میں یہ حضرت زینب کو طلب کرتا ہے۔ وہ جانے
 سے انکار کرتی ہیں تو وہ جبراً انھیں دسی سے باندھ کر لانے کا حکم دیتا ہے۔ وہ حراست کرتی ہیں تو سیدِ سجاد اُن
 سے کہتے ہیں:

کی عرض یہ پھر بھی سے کہ خدا سے نام رکھتا ہے عرض آپ سے یہ آپ کا غلام
 کیا یاد آپ کو نہیں فرمودہ نام رکھے ہر ایک حال میں میر و رضا سے کام
 بندھواو ہاتھ صاحبِ میر و رضا ہو تم مشکل کشا کی بنی ہو مشکل کشا ہو تم
 جب یہ دے مکانک ہوتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ تاؤ ۔

ج "اک اک روا کے واسطے کھانا کون ہے" ج "کیوں اب مدد جو بہنوں کی آتے نہیں حسین" "آخر
 نہ سرنگی کی انھیں یہ حوائلی اس رکٹ گیا بدن سے ذاب و غدا ملی" تو حضرت زینبِ جلال میں آکر جواب دیتی
 ہیں کہ: "بکہا ہے کیا زبان کو اپنی ذرا سنبھال" ج "کاذب ہے تیرا روت ہے اور رویا ہے اسرہ ہے ہے

حیا ہے سراپا گناہ ہے۔ بصرِ بختی ہیں بے ”قرآن ہمارے گھر میں آیا ہے یا حیرے گھر“ ”مصرات میں نبی
مگھے تھے یا حیرے پڑ“ ”ناتانتا تو کس کے قبے مشرقین ہیں اکاذب وہ حیرے بد ہیں کہ بد حسین ہیں۔ یہ بن کر
بزیہ نے پھڑی سے امام حسین کے لبوں کو چھوا۔ اس وقت دربار میں ایک سفیر موجود تھا۔ اس نے بزیہ سے کہا
کہ ان لوگوں کو رسول اکرم ﷺ بوسہ دے تھے۔ یہ کہہ کر وہ امام حسین کے سر کی طرف بڑھا کلہ پڑھا اور مسلمان
ہو گیا اور وہیں وہ بھی شہیدوں میں شامل ہو گیا۔ یہ روایت کھٹو کے مرثیوں میں عام نہیں ہے البتہ اس مکالمے
سے حضرت نعلب کی شخصیت آشکار کر سامنے آتی ہے۔ سارے مرثیوں کو دیکھیے تو وہاں عام طور پر حضرت امام
حسین مظلوم، ضعیف، بے بس ولاچار انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس کے برخلاف حضرت
نعلب کی شخصیت دگر واداس مصر کے کامرانی کردار بن کر ابھرتا ہے اور ان کے بعد اگر معروضی اعداد و شمار سے
دیکھا جائے تو حضرت خراور حضرت عباس مرثیہ پڑھنے یا شہداء الملوں کو عظمت سے ہم کنار نظر آتے ہیں۔

اردو مرثیہ ایک بڑی ادبی صنفِ سخن ہے اور اس لیے تاریخ ادب میں مرثیہ کا مطالعہ بھی دوسری
امثالہ سخن کی طرح ادبِ شعر کے حوالے ہی سے کیا جاتا ہے اور یہی میں نے کیا ہے۔

عظیم دہلوی کے مرثیے کی اعتبار سے کھٹو کے مرثیے سے الگ ہیں۔ یہاں آپ کو کھٹو مرثیے کی
ہی شدت نظر نہیں آئے گی۔ یہاں تنہی رنگ بھی ہلکا ہے اور مبالغہ بھی کھٹو کے مرثیوں کے مقابلے میں ہلکا
ہے۔ عظیم دہلوی جن کے لیے نہیں صرف ”غواب“ کے لیے مرثیہ لکھتے ہیں اور اس لیے انہیں جن کو نہ اثر جانے
کے لیے قصہ گزرنے یا روایت تازہ کی ضرورت نہیں پڑتی۔ عظیم کی توجہ، دین سے زیادہ، واقعات کر بلا بیان
کرنے پر توجہ رہتی ہے۔ ”یاس“ جن کا خاص موضوع ہے جو حق و باطل کی اس جنگ کا فیصلہ کن اہم واقعہ ثابت
ہوتی ہے۔

عظیم کے مرثیے زبان و بیان اور شاعرانہ خصوصیات کے اعتبار سے بھی بڑے اثر ہیں۔ آج بھی پڑھے
جائیں تو حائر کر دیتے ہیں۔ ان میں ادبی شان بھی ہے۔ متاعِ بدائع بھی شعر کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ اعتبار
میں سادگی اور بیان میں زور و روانی بھی ہے۔ روزمرہ محاورہ بھی محبت کے ساتھ استعمال میں آیا ہے لیکن عظیم کا
مرثیہ مرزا دیر اور میر انیس کے مرثیے سے آگے نہیں بڑھتا اور جب ہم عظیم کا انہیں دوسرے نقلی مطالعہ
کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ دوسرے جہانوں کے ہاں ہے یا وہ نازک خیالی اور قوتِ بیان جو دیر کے ہاں نظر
آتی ہے عظیم کے ہاں کم ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے مرثیوں، انہیں دیر کو چھوڑ کر دوسرے مرثیوں کو ان
سے کسی طرح پیچھے نہیں ہیں۔ غزل میں غالب، مسکن و ذوق کی موجودگی انہیں ابھرنے نہیں دیتی اور صنف
مرثیہ میں انہیں دیر ان کا راستہ روک دیتے ہیں۔ اسی لیے وہ روایت مرثیہ اور روایت غزل دونوں میں
روایت کی نگراں کے شاعروں کی صف میں کھڑے رہ جاتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی نثر، ان کی غزل، ان کا
مرثیہ ان کی انفرادی اہمیت کو نمایاں کرتے ہیں ان کی خود نوشت سوانح عمری (داستانِ خود) جو آئندہ بھی
زندہ رہے گی، ان کی تحقیقات میں آج سب سے اوپر آ جاتی ہے۔



- ۱] داستان نادر یا طراز ظہیری، قصیدہ بلوی، میں آؤنگریک جی پبلس لاہور ۱۹۱۳ء
- [۲] ایضاً، ص ۳۴
- [۳] ایضاً، ص ۳
- [۴] ایضاً، ص ۳
- [۵] ایضاً، ص ۴
- [۶] ایضاً، ص ۱۱
- [۷] ایضاً، ص ۱۰، پور صفحہ ۶
- [۸] قصیدہ بلوی، سیاحہ، قن، مختار، قس، ص ۱۷، لکھنؤ ۱۹۹۰ء
- [۹] داستان نادر، ص ۵، نکلہ یاد
- [۱۰] ایضاً، ص ۶
- [۱۱] ایضاً، ص ۸
- [۱۲] ایضاً، ص ۱۵۳-۱۵۶
- [۱۳] ایضاً، ص ۱۶۴
- [۱۴] ایضاً، ص ۱۶۵
- [۱۵] ایضاً، ص ۱۸۱۔
- [۱۶] ایضاً، ص ۱۸۵
- [۱۷] حنفیہ، قالب، انگہ دام
- [۱۸] ایضاً، ص ۲۰۹
- [۱۹] ایضاً، ص ۱۸۶
- [۲۰] ایضاً، ص ۲۱۸-۲۱۹
- [۲۱] ایضاً، ص ۲۲۲
- [۲۲] ایضاً، ص ۲۵۱
- [۲۳] ایضاً، ص ۲۵۱-۲۵۲
- [۲۴] ایضاً، ص ۲۵۳
- [۲۵] ایضاً، ص ۲۵۳
- [۲۶] ایضاً، ص ۲۵۵
- [۲۷] ایضاً، ص ۲۲۶
- [۲۸] ایضاً، ص ۲۵۷

- [۲۹] ایضاً ص ۲۲۹
- [۳۰] ایضاً ص ۲۳۲-۲۳۳
- [۳۱] ایضاً ص ۲۳۹
- [۳۲] ایضاً ص ۲۴۲
- [۳۳] ایضاً ص ۱۸۷
- [۳۴] ایضاً ص ۱۸۲
- [۳۵] ایضاً ص ۲۰۲
- [۳۶] تفسیر دہلوی: حیات و فن، نثر و نظم، ص ۱۰۲، ج ۱، لاہور، ۱۹۹۰ء
- [۳۷] داستانِ خورشید ص ۲۵۲، نکلہ لا
- [۳۸] اور ان کے بارے میں سید اقبال حسین کا بھی مرنے والا کوئی ثبوت نہیں، کراچی، ۱۹۹۷ء
- [۳۹] داستانِ خورشید ص ۱۸۱، نکلہ لا
- [۴۰] داستانِ خورشید ص ۲۵۲، نکلہ لا
- [۴۱] ایضاً ص ۲۱۹
- [۴۲] ایضاً ص ۲۱۹
- [۴۳] داستانِ خورشید ص ۱۸۱، نکلہ لا
- [۴۴] داستانِ خورشید ص ۵-۲۵۰، نکلہ لا
- [۴۵] داستانِ خورشید ص ۵، نکلہ لا
- [۴۶] تذکرۃ اشعارِ حضرت مولانا مرتضیٰ قلی شمس الدین، ص ۲۱۲-۲۱۳، دار الفکر، کراچی، ۱۹۹۹ء
- [۴۷] داستانِ خورشید ص ۲۲۸، ص ۲۳۶
- [۴۸] ایضاً ص ۲۱۲
- [۴۹] اور ان کے بارے میں تفسیر دہلوی سید اقبال حسین کا بھی مرنے والا کوئی ثبوت نہیں، کراچی، ۱۹۹۷ء

نواں باب

سید شجاع الدین انور دہلوی

سید شجاع الدین نام، انور تخلص، عرفیت امراۃ مرزا، ظہیر دہلوی کے چھوٹے بھائی تھے۔ [۱] انور دہلوی (۱۲۶۳ھ [۲] - ۱۳۰۴ھ [۳] / ۱۸۴۷ء - ۱۸۸۵ء) غالب سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ اکثر اہل ادب حتیٰ کہ خود ظہیر دہلوی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”طنیٰ سخن کا اکتساب شیخ محمد ابراہیم ذوق و مرزا اسد اللہ خاں غالب سے کیا مگر شاید ایک ایک دور و غزل دیکھانے کا اتفاق ہوا ہو“ [۳]۔ لفظ ”شاید“ اور ”دیکھانے کا اتفاق ہوا ہو“ کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ ظہیر دہلوی کو بھی اس بات کا پوری طرح یقین نہیں ہے۔ یہی ذوق کی استعداد کی بات ہے اس لیے شیخ معلوم نہیں ہوتی کہ ذوق کی وفات (۱۸۵۳ء) کے وقت انور کی عمر صرف سات سال تھی۔ انور دہلوی کی تعلیم ان کے بڑے بھائی کی طرح، مرزا بیگ زمانہ کے مطابق شروع ہوئی اور ۱۸۵۷ء تک جاری رہی۔ جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم نے سارے معاشرے کو بے طرح کر دیا تو انور بھی وطن سے بے وطن ہو کر، پانی پت و ربڑی سے ہوتے رام پور پہلے۔ داغ دہلوی بھی اس زمانے میں وہیں تھے۔ جب ظہیر دہلوی کے آنے کی انھیں خبر ہوئی تھی تو اسی دن آ کر ملے اور ظہیر دہلوی کو ابوسف علی خاں کے داماد محمد رضا خاں کی سرکار میں نوکر گرا دیا۔ [۴] جب نواب رام پور کے توسط سے ظہیر اور ان کے خاندان کو انگریزی حکومت سے معافی حاصل کیا تو وہ دہلی آ گئے۔ [۵] کچھ عرصے بعد انور کے والد بھی اہل و عیال کو لے کر دہلی پہنچ گئے اور امراۃ مرزا انور کو مولوی رجب علی خاں کے چھاپے خانے میں بحیثیت کاتب و خوش نویس بچاس روپے ماہوار پر نوکر رکھوا دیا۔ [۶] دہلی کے حالات اتر گئے۔ سارا خاندان شدید مالی الجھنوں میں گرفتار تھا۔ اسی زمانے میں انور کے والد اور بیٹے شیخ میں بہادر شاہ ظفر کے استاد شاہ جمال الدین حیدر الخاں طلبہ پر علاج الدولہ مرصع رقم خان بہادر کا انتقال ہو گیا۔ [۷] دو تین سال بعد ظہیر دہلوی ”جلوۂ طرز“ کے ایچے ہار ہو کر بلند شہر آ گئے اور وہاں سے ریاست انور اور پھر نواب شیفتہ کی سفارش پر ملازم ہو کر بے پور چلے گئے۔ [۸] اس تمام عرصے میں انور دہلی میں رہے لیکن جب ایک دن ظہیر دہلوی مہاراجا رام سنگھ کی ڈیوٹی پر حاضر تھے تو اب احمد علی خاں روٹھ سے ان کی ملاقات ہوئی۔ وہ ظہیر کی تلاش میں تھے، ان سے مل کر کیر ہوئے اور شام کو ہی اختیار کرنے کے لیے شیرینی تقسیم کی۔ پھر اس سوال پر کہ غزل کی اصلاح کی کیا صورت ہوگی ظہیر دہلوی نے کہا کہ ”آپ نے جہنم خود کھانچا کہ مجھے فرست دی سارا دن نہیں ہوتی۔ میرا کہنا مستحضر رکھ لو گیا ہے اب میرا چھوٹا بھائی امراۃ مرزا انور مجھ سے بہتر کہتا ہے۔ آپ اس سے اصلاح لیجئے اور وہ آپ کو دل سے بتائے گا اور وہ اب بے پور آئے گا۔“ [۹] ظہیر نے انور کو بے پور لے کر نواب احمد علی خاں روٹھ سے ملاقات کر لی اور اصلاح شعر

کا سلسلہ قائم ہو گیا۔ انور نے دل لگا کر کلام پر اصلاح دی اور جہ نقص تھے ان کو تانے تو ایک ماہ بعد نواب صاحب نے غصہ سے کہا کہ استاد تمہارے بھائی نے میری آنکھوں سے پردہ اٹھا دیا۔ اب مجھے معلوم ہوا کہ میں یکو بھی نہیں جانتا تھا اور لوگ بھی جانتے ہیں۔ (۱۰۰) انور کی استادی اور نواب دہلوی کی شاگردی کا یہ سلسلہ برسوں جاری رہا کسی مریض میں غصہ ہے پھر کی لوکری سے فارغ ہو گئے اور انور بے چارے سے دہلی جا کر ملازم ہو گئے۔ دو تین سال غصہ بے روزگار رہے۔ اسی اثنا میں وہ بھر پال بھی گئے اور وہیں اپنے چھوٹے بھائی انور دہلوی کے مرنے کی خبر انھیں ملی اور یہ دہلی سے ہوتے بے پردے اور نواب دہلوی سے ملے تو انھوں نے بھی انور دہلوی کی وفات پر رنج و غم کا اظہار کیا اور غصہ کو یہ کہہ کر کہ اب آپ میرے پاس رہیے، جو سٹوک میں انور سے کرتا تھا وہ آپ سے کروں گا، اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ نواب دہلوی کے دیوانہ اولیٰ کی اصلاح انور نے کی تھی۔ دیوانہ دوم کی اصلاح غصہ نے کی۔ پہلا دیوانہ چھپ گیا اور جب دوسرے کے چھپنے کی جاری تھی کہ خود نواب دہلوی وفات پا گئے (۱۱۱)۔ یہ ۱۱ مارچ ۱۸۹۰ء کا واقعہ ہے (۱۱۲)۔ "دیوانہ انور" کی تفریق میں غصہ دہلوی نے لکھا ہے کہ "۱۳۰۴ھ میں، امر جواتی میں قریب سن چھل ساگی یا کتر لاریں، دار فانی سے بمقام دہلی داعی اجل کو لبیک کہہ کر رگزرے عالم جاودانی ہوئے۔" (۱۱۳) گویا وفات کے وقت ان کی عمر ۳۸-۳۹ سال کی تھی۔

انور دہلوی (وفات ۱۳۰۴ھ/ ۱۸۸۵ء) صاحبِ رو شا کرانسان تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جرنیسی وسماشی حالات بگڑے، انور بھی ان کا بری طرح شکار ہوئے۔ میر و شکر نے ان کے حراج میں قناعت پیدا کر دی تھی۔ وہ صوفیانہ مزاج رکھتے تھے ان کے بارے میں بھائی غصہ دہلوی نے لکھا ہے کہ "غصہ قدس یہ کہ خواص اس کی ذات ستودہ صفات میں پائے جاتے تھے۔ عالم پامل، سالک کامل، عارف باخدا، درویش خوش اوقات، دنیا دار، تبارک اللہ یا اسی سے مراد ہے۔" (۱۱۴) جاتی نے لکھا ہے کہ "خط خ میں وہ بلا سہلو اپنا نظیر نہ رکھتے تھے۔" (۱۱۵) اور یہ بھی لکھا ہے کہ "قصائل و عادات کے لحاظ سے میں ان کو سچے لوگوں میں شمار کرتا تھا۔ سادگی و پرہیزگاری و خودداری، ہر حال میں خوش رہنا اور اس اشرف گردی کے زمانہ میں، پاس و شمع کو ہاتھ سے نہ دینا، ان کی خاص خصوصیتیں تھیں۔ انھوں نے اس وقت، جب خدا کے سوا کوئی سہارا باقی نہ رہا تھا، اپنے دست و پاؤں پر بھروسہ کیا۔ اور جہاں مردوں کی طرح اہل و عیال کے لیے دوا و صوبہ اور جگہ و درجہ میں بسر کی۔" (۱۱۶) غصہ دہلوی نے لکھا ہے کہ "گویا وہ برس کے سن میں تمام خوش نویسی اپنا روزگار پر ہیبت لے گیا۔ اس عمر میں سب درجہ فاری کو طے کر کے استعلا و عمرانی میں قریب تحصیل کے سر پام بیہم پہنچا۔" (۱۱۷) غصہ دہلوی نے غالب سے رجوع کیا، شاعری کا جو ہر غلطی و قدرتی تھا۔ حسنِ طبیعت و رسائی تھرو اور انیت و ذکاوت سے ہلدی شعر و ادب کی مہکوں میں اپنی حیثیت قائم کر لی۔ جب دیوانہ ذوق کا پہلا ایڈیشن مرتب و شائع ہوا تو حافظ ویران اور غصہ دہلوی کے ساتھ انور دہلوی بھی اس کام میں شریک تھے۔ مظہر تخریب واقعہ لکایا غری ویران چراغ کی طرح روشن تھا جو بجنے سے پہلے جھڑک رہا تھا۔ اس وقت بھی دہلی باکمال مستیوں سے معمور تھا۔

ہر فن کا آدنی وہاں موجود تھا۔ ذوق، موسیقی، غالب، شیخو جیسے شعرا اور ان کے دے رہے تھے۔ ساکب، بکروج، داغ، ظہیر خیر و رفیع، انور دہلوی، وحشت و جلی بھی بزمِ شعر کی رونق تھے اور اردو شعر و ادب کا چرچا سارے ہندوستان میں ہو رہا تھا۔

انور دہلوی کے ہاٹن کی گھرائیوں میں ایسا گلیتی مضطرب تھا کہ وہ جہانی ہی میں خودی و داغ کا تصور ہو گئے اور ایک دن اسی حلیت جذب میں اپنے دونوں دوایان چاک کر دیے۔ لالہ سری رام، جنھوں نے تفریق اور پریشان مسودوں سے انوکھا دیوان مرتب کر کے "دلِ فردوس" کے نام سے ۱۸۹۹ء میں شائع کیا تھا اور انور کے کلام کا انھوں نے حصہ بھی نہیں لے سکا ہے کہ ان میں سے ایک خاص حدِ وقت اور تصوف کے رنگ میں ڈوبا ہوا تھا۔" [۱۸]

انور پر اپنی شاعر تھے اسی لیے زور بیان، روانی و برکتی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ شاعری میں انور نے اپنے لیے بہت مشکل راستہ اختیار کیا۔ انھیں ایک وقت رنگِ موسیقی پسند تھا اور رنگِ غالب بھی لیکن یہ دونوں شاعر حراج کے اعتبار سے بالکل الگ اور منفرد تھے اور ساتھ ہی یہ دونوں ایک دوسرے کے کلام کو لپٹائی ہوئی نظروں سے بھی دیکھتے تھے۔ موسیقی کے اس شعر کے بدلے:

تم سرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

غالب اپنا ہم راویان دے کو تیار تھے۔ یہ انتہائی پسندیدگی کا اظہار تھا۔ انور دہلوی ان دونوں کے احراج سے اپنا الگ رنگ بنانا چاہتے تھے اور یہ ایک نہایت دشوار کام تھا۔ مسیقی نے تیر و سدا کے رنگِ شاعری کے احراج سے اپنی منزل کے ایک حصے میں برسوں کی ریاضت کے بعد کامیابی حاصل کی تھی۔ انور بھی، مسیقی کی طرح، اپنے دور کے دو بڑے شاعروں کے احراج سے اپنا ایک الگ رنگ پیدا کرنے کی دہائی ہی کو شش کرنے ہیں اور کسی حد تک کامیابی بھی حاصل کر گئے ہیں۔ ان کے احراج کے مضطرب و داغی اور حلیت جذب اسی کیفیت کا اثر تھا۔ اپنے دور میں ان کی شہرت کا سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے غالب و موسیقی کے رنگ کے احراج سے اپنا رنگ خاص پیدا کیا تھا۔ انور دہلوی کی منزل کو دیکھیے تو اس کے گروہ خیال اور طرزِ ادبِ موسیقی کا اثر زیادہ نمایاں ہے لیکن استعارے سے بننے والی تراکیب پر غالب کا اثر و رنگ نمایاں ہے۔ اسی لیے ان کی منزل چڑھتے ہوئے موسیقی و غالب دونوں تخلیق کے درمیان سے جھانکنے نظر آتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے انور دہلوی کے یہ چند شعر پڑھیے:

جس کی آنکھوں پہ حیرا گوشہ واماں ہوگا
میں اور پاس سے تری محفل کو دیکھنا
کھتا ہے آج پردہ ترے پردہ دار کا
کبھی اور ایک بدگمانی کی صورت
ہوگی شبِ فراق بھی روزِ جزا کے ساتھ

ہائے کیا کیا زندہ اس گریہ پہ نازاں ہوگا
تو اور حد سے گری ہنگامہ ہائے ہائے
حد سے گزر گیا ہے قلعہ انتظار کا
جو نقشِ فنا ہوں تو وہ دل پہ انور
پیشِ سیاہ کارئی انور کی ہے وہاں

مختصر حال درد دل یہ ہے موت اسے چارہ گر نہیں آتی

اور یہ شعر ان کا ضرب المثل ہے جو آج بھی بار بار سننے میں آتا ہے:

نہیں سمجھا آپ آئے کبھی سے بیونہ پہنچے اپنی جہیں سے

ان اشعار میں آپ بیک وقت غالب و مومن کی آوازوں کو سنتے تو ہیں لیکن یہ آوازیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ہی ہمیں اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ اگر ہم الگ الگ ان کو سننے کی کوشش کریں تو ہمیں الگ سے غالب کی یا مومن کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ پہلی غلطی آوازیں ایک ایسے گورس کی طرح ہیں جس میں دو حضرات آوازیں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر احساسِ جمال کے ساتھ لطف و سعدی ہیں۔ مگر یہ آوازیں کبھی یکساں ہی انور کی منزل میں احراج کے عمل سے گزرتی ہیں اور جب انور آوازوں کے احراج میں کامیاب نہیں ہوتے تو پھر یہ دونوں آوازیں واضح طور پر الگ الگ سنائی دے گئی ہیں مثلاً یہ چند شعر اور دیکھیے جن میں غالب کی آواز واضح اور نمایاں ہے اور شعر بچتے ہوئے اناراد صیانت از غلو خیال، طرز اور ترکیب کے تعلق سے غالب کی طرف جاتا ہے:

اک جہاں دل ہے بہت طرہ طرار کا

عقدہ کھولا خوب انور مردان و شوار کا

پہروں اٹھا اٹھا کے سلاسل کو دیکھتا

گستاخ ہیں رقیب کھاری جناب میں

چلتی ہے یاد زلف حسن و حسن کہاں

بات اس کی مرے مطلب کو ادا کرتی ہے

ہاں یہ بھی کہ آپ کو آتا یہاں نہ تھا

آتش طادی آب کے بدلے شراب میں

عالی ہاتھوں لڑتے ہیں کھوار سے

ہاتھ سنبھلا دیکھو اسے مثلاً چادر طرار

باغن شمشیر قاتل کو دعا دیتے ہیں ہم

اللہ سے فرما شوقِ اسیری کہ شوق میں

لائے ہیں میرے گل پہ تم کو کشاں کشاں

دل ہے تو ساتھ دل کے ہے سامانِ صد نکست

غیر کی ہم غلطی مرگ ہے اور مرگ مراد

کبھی حیا کہاں کی دعا پاس ملے کیا

ساقی نہ پوچھ داروئے افسردہ خاطر

قہر ہیں سستی میں وہ آنکھ لایاں

یہ اثر انور ہادی کی منزل کی ان تراکیب میں بھی نمایاں ہے جو ان کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ جیسے ہر شخص کی اپنی آواز اور اپنے لہجہ ہوتا ہے، یہی صورتِ شاعری اور اس کے طرز میں ہوتی ہے۔ یہاں غالب کی آواز انور کی آواز میں اور انور کی آواز غالب کی آواز میں سنائی دیتی ہے اور یہی لڑتی ہے جو ہمیں ان اشعار میں نظر آتا ہے۔ اب انور کے اپنے استعاراتی رنگ و احراج ہی کا حصہ بنتی ہیں مثلاً پہلی چاروں طرار، باغن شمشیر قاتل، فرما شوقِ اسیری، گری ہنگام، ہنگامِ صحرائے قیامت، پردہ آغوش غم، بت خود ہیں، حسن نگارہ سوز، سامانِ صد نکست، دلی بیوقوفی، نفسِ دمِ ترون، جلوئے خود گلن، بکھلے خوش گفتاری منسوب، جلوئے رخسار آغوش، آتشِ رو صد کا دواں، داروئے افسردہ خاطر، یادِ بتِ برگشتہ مژگاں، دھر افسوس ساقی، شیخ بزمِ خود نمائی، چشمِ مدعا ہیں،

زینت بزمِ فراموشی، نقشِ یادِ مدنی وغیرہ۔ ان تراکیب میں غالب کی تراکیب کا اثر واضح ہے اور ان تراکیب میں موجود استعارے میں بھی غالب کا حراجِ رنگ دکھایا ہے۔ غالب کا اثر ان تراکیب کے ساتھ انور دہلوی کے طرز و خیال میں بھی موجود ہے۔ انور کے پاس اس کی وہی حیثیت ہے جو خود غالب کے لیے طرزِ بیدل میں رہنمائی کی تھی۔

انور دہلوی بھی موسمن کی آواز کو اپنی آواز میں ڈھالتے ہیں اور بھی غالب کی آواز کو اپنی آواز میں ڈھالتے ہیں لیکن ان دونوں آوازوں میں سے — اور آواز میں طرزِ ادا، لہجہ و خیال و فکر سب شامل ہوتے ہیں۔۔۔۔۔۔ انور بھی اپنے بھائی ظہیر دہلوی کی طرح، موسمن سے زیادہ قریب ہیں۔ موسمن کی عشقِ شاعری کا طرز اور خیال، معاملہ بندی، پیچھے ہونے طرز کے ساتھ، انور کا بھی پسندیدہ رنگ ہے، اسی لیے ان کے کام میں یہ رنگ غالب سے کہیں زیادہ نمایاں ہے۔ انور کے درج ذیل اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کا دھیان بار بار موسمن کی طرف جانے لگا لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوگا کہ یہاں موسمن کی آواز تو ضرور شامل ہے لیکن یہ آواز انور کی آواز میں سنائی دے رہی ہے۔ انور دہلوی موسمن خاں موسمن کے ساتھ بہہ نہیں جاتے بلکہ اپنے وجود کو تھامے رہتے ہیں۔ وہ غالب یا موسمن کے رنگ و طرز کو دہرا نہیں ہیں بلکہ اسے اپنا کر ایک نیا رنگ بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ اب یہ چند شعر دیکھیے:

نظر ملتے ہی وہ کچھ ہو گیا جو کچھ کے ہونا تھا	چشمیاں ہو رہا ہے دیدۂ انہام میں کیا کیا
کچھ خبر ہوتی تو میں اپنی خبر کیوں رکھتا	یہ بھی ایک بے خبری تھی کہ خبردار رہا
ہائے درد کو دل پر خوشی خوشی لیے	بڑا گناہ ہے الفت میں دل چرانے کا
پامال اک جہاں ہے اور بھر بھرا نہیں	کھلتے ہی کچھ بے سستی ناز و ادا میں

نہیں انجم یہ درد کر کسی کے پاؤں دغاں میں

نہرے ہیں ہم نے سوئی دامنِ شب دے جہاں میں

اے جانِ زار کچھ تو رہے پاس ہدی	لب تک تو آوصالِ منم کی دعا کے ساتھ
سے بے طلب ملی تو ہوئی یار کی طلب	بندوں کے ناز بھی ہیں نالے خدا کے ساتھ
کم بخت کوئی دم تو رہے گا نظر سے دور	خوش ہوں جو ان کے در پہ صدا پاساں رہے
اگر لاؤ ذرا وسعتِ حیاتی	کچھ دین چور دل کا ہم بھیں سے
دل میں کیوں کھٹکا رہائی کا رہے	مول لے لیے غصہ صیاد سے
شب کو بخل میں تھا بھی تو وہ دل سناں نہ تھا	شوقی یہ کہہ رہی تھی کہ یہاں تھا وہاں نہ تھا
کبھی حیا کہاں کی وفا پاس خلق کیا	ہاں یہ سہی کہ آپ کو آنا یہاں نہ تھا
انور یہ ایک قہر ہے اس خود پسند کا	یوں آئینہ میں عکسِ مقابل کو دیکھتا
قاصد تو نام لیے ہی اک برق بن گیا	مضمون و اضطراب تو کچھ کھ دیا نہیں

اتوار وہ قتل کرتے ہیں دینا ہوں میں دما
دل میں کیوں کلکا رہائی کا رہے
غیر کی ہم خفی مرگ ہے اور مرگ مراد
اس وقت ہم کہیں گے قصیں جاں ناز کی

اک رہا بھی ہے اپنی دفا کو جہاں کے ساتھ
سول لے لیے قفس صیاد سے
ہات اس کمرے مطلب کو ادا کرتی ہے
ہب دسج قلم سے اٹھایا نہ جانے کا

یوں تو حضرت نسیم دہلوی نے بھی رنگ موسن کو اپنایا لیکن یہ رنگ جو انور دہلوی کے پاس تھا ہے، اس کو موسن کا کوئی شاعر گویا سا مضمون نہیں پہنچتا۔ یہ بات واضح رہے کہ انور نے موسن و غالب کے رنگ کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ وہ صرف ان جیسا شعر کہنا چاہتے تھے بلکہ یہ سارا عمل اپنے ان دونوں محبوب و پسندیدہ شاعروں کے طرز میں کوٹ کر اپنا جدا طرز نکالنے کی کوشش کا نتیجہ تھا۔ استخوان کا یہ عمل ان کے ہاں تسلسل کے ساتھ نظر آتا ہے لیکن یہ استخوان اور صمد اور دہ گیا۔ جو کچھ انور نے اس تعلق سے کیا وہ آنے والے شعرا کے لیے ایک نمونہ ایک مثال ہے اور استخوان کا یہ امکان آج بھی دعوت شوق دے رہا ہے۔ طرز کی جدت انور کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے اور زور و بیان، نازک خیالی، مضمون آفرینی اور دلچسپ پسندی اس طرز میں رنگ بھرتے ہیں۔ چھپا ہوا طرز اس میں لطف پیدا کرتا ہے۔ محاورے کا ایسا استعمال کہ وہ شعر کا جزو بن کر اظہار میں چاشنی پیدا کر دیتا ہے۔ محاورہ سے وہ رعایت لفظی اور ابہام دونوں کا کام لے کر کلام کو تازہ دم کر دیتے ہیں:

چمن میں قصد ہوا بھی جو ان کو آنے کا
تو غنچہ آپ میں پھولا نہیں سمانے کا
تھمارے آنے کے وعدے سے پہ کون جاتا ہے
یہاں خیال نہیں خواب میں بھی آنے کا
ہوا بھی دیں گے نہ ہم دل کی بھول کر تم کو
مائل سوچ گئے ہیں نظر چمانے کا
ہیں قفس دل میں غیر کی جاوہ جانا یاں
باتوں میں لے گیا انھیں گھر تک لگا کے ساتھ
بہار چلم جھکانے نہیں دیتے
ہر چلم حلیم جھکانے نہیں دیتے

محاورہ، رعایت لفظی و معنوی اور مصنف ایہاں کا استعمال بھی موسن کے حراج شاعری سے انور کے پاس آیا ہے۔ مشکل سے مشکل زمین میں وہ سرغزل کہہ دیتے ہیں اور معیار شاعری اور رنگ سخن برقرار رہتا ہے۔ آخر میں، فرمیں، آستیں قافیہ اور کیا کیا روایہ میں ان کی مشہور سرغزلوں کو مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ ہے

تری صورت کو دیکھا اور آنکھیں کھل گئیں کیا کیا

نظر آیا جمال معنی حسن آفریں کیا کیا

اسی طرح ایک ہی قافیہ کو دو طرح طرح سے بانٹتے ہیں جس سے معنی کا تنوع اور خیالی کی وسعت سامنے آتی ہے۔ ٹھیکہ دہلوی نے اسی لیے انھیں ”موسن جانی“ کہا ہے لیکن یہ بات پوری طرح اس لیے صحیح نہیں ہے کہ انور موسن کے رنگ میں اپنی آواز شامل کر کے یا غالب اور موسن کی آوازوں کو اپنی آواز میں شامل کر کے ایک اپنا الگ رنگ ڈھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ صرف موسن یا غالب جیسا شعر کہنے پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ

محل اخراج سے گزار کر اسے کچھ اور سامان ہے جس میں بحیثیت مجموعی ان کی شاعری میں ایک سو اسی ایک نازکی محسوس ہوتی ہے۔ یہ زمانہ بہ قدرت، کام میں برحق دورانی، جہاں میں ذرا دیر مستانی ان کے کام کی خصوصیات ہیں۔ ٹیکو دہلوی نے لکھا ہے کہ حرد کا ت شاعری کے علاوہ اور جو قصہ نقل و گریب غیر فصیح و بلیغ اسے دور کر کے آئینہ زبان اور نوکرگ کرابت دستا بہت سے بالکل پاک و بھلی کر دیا۔ اپنے خود کا مقابل قافیہ الہ کے لانا بالکل ترک کر دیا مثلاً یہ وہن کا شانہ اور آغا جان کا استعمال شاگردوں تک سے ترک کرنا یا پھر اشعار "ہاں بھی تا ناز کر دیا مثلاً یہ وہن" پر بد نظمی ملتی نہ ابھرت سے ایسے الفاظ ہیں۔ تجھیے مثال و فیرو کو ترک کرتے س کے عوض راستہ اور درہام کو قائم کیا۔" (۱۹۶) حصول کا اثر و رنگ بھی ان کے حراج سے قریب ہے اور ان کی غزل میں لٹائیں ہے۔ اس دور میں جب حدود شعر اور فن سے بے چھانو رہنے رنگ سخن سے اس دور میں مگی امور آج بھی اتنا یاد رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو انور دہلوی اصاف حسین حالی اور صرمت موہانی کی غزلیں کے فائن رواں میں سے ایک ہیں۔

حواشی:

- (۱) داستانِ خود، منشی دہلوی، مئی ۱۹۱۳ء، گرہی پریس لاہور ۱۹۹۳ء۔
- (۲) تذکرہ اشعار و سیرت مولانا میر تقی عثمانی، مئی ۱۹۲۹ء، دارالکتاب کراچی ۱۹۹۹ء۔
- (۳) دلی نواز مسرہف، پیدائشی نامور، میر تقی عثمانی، مئی ۱۹۲۹ء، لاہور ۱۹۶۹ء، ۱۹۹۹ء۔
- (۴) داستانِ خود، مئی ۱۹۱۳ء، گرہی پریس لاہور۔
- (۵) حینا، مئی ۱۹۲۹ء۔
- (۶) حینا۔
- (۷) داستانِ خود، مئی ۱۹۱۳ء، گرہی پریس لاہور۔
- (۸) حینا، مئی ۱۹۲۹ء، ۱۹۶۹ء-۱۹۷۵ء۔
- (۹) حینا، مئی ۱۹۲۹ء۔
- (۱۰) حینا، ۱۹۲۹ء-۱۹۵۵ء۔
- (۱۱) داستانِ خود، مئی ۱۹۱۳ء، گرہی پریس لاہور۔
- (۱۲) تذکرہ اشعار و سیرت مولانا میر تقی عثمانی، مئی ۱۹۲۹ء، دارالکتاب کراچی ۱۹۹۹ء۔
- (۱۳) دلی نواز مسرہف، پیدائشی نامور، میر تقی عثمانی، مئی ۱۹۲۹ء، لاہور ۱۹۶۹ء، ۱۹۹۹ء۔
- (۱۴) حینا، مئی ۱۹۲۹ء۔
- (۱۵) حینا، حیدرآباد، مئی ۱۹۲۹ء، دارالکتاب کراچی ۱۹۹۹ء۔
- (۱۶) حینا، مئی ۱۹۲۹ء۔
- (۱۷) دلی نواز مسرہف، پیدائشی نامور، میر تقی عثمانی، مئی ۱۹۲۹ء، لاہور ۱۹۶۹ء، ۱۹۹۹ء۔
- (۱۸) لکھنؤ، پیدائشی نامور، دارالکتاب کراچی ۱۹۹۹ء، مئی ۱۹۲۹ء، حینا، مئی ۱۹۲۹ء۔
- (۱۹) دلی نواز مسرہف، پیدائشی نامور، میر تقی عثمانی، مئی ۱۹۲۹ء، لاہور ۱۹۶۹ء، ۱۹۹۹ء۔

مصلحتاً حراج سے گزرا کر اسے کچھ اور سا بچا رہے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی شاعری میں ایک روئی ایک تازگی محسوس ہوتی ہے۔ زبان پر قدرت، کلام میں برہنگی و روانی، بیان میں زور اور صفائی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ تصویر دہلوی نے لکھا ہے کہ متروکات شاعری کے علاوہ اور جو لفظ مشکل و گریب غیر فصیح دیکھا اسے دور کر کے آئینہ بان اردو کو رنگہ کر اہت و سقاہت سے بالکل پاک و کھلی کر دیا۔ ہائے غنم کا بمقابلہ قانیا الف کے لانا بالکل ترک کر دیا مثلاً پروانہ کا شانہ اور آنا ہانا کا استعمال شاعروں تک سے ترک کر دیا اور شاہ "با" بھی ناجائز کر دیا مثلاً پردہ نشیں و پردہ نشیں ملی بڑا بہت سے ایسے الفاظ ہیں۔ تصویر مثالی و غیرہ کو ترک کر کے اس کے عوض استعارہ اور ابہام کو قائم کیا۔" (۱۹) حصول کا اثر و رنگ بھی ان کے حراج سے قریب ہے اور ان کی غزل میں نمایاں ہے۔ اس دور میں جب متعدد شعراء و سخن ور رہے تھے انورا پے رنگ سخن سے اس دور میں بھی انور آج بھی امتیاز رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو انور دہلوی الطاف حسین حالی اور حسرت موہانی کی غزل کے پیش روؤں میں سے ایک ہیں۔

حواشی:

- [۱] داستانِ غور، طبع و دیوبند، ۸ دسمبر ۱۳۰۳ء، کراچی پبلشرز لاہور ۱۹۸۳ء
- [۲] تذکرہ اشعارِ سرسبز، مولائی، صحت و شفقت و ضیاء، ۲۳۶ ماہرہ یادگار، غالب کراچی ۱۹۵۹ء
- [۳] دلِ فردوسِ مراد، پند و انوار، صریح لالہ سری رام، ۱۳۹ ماہرہ یادگار، ۱۳۹۹ء
- [۴] داستانِ غور، ۱۵۰ نکول، پاکستان
- [۵] ایضاً، ۱۵۰
- [۶] ایضاً
- [۷] داستانِ غور، ۳۰۳، ۱۵۵ نکول، پاکستان
- [۸] ایضاً، ۱۵۶-۱۶۵
- [۹] ایضاً، ۱۸۳
- [۱۰] ایضاً، ۱۸۳-۱۸۵
- [۱۱] داستانِ غور، ۱۸۵ نکول، پاکستان
- [۱۲] تذکرہ شعرائے سچ، پیر، احقر، مولائی، احمد شاہ، ۱۳۳۷ء، مجسم ترقی کردہ، ۱۹۵۸ء
- [۱۳] دلِ فردوسِ مراد، پند و انوار، صریح لالہ سری رام، ۱۳۹ ماہرہ یادگار، ۱۳۹۹ء
- [۱۴] ایضاً، ۱۳۹
- [۱۵] مقالہ سحرِ عالی، حصہ دوم، الحافظ حسین حالی، ۱۳۷۷ء، مجسم ترقی کردہ اور رنگت آباد، ۱۹۳۹ء
- [۱۶] ایضاً، ۱۷۵
- [۱۷] دلِ فردوسِ مراد، پند و انوار، صریح لالہ سری رام، ۱۳۹ ماہرہ یادگار، ۱۳۹۹ء
- [۱۸] غزلت، چاند، جلد اول، تالیف لالہ سری رام، ۳۸۲، مطبع نول کشور، کھٹوا، ۱۹۰۸ء
- [۱۹] دلِ فردوسِ مراد، پند و انوار، صریح لالہ سری رام، ۱۵۰ ماہرہ یادگار، ۱۳۹۹ء

فصل دوم

اردو مرثیہ: پس منظر، روایت و ارتقا (پانچ باب)

اردو مرثیہ کا نقطہ خروج (دو باب)

روایت کی تکرار کے دوسرے مرثیہ گو (چھ باب)

فصل دوم:

پہلا باب

اردو مرثیہ: پس منظر و ارتقا اور ادبیت
انجمن ودیہ کے پیش رو:

انیسویں صدی اردو مرثیے کے عروج کی صدی ہے اور مملکتِ اودھ کا دور اس کا اظہار عروج ہے۔ جیسا کہ ہم جلد اول اور جلد دوم میں لکھ آئے ہیں کہ اردو مرثیہ مختلف بینکوں میں سلوہیں، سحر میں اور انصار میں صدی میں بھی ملتا ہے اور تسلسل سے اس کی واضح شناخت یہی ہے کہ اس میں حضرت امام حسین کی شہادت پر شاعر اپنے غم و رقت انگیز جذبات کا اظہار کر کے اہل مجلس میں غم و رقت کے جذبات پیدا کرتا ہے تا کہ وہ بین و باقم کی طرف رجوع ہو کر قلاب حاصل کر سکیں۔ بین و باقم مرثیے کا بنیادی مقصد ہے۔

مرثیہ عام انھوی معنی میں اس "نظم" کو کہتے ہیں جس میں کسی مرنے والے کی مدح و تعریف کی گئی ہو۔ اس تعریف کی زد سے مرثیہ دو قسموں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ غیر مذہبی مرثیہ جو کسی عظیم ہستی یا کسی دل بند کے مرنے پر دل سوزی کے ساتھ لکھا گیا ہو اور جس میں اس کی منفرد خوبیوں کو سراہا گیا ہو جیسے گیارہویں صدی ہجری (سولہویں صدی عیسوی) کے فارسی شاعر فرات کا وہ مرثیہ جو سلطان محمود کی وفات پر لکھا گیا تھا یا شیخ سعدی کا وہ مرثیہ جو خلیفہ مستحکم باللہ کی وفات پر لکھا گیا یا اردو میں الطاف حسین حالی کے وہ مرثیے جو مرزا غالب اور حکیم محمود خاں کی وفات پر لکھے گئے یا غالب کی وہ غزل: "لازم تھا کہ دیکھو مرزا کوئی دن اور" جو ان کے بھانجے عارف کی وفات پر لکھی گئی یا وہ نظمیں جو مرزا اس مسعود اور مجلس شاد میں کی وفات پر اقبال نے لکھیں۔ دوسری قسم کا مرثیہ وہ ہے جس میں حضرت امام حسین کی شہادت کو موضوعِ غن بنا کر ان کی اور ان کے انصاروں کی مدح سرائی، مذہبی عقیدت اور غم و الم کے جذبات کے ساتھ کی گئی ہو۔ اس طرح اردو میں صنفِ مرثیہ ان نگاروں سے مخصوص ہو گیا جن میں واقعات کرنا کا الم تاک و ذکر کیا گیا ہو۔ یہ مرثیہ مجلسِ عزاء سے وابستہ ہو کر اپنے ارتقائی منازل سے گزر کر اس مرثیے کی بنیاد مجلسِ عزاء ہے اور اس کا مقصد بھی وہی ہے جو مجلسِ عزاء کا ہوتا ہے۔ آج ہم لفظ "مرثیہ" انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلی قسم کے مرثیوں کے لیے لفظ "نوحہ" استعمال کیا جائے۔ مرثیہ میں بھی قصیدہ کی طرح مدح سرائی ہوتی ہے لیکن یہ مدح سرائی حضرت امام حسین اور ان کے انصار تک محدود ہے۔ قصیدہ اور مرثیہ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ قصیدہ میں مذہبِ انھیں کی اور مرثیے میں مرحوم و منظور کی مدح کی جاتی ہے جس میں مذہبی جذبات شامل ہوتے ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھ کر طور کیا جائے تو اردو مرثیہ ایک مذہبی نظم ہے جس میں عقیدہ کی

حرارت شامل ہوتی ہے۔ اس کے پڑھنے اور گھٹنے سے ثواب دارین حاصل ہوتا ہے اور دونا، بچن کرنا مثاب ہے۔ اسی لیے سبکی مرثیے اہل مجلس میں سب سے زیادہ کامیاب سمجھے جاتے ہیں۔ اگر مرثیہ گو اس پہلو کو نظر انداز یا کم کر دے تو وہ مرثیہ خواہ شاعری کے اعتبار سے کتنا ہی بلند ہو گا کامیاب نہیں ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو مرثیے میں یہی پہلو مجلس عزا کے تقاضوں کے مطابق ملنا یاں اور غالب رہتا ہے۔

اٹھارویں صدی کے شاعر سید عبدالوہاب عزت (ولادت ۱۷۷۷ء) نے جب مرثیے کے بارے

میں یہ شعر لکھا:

خام مضموں مرثیہ لکھتے تھوں چپ رہتا تھا
پلٹتے وارد آہیز عزت نہ تو احوالات بدل
تو مرثیہ کو دھانے کہا کہ ادبی و شعری سچ مرثیے کے لیے یہ ضرورت ہے۔ اس کا اصل مقصد تو ”مظلوم بے سر“ کے بیان سے اٹھک بار کرنا ہے“ [۱]

اسے مزید اس گرجے عزت مرثیے میں یوں کہا
”خام مضموں مرثیہ لکھتے تھوں چپ رہتا تھا“
لیکن اس مظلوم بے سر کا بیان کرنا روا
یہی صورت مرزا فیض سدا کو اس وقت پیش آئی جب ترقی تھی مرثیہ گو نے سدا کے مرثیے پڑھا اعتراض کیا کہ ان کے مرثیے سن کر دونا نہیں آتا۔ سدا نے ”سبکی پدایت“ لکھ کر اس اعتراض کا جواب دیا کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئینہ اہل شاعری سے الگ ہے۔ شعر میں جو چیز روکی جاتی ہے اور مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے۔ مرثیے کا اصل فن یہ ہے کہ مضموں، دوا کو ہزار رنگ میں معنی سے دہلا پیدا کرے، نہ کہ صرف عام کوڑا لانے کے لیے مرثیہ کہا جائے [۲]۔ مگر شاعر مرثیہ گو اس لیے زبان زد خاص و عام تھا۔ مرثیے میں مذکور فن کا جو ہر تلاش کرتا تھا، فنی افراط پر کسی کی نظر جاتی تھی اور اس سے معاشرے میں عزت و احترام بھی آسانی سے حاصل ہو جاتا تھا۔ اسی لیے سعادت خاص بصر نے اس فن کو فنزل سے سہل قرار دیا اور لکھا: ”اگرچہ مرثیہ گوئی سہل اور فنزل گوئی دشوار لیکن حاصل دین و دنیا اس میں ہے۔ اب سہل اور دشوار کو تیز کیا جاوے۔ ایک دن دو شاعر احمد جدا (خلیق و میر مستحسن) شیخ باغ کی صحبت میں گیا اور حسب استقامت ایک بند مرثیے کا پڑھا کہ اس میں گویہ تھی:

ج۔۔۔ لطاف چڑھی اور اسے دودھ پلا۔ شیخ نے کہا کہ آپ نے آپ کا کام اللہ کو لکھنا پڑھا ہے۔ میر صاحب (خلیق) نے کہا: یہ ضرورت شاعری کے باعث نہ آسکا۔ شیخ نے کہا: کیا دشوار ہے یوں کہیے: ج۔۔۔ پڑھ پڑھ کے لطاف اُسے دودھ پلا۔“ [۳] مرثیہ گو یوں کی اسی روش کو دیکھ کر قائم چاند پوری (م ۱۳۸۸ھ/ ۱۹۳۰-۱۹۳۱ء) نے مرزا علی گلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ: ”مرثیہ گو افضل کر گفتن احوال ہے اور بانہ و تشوین مردم است“ [۴] عزت، رضا، سدا، تھی اور سعادت خاں نامر و ظلیق کے محمولہ بالا متضاد فنی ذرا یوں سے انیسویں صدی میں یہ شعور پیدا ہوا کہ مرثیے کی ادبی شان بڑھائی جائے، اُسے فنی نکاس اور شعری سقم سے پاک کیا جائے، وہ دہلاؤ و تسلسل پیدا کیا جائے جو قصیدہ میں ہوتا ہے اور مضموں، دوا کو ہزار رنگ میں معنی سے دہلا

پیدا کیا جائے۔ اسی وجہ سے میر خیمبر، ظلیق، دلگیر اور طبع کے مرثیے فنی شعر کے اعتبار سے ممتاز ہو گئے اور بکراہی روایت کو میرا نہیں اور مرزا اور میر نے نقطہ غرض تک پہنچا دیا۔ لیکن دہکاب اب بھی مرثیہ کی بنیادی و مذہبی ضرورت تھی لیکن اب وہ ادبی و فنی صفات اور شعری خصوصیات سے بھی محروم ہو گیا اور اسی لیے انیسویں صدی کا مرثیہ تاریخ ادب کا اہم حصہ ہے۔

دکن میں اردو مرثیے کی طویل روایت ہے۔ شاہی اور مرزا اور دوسرے شاعروں کے مرثیے شمال میں بھی بہت مقبول تھے۔ قائم نے مرزا کے بارے میں لکھا کہ ”میر ہی پنجاب سال ایات مرثیہ دہکاش در بلاد ہندوستان اشتہار داشت“ [۵] اور شاہی کے بارے میں میر حسن نے لکھا کہ ”بیشتر مرثیہ کی گفت۔ در ولایت ہندوستان دست بدست کی آوردند“ [۶] لیکن شمال میں مرثیہ عام طور پر فارسی میں لکھا جاتا تھا اور مجلس خوانی بھی فارسی زبان میں ہوتی تھی جو عام طور پر اعلیٰ مجلس کی سمجھی جاتی تھی۔ دہکاش کاغذی کی ”روضۃ الشہد“ فارسی میں تھی اور فارسی ہی میں چڑھی جاتی تھی۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر رفت و رفت شمال والوں کو بھی یہ خیال آیا کہ مرثیے اردو میں لکھے جانے چاہئیں تاکہ عام و خواص، مراد اور عورت تک پہنچ سکیں۔ ظلیق نے ”کرل کھا“ میں تاپا کو اسے اردو میں لکھنے کی وجہ یہ ہے کہ ”سنانی اس کے (یعنی فارسی روضۃ الشہد کے) انسا و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے“ [۷] انھارویں صدی میں بے شمار ایسے شعرا سامنے آتے ہیں جو اردو میں مرثیہ گوئی کر رہے ہیں۔ یہی روایت انیسویں صدی میں پختہ ہو کر اردو مرثیے کو کامیاب و رائج کر لے جاتی ہے۔ روایت یوں ہی قدم قدم پاتی ہے اور کوہ اس کی چوٹی کو چھو لیتی ہے۔ یہی اردو مرثیے کے ساتھ ہوا۔

اٹھارہویں صدی تک اردو مرثیے کی کوئی خاص ہیئت مقرر نہیں تھی۔ مرثیہ عام طور پر غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا تھا۔ رفت و رفت، شملت، مثنوی، رباع اور غزل کی ہیئت میں بھی لکھا جانے لگا۔ محمد تقی میر کے ۳۳ مرثیوں میں سے زیادہ تر مرثیے رباع ہی کی ہیئت میں ملتے ہیں۔ صرف تین مرثیے مسدس اور تین غزل کی ہیئت میں ہیں [۸]۔ سدا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے بندوں پر مشتمل ہوتا تھا۔ سدا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انھوں نے مثنوہ، مستزاد، مثنوہ، شملت، غزل، ترکیب بند، تہجیر، بند، مسدس، ترکیب بند، مسدس و ہرہ بند میں بھی مرثیے لکھے ہیں [۹]۔ مسدس کی ہیئت میں سدا کے مرثیے میر کے مقابلے میں زیادہ جان دار ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مسدس ہی وہ اصل ہیئت ہے جس میں واسطہ کی طرح، مرثیے کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ سدا کی استعمال کردہ یہی ہیئت میر ظلیق، میر خیمبر و دلگیر وغیرہ سے ہوتی میرا نہیں اور میرزا اور میر کے ہاں اپنے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حیدرآبادی پہلے مرثیہ گو ہیں جنھوں نے مسدس کمرے کے لیے تھیں کیا لیکن اس رائے کو حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا۔

ڈاکٹر احسن قادری نے لکھا ہے کہ مسدس منفرد مرثیہ میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں پہلے چار مصرعہ اہم قافیہ ہوتے ہیں اور ہیئت کے دو مصرعہ دوسرے قافیہ و ریف میں

ہوتے ہیں۔ غور سے دیکھیے تو بیت ٹیبل کی قہارپ کا کام کرتی ہے جس سے اثر بڑھ جاتا ہے اور بات بھی مکمل کر سامنے آ جاتی ہے۔ بہت سے مرثیے ہماری نظر سے ایسے گزرے جو سرخ تو ہیں لیکن جن میں دوسری نثر کے بیت کوئی قاری شعر یا ادب کو جھڑپا دیا کرتا ہے۔ لیکن یہ اسی سے مرثیہ کو سندس میں لکھنے کا خیال آیا ہو۔ سندس میں بیت کے درمیان کافی مختلف ہوتے ہیں لیکن ہر ایک ہوتی ہے۔ فنی نقطہ نظر سے بیت سے شاعر کو آسانی ہو جاتی ہے۔ سندس سننے یا پڑھنے والے بات کی تکمیل کے لیے پہلے مصرع کا انتظار کرتے ہیں۔ چار مصرع بات کو پھیلاتے اور زور و اثر پیدا کرتے ہیں اور پانچویں مصرع میں سننے والا مستعد ہو کر پہلے مصرع کو سنتا ہے اور اس پہلو کو قبول کر لیتا ہے [۱۰]۔

سودا کے ہاں تشبیہ، غزل اور مثنوی کے اثرات، رنگ، مرثیے میں ٹھٹھے ملنے نظر آتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب اور ربط و اتصال کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مرثیہ ان کے ہاتھ میں آ کر اپنا راست تلاش کر رہا ہے۔ یہی صورت اور زیادہ واضح ہو کر میر حیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ لیکن میں مرثیہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اس میں غنائی رنگ لہا یاں تھا۔ شاعری نے اپنے مرثیے مخصوص رنگ رانیوں کے مطابق تحریر کیے تھے اور ہر مرثیے کے ساتھ ان رنگ رانیوں کے نام بھی درج کیے تھے جن میں ان کو گارڈیشن کیا جانا چاہیے لیکن مثالی ہندوستان میں مرثیے پڑھنے کا رجحان تحت اللفظ کی طرف تھا۔

جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے لیکن میں بھی مثلاً مرزا کے ہاں واقعات کر بلا، شہادت امام حسین، عظمیٰ بڑ، شہر کاظم، حضرت غنیمت کی آواز داری، شہادۂ لدل سوار، جگر گوشہ رسول، ساقی کوثر حسین، حضرت فاطمہ، حضرت علی وغیرہ بیان میں آتے ہیں۔ میر کے ہاں حضرت قاسم کی شادی، حضرت عابد کی سیری، علی اسفہری بیاس، خاندانِ حسین کی عورت کی بے رحمتی کے موضوعات ہی اپنے اظہار میں آتے ہیں۔ یہی موضوعات آگے چل کر زیادہ تفصیل و جزئیات کے ساتھ پیش ہوتے ہیں۔ میر تک مثال کے مرثیوں میں وہ رنگ ابھرتا ہے جو آگے چل کر مرثیہ گوچوں کے ہاں داستانِ محفل اختیار کر لیتا ہے اور انیسویں صدی میں اردو مرثیہ ایک طرح سے منظوم داستان بن جاتا ہے اور واقعات کر بلا کے مختلف پہلو اور شخصیات موضوع مرثیہ بن کر داستانِ روپ میں سامنے آتے ہیں۔

موضوعات کے تعلق سے، قدیم سے جدید تک، مرثیوں کے مطالعے سے، ایک دلچسپ بات یہ سامنے آتی ہے کہ کر بلا کے واقعات مجلسِ عزاکے تقاضوں اور ضرورت کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔ مرثیوں میں واقعات کی صحت پر زور نہیں ہے بلکہ تخیل سے وہ سب باتیں اور پہلو شامل و تخیل کیے جا رہے ہیں جن سے مرثیے میں نیا پن اور مکئی اثر پیدا ہو سکے۔ مکئی اثر اور نئے نئے موضوعات کی تلاش نے، جن سے اہل مجلس کی تخیلی ہو سکے، تاریخ کو عام طور پر نظر انداز کیا ہے اور تخیل سے ایسے ایسے رنگ بھرے ہیں جن کی داد دینی چاہیے۔ موضوعات کی تلاش میں جب ہم سولہویں صدی ہجری کی مثنوی، جس کا موضوع واقعہ کر بلا اور شہادت

امام حسین ہے، "نوسر ہار" (۱۱۱ھ/۹۰۹ء) (۱۵۰۳ء) مصنف شرف علیا بانی کو دیکھتے ہیں تو وہاں واقعات کر بلا کو اس طرح بیان کیا ہے جو آج کے مرید واقعہ سے مختلف ہیں۔ یہاں نہ بڑا پتہ سیاسی استحکام کے لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد یکجا اور بھی ہے۔ نہ بڑے کی پیروی ان کی کاروائی اور دلچسپ ہے۔ شہری میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ لاؤلہ تھے اور انھوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ ایک رات جب وہ بی بی شہاب کے لیے آٹھے تو مضبوطی سے پکڑی زہریلے پتھر نے کاٹ لیا۔ طبیعوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا۔ مجبوراً وہ ایک باغی سے ملے۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور نہ بڑے کو تولد ہوا۔ اسی طرح حضرت عمر کے بھانے نہ بڑے کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔ روشنی علی نے "عاشور نامہ" (۱۱۰۰ھ/۸۹۸-۸۹۹ء) میں واقعات کر بلا اور "جنگ نامہ محمد حنیف" کو بلا کر ایک کر دیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی دکھایا ہے کہ محمد حنیف ظالم نہ بڑے کو ہلاک کر دیتے ہیں اور اس طرح "عاشور نامہ" سننے والا نہ صرف اطمینان کا سانس لیتا ہے بلکہ فرجیڈی بھی کامیڈی میں بدل جاتی ہے۔ رقت اور مکی اثر پیدا کرنے کے لیے یہاں دیگر (واقعات ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء) نے، جیسا ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری نے لکھا ہے کہ ایک مرتبے میں پیدا واقعہ ظلم کیا ہے کہ "نہ بڑے نے عمر سعد کے مشورے سے دو خانہلوں کی گھرائی میں سرسین کو نہ بڑے میں حضرت صفرتی کے پاس بھیجا۔ جب وہ اپنے میں امام حسین کے طرف داروں کو مظلوم ہوا تو انھوں نے سرسین کو رسول اللہ کے روئے میں لٹک کر دیا۔ دیگر خانہلو پہلے مرتبہ گویں جنھوں نے یہ واقعہ حدیث کی روشنی میں ظلم کیا لیکن انھوں نے راوی یا کتاب کا حوالہ نہیں دیا" (۱۳) اسی طرح مرتبہ محمد علی فصیح نے ایک مرتبے میں بتایا ہے کہ "امام حسین کی شہادت کے بعد فوج اعدائے اہل بیت کے پیچھے نہ رہا قتل کیے۔ امام زین العابدین جو بچا رہے تھے ان کو جیڑیاں پہنائیں، اہل حرم کو اونٹوں پر سوار کیا اور اونٹوں کی مہار عابد بنا رکھا ہے ہونے تھے۔ دشوار گزار راست پایا وہ چلتے چلتے جیڑوں میں چھالے نہ گئے تھے۔ مرتبہ بے حد مکی اور رقت آمیز ہے" (۱۴) واقعات کر بلا میں یہ ساری تبدیلیاں مکی اثر پیدا کرنے کے لیے کی جاتی رہی ہیں۔ حضرت قاسم کے بارے میں میر تقی میر کا مرتبہ موجود ہے۔ میر تقی نے بھی اسی موضوع پر مرتبہ کیا ہے۔ واقعہ یہ بیان کیا جاتا ہے کہ حضرت قاسم کی شادی اسی مصر کے کے دوران کی جاتی ہے اور مشہور شاہی پہلوان اردوق سے لانے کے لیے حضرت قاسم میدان جنگ میں آتے ہیں سہرا اسی طرح بندھا ہوا ہے اور یہ بند آتا ہے:

جب یہ ہمارے سعد نے اردوق کو سنایا اس کے ہمارے خود نے گھوڑے کو بڑھایا

تب ہمارے کو قاسم نے بھی صحرے سے ہٹایا نیزہ لیا مرکب کو آڑا ہوا آیا

لکھے یہ پرے سے وہ بڑا دوسری صف سے

نیزوں کی اٹنی چلے گی دونوں طرف سے

غور کیجئے نمیدان جنگ میں اس طرح شادی ہوتی ہے کہ ساری رہنمائی ادا ہوں اور نہ کوئی سہرا ہمارے کمر لانے کے

لئے میدان جنگ میں اترتا ہے۔ میر خیر نے صرف مکی اثر پیدا کرنے کے لیے یہ عمل کیا ہے۔ مکی اثر پیدا کرنے اور بڑھانے کے لیے مرثیہ گوئیوں نے تغزل کے ایسے ٹھوڑے دوڑائے ہیں کہ مرثیہ کی سوسنہ ماتی و فی حیثیت بھروسہ ہوتی ہے۔ مرثیہ کی تاریخ شاید یہ کہ مرثیہ میں تغزل کی پرواز سے مرثیہ گوئیوں نے جزئیات میں جا کر نہ نئے قصبے کہانیاں بنائی ہیں اور واقعہ کر بلا کو داستانِ رنگ دے کر اس میں انیسویں صدی اور خصوصاً ٹھٹھوڑی کی معاشرت و نظریہ کو سمودیا ہے۔ جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ اگر حضرت قاسم کی شادی کا ذکر کیا ہے تو شادی کی ساری دیکھیں ادا کی ہیں۔ اسی طرح قلم و جبر کو مبالغے کے ساتھ پیش کر کے مکی اثر پیدا کیا ہے۔ حضرت اکبر اور حضرت امیر کے میدان جنگ میں جانے کو مبالغے کے ساتھ اس طرح اُبھارا ہے کہ رفت طاری ہو جائے۔ حضرت نسب کا کردار اسی مکی اثر کے تغزل سے مرثیہ گوئی میں اسی لیے نہایت اہم ہو جاتا ہے۔ اس دور کے نگار میں پھونگی کو بڑی اہمیت حاصل تھی اور یہی تہذیبی اہمیت حضرت نسب کے کردار کو نمایاں کرتی ہے۔ یہ سب واقعات تغزل جزئیات کے ساتھ مرثیہ میں ہمارے ہمارے اور طرح طرح سے جان کرنے سے "عقیدے" کا جزو بن گئے اور مرثیہ سننے والے ان واقعات اور قصہ کہانیوں کو درست ماننے لگے۔ ڈاکٹر سچ انراں نے لکھا ہے کہ "مرثیہ گوہر اور نوحہ کے لیے واقعات میں نئے پہلو پیدا کرتا ہے اور مضامین امیر اور کرتا ہے۔ یہ مضامین کس حد تک جلتے اور حالات کے مطابق ہیں انھیں پر اس کی کامیابی و ناکامی کا انحصار ہوتا ہے" (۱۳) ڈاکٹر جعفر خاں نے لکھا ہے کہ "ان مرثیہ گوئیوں کی فن کارانہ حقیقت کا انکار نہ کرنا چاہیے کہ ان کے بیان کردہ کردار و اشخاص اور واقعات و حالات کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ انھیں تاریخ و روایت کا مرثیہ حاصل ہو گیا۔ ان کے دور میں اور آج تک واقعہ کر بلا کا ذکر اسی ماحول و پس منظر کے مطابق کیا جاتا ہے جو مرثیوں کی فضا میں سامعین محسوس کرتے ہیں" (۱۵)۔ یہ فرضی واقعات اسی لیے "عقیدے" کا حصہ بن گئے ہیں۔ ادبی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو مکی اثر پیدا کرنے کی اس کوشش نے مرثیہ کو تخلیقی سطح پر نقصان پہنچایا ہے۔ ٹھٹھوڑی معاشرت کے روپ میں امام حسین، اہل بیت اور انصاروں کو پیش کرنے کی اصل وجہ بھی یہی تھی کہ اس سے مکی اثر پیدا کرنا آسان تھا۔ سودا نے "سبیلِ ہدایت" میں جو اپنے نقطہ نظر واضح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "میں لازم ہے کہ مرثیہ دور نظر رکھا کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریہ عوام اپنے تئیں مانو ذکر سے" (۱۶) تو اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ سودا مرثیہ کو قصیدہ کی طرح غفلتوں سے ہم کلام کرنا چاہتے تھے اور اس میں دور ہوا و ترتیب اور وہ فنی اثر پیدا کرنا چاہتے تھے جس سے ان کے دور کا مرثیہ محروم تھا۔ انھوں نے اسی نقطہ نظر سے کہ تقی تقی (میر تقی میر نہیں) کے ایک سلام اور مرثیہ کا تجزیہ کیا ہے۔ اس دور میں مرثیہ کی سب سے اہم خدمت سودا نے کی۔ مرثیہ کی روایت کے مختلف اجزا گزشتہ دوڑ سالی سو سال سے موجود تھے لیکن ان میں رہا و ترتیب کا کوئی اصول مقرر نہ تھا۔ "سودا نے بروقت ہر الگ الگ مربوط مرثیہ لکھنے اور واقعہ کر بلا کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور موثر بنانے کی بنیاد رکھی۔ مرثیہ کو قصیدہ کی طرح ٹھٹھوڑی سے متعارف کرایا۔ حسیل اور رہا پر زور

دیا۔ مکالمے سے بھی فنی اثر پیدا کرنے کا کام لیا۔ دشتِ کربلا کی مؤثر تصویریں پیش کیں۔ قتل، ریت کو بندہ ستانی اور خصوصاً گھنٹی، معاشرت میں پیش کرنے کا عمل مثلاً آری صحف، رنگ کیلا، تنگن بندھوا، وغیرہ کی کہیں بھی حضرت قاسم واسلے مرے میں موجود ہیں۔ انھوں نے شعوری طور پر مرے کو ادبی جاننے کا کام کیا۔ رزمیہ شعر کو ناپااں کیا۔ اکثر مرتبوں میں مسدس کی ہیئت استعمال کی۔ سودا کے ہاں مرے کا مایا نہ ہا تہیت سے آگے بڑھا کہ ایک مخصوص اور آگ کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، جنکوی اور غزل کے رنگ حسب ضرورت استعمال میں آئے ہیں۔ ”اے اے اور اسی قسم کے دوسرے اثرات سودا کے بعد کے مرتبہ گوچوں مثلاً میر، ضمیر اور میر ظلیق وغیرہ سے ہوتے اور سنوتے میر انھیں دوسرا دیر کے ہاں عروج کمال کو پہنچ گئے۔ ان دونوں نے مرے کے گمراہی سارے روحانی امکانات کو سمیٹ کر ایک ایسی صورت دی کہ اردو مرتبہ اور انھیں دیر ایک ہی تصویر کے دو رخ بن گئے۔

اردو صنفِ مرثیہ اردو شاعری کی کئی اصناف کا استخراج ہے اور اس میں کامیاب ہونے کے لیے قصیدہ، غزل، گود، جنکوی، گدا، سب ہی کی قابلیت کا ہونا ضروری ہے۔ ایسا کوئی مرثیہ گوئیں ہوا جو ان تینوں اصناف پر پوری قدرت رکھتا ہو اور ایسا اس لیے ممکن نہ ہوا کہ مرے میں مختصراً احاطہ کر سکتے ہیں۔ ہر مرے کا چونکہ ایک بندہ صاحبِ روحانی و عاقل ہوتا ہے جس میں چہرہ ہوتا ہے، بزم و رزم ہوتی ہے اور مختلف اجزا کا گلاب ہوتا ہے اس لیے مرے کی الگ الگ قسمیں نہیں ہو سکتیں۔ میر انھیں ان عناصر پر قدرت رکھتے ہیں جو جنکوی سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کا رنگ، بیان بھی اسی کے مطابق ہے۔ مرزا اور ان عناصر میں کامل ہیں جو قصیدے سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کا رنگ و آہنگ بھی قصیدے کی طرح کا ہے۔ رزم کے لیے یہ پند شکوہ، شان و آہ طرز نہایت مناسب ہے۔ اس لیے مرثیہ گوئی میں ایک گود سے پرترہ بیجا دینا مناسب نہیں ہے۔ صنفِ مرثیہ میں ان دونوں کے نام ایک ساتھ لیے جائیں گے اور یہ دونوں ساتھ رہیں گے۔ مرزا اور کا کھٹا ہوا قصیدہ تاریخ و قات حرا، انھیں کی لوح پر کندہ ہے اور اسی ازلی رشتے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

ہم نے مرے کا مطالعہ ہی نظم کے طور پر نہیں کیا۔ ایسے مطالعوں سے تو کتابیں بھری جاتی ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو مرے کا سرورشی مطالعہ ادب و شعر کے عالمی معیار و اقدار کے حوالے سے کیا ہے۔ ان کی تصنیف ”مرثیہ نگاری اور میر انھیں“ اسی لیے ایک اہم کتاب ہے۔

اردو شاعری نے فارسی شاعری کے اثرات دل کھول کر قبول کیے ہیں۔ ساری اصنافِ نثر فارسی سے آئی ہیں لیکن اردو مرے نے قصیدے اور جنکوی کے استخراج سے جو روپ مرے کو یاد و نشاندہ فارسی شاعری سے تعلق رکھتا ہے اور نہ عربی شاعری سے۔ یہ صنفِ نثر چری طرح ہندوستان کی سرزمین سے تعلق رکھتی ہے۔

اردو مرے کا ہندوستان کی سرزمین پر پیدا ہونے والی ان ساری دہائی دہائی رسوں سے بھی گہرا تعلق ہے جو مسلمانوں کے شہید فرماتے سے خصوصاً ہیں مثلاً ہر شہید کا یہ دینی و سماجی فریضہ ہے کہ وہ عزم کے زمانے میں

جہلیس مشفق کرے اور اگر کسی میں اس کی مقدرت نہ ہو تو دوسروں کے ہاں مجلسوں میں شریک ہو۔ نکتہ میں آصف الدولہ کی مگرری شیعیت اور مفران تاب سید محمد باقر کی شیعہ فرختے کو دوسرے فرقوں سے الگ منظم کرنے کی کامیاب کوشش نے عزم کی رسوں کو بہت زیادہ اہمیت دے دی۔ ہر شخص کے گھر پر بڑی مجلس ہوتی۔ عزم کے دس دنوں میں سے ہر دن حضرت امام حسین اور ان کے انصاروں کے لیے مخصوص کر دیا گیا۔ ان دنوں کے لئے الگ مرچے اور مہم کبے جاتے مضاف عزم کی ساتویں تاریخ حضرت قاسم سے مخصوص کر دی گئی۔ اس دن امام حسین کی صاحبزادی سے ان کی شادی کی تمام رسمیں جیسے مہندی، ساہنچ، جھنم وغیرہ بڑی شان سے ادا کی جاتیں۔ آج بھی امام باڑہ حسین آباد نکتہ میں یہ تمام رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔ اس دن کے لیے مرثیہ نگار حضرت قاسم کے حالات کو موضوعِ سخن بنا کر مرچے لکھتے۔ پانچویں تاریخ حضرت عمر سے منسوب کر دی گئی۔ آٹھویں حضرت عباس سے، نویں حضرت علی اکبر اور حضرت علی اصغر سے اور دسویں یعنی عشرہ حضرت امام حسین سے منسوب و مخصوص کر دیا گیا۔ اس دن حضرت امام حسین کے حال کا مرثیہ پڑھا جاتا جس میں حضرت زینب کے ”بین“ کو خاص مقام حاصل تھا۔ اس کے علاوہ ہر امام کی وفات پر مجلس ہوتی اور اس میں مرثیہ پڑھا جاتا۔ اس طرح مرچے کا موضوع، اس کی نوعیت، اس کی ہیئت وغیرہ عزم اور مجلس سے وابستہ ہوتی چلی گئیں اور اردو مرثیہ عزم و مجلس کی ضرورت اور تقاضوں کے سانچے میں اعلان چلا گیا۔

بین اور مکی، اڑسولوی، سرسوی اور افکار سویں صدی کے مرچے کی طرح انیسویں صدی کے مرچے کی بھی مجلس ضرورت تھی۔ اس ضرورت کو انیس دودھ کا ہر مرثیہ، جو مجلس کے لیے لکھا گیا ہے، پوری کرتا ہے۔ اس دور میں مجلس مزا اعلیٰ طور پر تین چار گھنٹے چلتی تھی اور ظاہر ہے کہ تمام وقت سامعین کو لڑاتے رکھنا ناممکن عمل ہے۔ اسی لیے مرچے میں قصیدے کی سی ترتیب و تعمیر کا التزام کیا گیا۔ قصیدے کی تھپی کی طرح مرچے کا ”چہرہ“ ہوتا جس میں بہار، منظر، گامی عام موضوع کا شعوری طور پر التزام کیا جاتا۔ مگر سراپا بیان کیا جاتا اور صراحۃً کہ انشا کا بیان کر کے مدح کی جاتی۔ دوسرے شاعری کے رسوم یعنی جگ کے حالات اور گفت، گھوڑے اور گوار کی رواجی مبالغہ آمیز انداز میں، تخریف کی جاتی اور آخر میں مصائب بیان کیے جاتے۔ اس ترتیب و تعمیر نے مرچے کو ایک نادر نگ دیا اور اسی وجہ سے مرثیہ، مجلس عزاسے وابستہ ہو کر بھی، دلائی بن پارے کی طرح سلاطین پڑھا گیا۔ میر انیس دوسرا دور کے مرچے اسی لیے اردو ادب کا بہترین سرمایہ ہیں۔ یہ بات یاد رہے جیسا کہ فی ایس الیٹ نے بھی کہا ہے کہ ”اس بات کا یقین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں صرف ادبی معیار سے کیا جاسکتا ہے“ (۱۸) اور انیسویں صدی کے مرچے میں، انیس دودھ کے تعلق سے، یہ معیار و خصوصیت موجود ہے۔

حواشی:

- [۱] تاریخ ادیب اردو، جیمیل جالبی، جلد دوم، ص ۳۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء۔
- [۲] ایضاً ص ۶۶ اور سسٹیلی چاہت، "ظہورِ گلیات سودا" جلد دوم، ص ۳۳۳ نول کشور ٹھکنو ۱۹۳۲ء۔
- [۳] تذکرہ خوش معرکز توپا جلد اول، مرتبہ شفیق غفری، ص ۳۹-۳۹۸ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔
- [۴] کھڑن نکات، کاظم چانچولی، مرتبہ افتخار حسن، ص ۶۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ترجمہ سرحدیہ کہ پانچھل ادیب سے جاری نظم ہے لوگوں کو کھرا فہم ہے۔"
- [۵] کھڑن نکات، کھولہ ۶۱، ص ۵۱۰
- [۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۹۲، مجلس ترقی ادب لاہور، مدخلی ۱۹۷۷ء۔
- [۷] کرکٹ کھانا پھل ملی لفظی، مرچہ، کلبہ دایم، دیکھار، لکھنؤ، ص ۱۵۳، لاہور، تحقیقات اردو پبلیشنگ ۱۹۷۵ء۔
- [۸] جبرئیل ادیب اردو، جلد دوم، ص ۶۳۳، کھولہ ۶۱
- [۹] ایضاً ص ۷۸-۷۹
- [۱۰] مرتبہ نگاری، لکھنؤ، میراجس، ڈاکٹر محمد اسلم قادری، ص ۱۵۳-۱۵۷، لاہور، آفریغ اردو ٹھکنو ۱۹۶۳ء۔
- [۱۱] نوسر بارہا، شرف الدین جالبی، مرتبہ ظفر صدیقی، امر دہلی، ۱۱، مجلس ترقی ادب پاکستان کراچی
- [۱۲] "لکھنؤ میں اردو سرحدی کا ارتقا" ڈاکٹر اکبر جتوئی، کاشمیری، ص ۳۹۲، لکھنؤ، پریس ٹھکنو ۱۹۸۸ء۔
- [۱۳] ایضاً ص ۵۱۸-۵۱۹
- [۱۴] اردو سرحدی کا ارتقا، مسکالز اس، ص ۱۸۵، ٹھکنو ۱۹۶۸ء۔
- [۱۵] دیباجی، شفیق کی مرتبہ گوئی، ڈاکٹر ظفر رضا، ص ۵۳، پانچھل کتاب گھر، آدو ۱۹۷۳ء
- [۱۶] سسٹیلی چاہت، گلیات سودا، جلد دوم، ص ۳۳۳، طبع نول کشور ٹھکنو ۱۹۳۲ء۔
- [۱۷] تاریخ ادیب اردو، جلد دوم، شفیق غفری، ص ۷۸-۷۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء۔
- [۱۸] اہلیت کے حوالہ میں، ترجمہ سرحدیہ ڈاکٹر جیمیل جالبی، میں مشمولہ مضمون مذہب اور ادب، ص ۲۲۲، لاہور، یک کلب کراچی

میر مستحسن خلیق

میر مستحسن خلیق (۱۸۸۱ء - ۱۳۶۰ھ / ۸ - ۱۷۶۷ء - ۱۸۴۴ء) ب سے باپ کے بیٹے اور ب سے بیٹے کے باپ تھے۔ "شعوی" "سراج البیان" کے خالق میر حسن ان کے والد اور میر انیس ان کے بیٹے تھے۔ میر خلیق کے چار بیٹے تھے اور چاروں۔ میر جبریل انیس، میر حسن خلیق، میر احسان خلیق، میر حسن حسن شاعر تھے [۱] میر مستحسن خلیق فیض آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں تعلیم پائی سولہ سال کی عمر سے شعر گوئی شروع کی [۲]۔ پہلے درست و نادرست اپنے والد کو دکھاتے تھے لیکن جب میر حسن کی مصحفی سے چند ملاقاتیں ہوئیں تو انھوں نے بیٹے سے کہا کہ وہ اپنا کلام مصحفی کو دکھایا کرے۔ خلیق مصحفی کے شاگرد ہو گئے اور ان سے مشورہ چٹن کرنے لگے۔ مصحفی نے اسی زمانے میں اس جوہر قابل کو پرکھ لیا اور کہا کہ "اگر زمانہ فرصت خواہ و ادب خواہ نکلتا" [۳] مصحفی نے اپنا "تذکرہ ہندی" بھی میر خلیق کے اصرار پر لکھنا شروع کیا۔ دیکھا چھپا اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا کہ "بہ تکلیف میر مستحسن خلیق خلف میر حسن قدم دریں ہادیہ نہ خاک گذاشت" [۴]

میر خلیق کا سال ولادت نہیں ملتا۔ مصحفی نے بھی صرف یہ لکھا ہے کہ "از شانزدہ سالگی شوقی شعر پیدا کر دہ درست و نادرست" والدہ یزد رکاوٹ (میر حسن) برائے پاس خاطر پیر درست کر دہ دی اور وہیں دراصل امام فقیر تاجدار و درایں شہر یزد مشائخ الیہ بعد ملاقات چند بسیار مکتوفہ شدہ۔ آں عزیز (میر خلیق) را پیش من فرستاد" [۵] مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے اور ایسے آئے کہ انہیں کے ہو رہے۔ تاریخوں میں آیا ہے کہ ۵ رجبہ ۱۲۰۱ھ یعنی ۱۱۹۸ھ اور ۱۰ ارشاد ۱۱۹۸ھ کے درمیان کسی تاریخ کو کلام علی حاش شاہ عالم دہلی کی سفارت لے کر لکھنؤ آئے۔ اس قافلے میں مصحفی شامل تھے۔ شوال ہجری سال کا دسواں مہینہ ہے۔ اگر میر حسن سے مصحفی کی یہ چند ملاقاتیں ۱۱۹۸ھ کے آخر اور ۱۱۹۹ھ کے شروع تک چاری رہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر خلیق نے ۱۱۹۹ھ میں زانوئے گمشدہ کیا۔ سولہ سال کی عمر سے وہ شعر کہہ رہے تھے اور اپنے والد کو دکھا رہے تھے تو اس عمل پر کم و بیش دو سال تو گزر چکے ہوں گے۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر خلیق "در عالم غوری زیادہ از پیش معلوم می شد" [۶] اس صورت میں اگر میر خلیق کی عمر ۱۸ سال قیاس کی جائے تو سال گمشدہ ۱۱۹۹ھ سے مراد یقیناً گمشدہ ۱۸ گھٹانے سے سال ولادت ۱۱۸۱ھ سامنے آتا ہے۔

اب اس بات کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ "تذکرہ ہندی" میر خلیق کے اصرار پر مصحفی نے شروع کیا: "اگر حکایت میر مستحسن خلیق طوفاؤ کر با قدم دریں ہادیہ نہ خاک گذاشت" [۷] یہ تذکرہ ۱۲۰۱ھ میں

شروع اور ۱۲۰۹ء میں شتم ہوا۔ اگر قیاس کیا جائے کہ خلق کا تذکرہ ۱۲۰۱ء میں لکھا گیا تھا جب شعر کہنے نہیں چار سال ہو گئے تھے۔ دو سال شاگرد ہونے سے پہلے اور دو سال شاگرد ہونے کے بعد تو گویا ۱۲۰۱ء میں ان کی عمر ۲۰ سال تھی۔ ۱۲۰۱ء سے ۲۰ گنا دے جائیں تو بھی سال ولادت ۱۱۸۱ء برآء نہ ہوتا ہے۔ میں نے قیاساً خلق کا سال ولادت بھی اختیار کیا ہے۔

فیض آباد میں خلق نے اپنی ذہانت اور شعر گوئی کی بناء اور صلاحیت سے ہلدی اپنی حیثیت منوالی۔ بہت سے نئے شاعر جن میں علی اوسط رنگ نواب سید محمد خاں دکن بھی شامل تھے، اپنا کام دکھانے لگے۔ خلق فیض آباد میں نواب مرزا امیر قلی خاں ترقی کی سرکار میں ملازم تھے اور ۱۲۳۱ء میں جب ترقی نے وفات پائی تو خلق فیض آباد ہی میں تھے۔ سعادت یار خاں رتھیں ان سے فیض آباد میں ہی ملے تھے جیسا کہ انھوں نے "اسحاق رنگین" میں لکھا ہے اور وہیں انھوں نے اپنی پسندیدہ شاعری "سحر الہیان" کے اشعار دریافت کر کے اطمینان حاصل کیا تھا جیسا رنگین نے "میاں رنگین" میں لکھا ہے۔ اسی زمانے میں خانقاہی حاشیہ روزگار میں خلق فرخ آباد چلے گئے اور رد ۱۲۳۰ء/ ۱۸۲۳ء میں لکھنؤ چلے آئے اور وہاں آفتاب شاگرد ہو کر، دقا لکھنؤ ترک کر کے دکن منتقل ہو گیا اور سارا پچھلا کام، جیسا کہ رد نے اپنے دیوان "گلدستہ عشق" میں لکھا ہے کہ "روبوئے افغان زبان بالتمام جزاء اتمام" [۸] اور آفتاب کی شاگردی باور جب ۱۲۳۸ء سے لے کر طبع دیوان تک جو کچھ لکھا وہ اس میں داخل کیا [۹] فیض آباد میں جو خیمہ دیوان دقا یعنی رد نے مرتب کیا تھا اور جو زیادہ تر مرثیہ و سلام و درجائیات اور مزائے سوانحیں پر مشتمل تھا، سبکی وہ کام تھا جو دقہ نے خلق کو دکھایا تھا اور یہ بھی لکھا کہ "خلق در شمرش کوئی عدیل نظیر ندارد" [۱۰] میر خلق یوں تو فیض آباد میں رہے لیکن وقتاً بوقتاً سے لکھنؤ ان کا آنا بار بار شہر تحریر کے لئے کیڑا لگ گیا ہے کہ "میر خلق لکھنؤ میں رہا کلیتہً دانے کے ہاں مسلم تھے [۱۱]۔ لیکن جب مرثیہ گوئی میں ان کی شہرت پھیلی تو دوسرے مرثیہ خوانی کے لیے لکھنؤ آئے اور وہاں رہے۔ اب مرثیہ خوانی ہی ان کا ادریہ معاش بن چکا تھا۔

میر خلق کی شرافت نفسی اور وضع داری کی سب نے تعریف کی ہے۔ میر قدرت اللہ قاسم نے انھیں "شیریں گفتار، پاکیزہ کردار، حسن لفظ و لائق" [۱۲] لکھا ہے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں شاعر نامور، سخور شوق، سید برگزیدہ [۱۳] اور علی اوسط رنگ نے اپنے قلمدارت میں وفات کے دوسرے مصرع میں انھیں "عطوف و خلق استاد" لکھا ہے۔

میر محسن خلق نے ۱۲۶۰ء/ ۱۸۴۳ء میں وفات پائی۔ ان کے شاگرد علی اوسط رنگ نے تاریخ

وفات کی:

میر محسن خلق المومن بس عطوف و شفیق بود استاد
غزل بیان شاعر زبان دانے خاص در این طریق بود استاد

درختِ نالید و گفت تارِ غلط

ہائے اے ہے طلیق بود اسرار

آخری مصرع سے ۱۲۶۰ء مراد ہوتے ہیں۔ تاریخ کے شاگرد مرزا امجدی کوڑے کے شاگرد وطنہ صاحب علی رادوی کے قلم سے تاریخ وقات کے پورے مصرع سے اگر ہمزہ کو چھوڑ کر صرف "نے" کے اس شعر کیجے ہائیں تو اس پورے مصرع: "ہا قصہ غیب نے کہا سہر طلیق مر گئے" کے آخری تین لفظوں سے بھی ۱۲۶۰ء کی تصدیق ہوتی ہے۔ (۱۳)

عبد الغفور خاں ناسخ نے "ختم شعر" (۱۵۱) میں اور محسن علی حسن کھنوی نے "سراپا ختم" (۱۶۶) میں طلیق کو صاحبِ دماغ مان لکھا ہے لیکن یہ دماغ ان کہیں نہیں ملا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب طلیق مرے کی طرف آئے تو انھوں نے اردو دماغ کو نظر انداز کر دیا۔ البتہ ان کی متفرق فرزلیں مختلف ہائوں میں مل جاتی ہیں۔ "تذکرہ ہندی" میں مسکنی نے پانچ پانچ اشعار کی دو فرزوں کے علاوہ سات متفرق شعر دیے ہیں۔ سعادت خاں ناصر نے "فروشِ معرکہ زینا" میں اور ناسخ نے "ختم شعر" میں سات سات شعر اور قدردت اللہ قاسم نے "مجموعہ نظریات" میں شیلتے نے "گلشنِ بے خار" میں، مگر بہ اللہ میں نے "طبقاتِ اشعار" میں اور ملک حسین احمد نے "تذکرہ ہندو" میں پانچ پانچ شعر اور محسن کھنوی نے "پہلو" کے تحت "سراپا ختم" میں دو شعر دیے ہیں۔ مسعود حسن رضوی داؤد نے تمام صدی کھنوی کے ضخیم مجموعہ فرزلیات کے قلمی نسخے سے طلیق کی چودہ فرزوں کے ایک سو چار شعر اور تلاش کیے ہیں (۱۷۱)۔ لیکن اگر تکرار اشعار کو الگ کر دیا جائے تو ۳۱ شعر رہ جاتے ہیں۔ اکبر حیدری کا فیضی نے شاہ کمال کے تذکرے "مجمع الصحاب" سے ۵۷ شعر اور نکالے ہیں جن میں سے ۵۰ شعر غیر مطبوعہ ہیں (۱۸۱) ان کے علاوہ اکبر حیدری نے "مجمع الشعراء" میں درج پانچ اور فرزلیں دریافت کی ہیں اور بتایا ہے کہ اس طرح طلیق کی فرزوں کے اشعار کی تعداد ۱۳۶ ہو جاتی ہے (۱۹)۔

ان اشعار کو سامنے رکھ کر جب ہم طلیق کی فرزلیں کو دیکھتے ہیں تو ان کے اشعار میں خارجیہ غالب ہے۔ اندازِ بیان ہے اور شعر کمرے احساس و جذبہ سے جاری ہے۔ طلیق دیکھی ہی فرز نہیں کہہ رہے ہیں جیسی سارے معاشرے میں بھی جاری ہیں۔ یہاں طلیق اسی روایت کی تکرار کر رہے ہیں۔ ان کے اشعار میں مضمون آخری کا تو بڑا چٹا ہے لیکن اس میں احساس جذبہ شامل نہیں ہے اور اسی لیے ان کے کلام میں باہمی پن کی بات آتی ہے:

تو دوں ہی جنس چا وہ نکھلا کر
سب دیکھنے کو آئے اللہ تو نہ آیا
منظار میں لے جا کے کلی بھول دھر آئی
صاف ادھر سے نظر آتا ہے ادھر کا پہلو
آ کے سر بار گئے بیچکھوں منظرِ داہلے

کہا جو میں نے اے گل کچھ وفا کر
عاشق کو میرے گل سے تمی جاں کنی کی حالت
گلشن میں یہ کس شخص کا ہے ڈھیر جو بلبل
مٹل آئینہ ہے اس دیکھو قمر کا پہلو
اچھی دلف کے کانے کی دوا ہونے لگی

یہ چند شعر اور دیکھیے:

بازی مگر طعناں ہے جہاں کچھ نہ جب کر
گویا زبان شمع جو ہوتی تو بجتا
جہاں میں خاک عمارت بنائیے کیا کیا
کارخانہ جہاں ہے ایک کیا ایک آیا
میں وہ حیرت زدہ مشت بہت ہوں غلیظ
سب کہوں گا میں جو کچھ تو نے کہا پر تاج
غلیظ مضمون نکالتے اور زبان بھی مضمون کے مطابق لانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن شعر چڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک آج کی سرور ہو گئی ہے۔ ان کی غزلوں کے شعر میں وہ اور کچھ نہیں ہے جو غزل کے اچھے شعری اصل پہچان ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے اور ان کے قافیے ردیف پر غور کیجیے تو قافیا کھڑا کھڑا سا معلوم ہوگا:

وصل کی شب نے ہوئی معشوق کی اب تک نصیب

کاش فم سے نہایت مجھ کو شیون ہو گیا

کیجیے لنت۔ دل بھی اپنا کار ہائے تو بھی نہیں پاس نہیں

تعلیق سے بھی اکثر شعر کا اثر داکں ہو جاتا ہے مثلاً یہ مصرع دیکھیے: کوئی نہی سامعہ بدہم تھے جہاں سے نکلے لیکن بعض طوب صورت تراکیب شعر میں ایسی آتی ہیں جو اچھی لگتی ہیں مثلاً داکں داکں ہم رفت، مکتوب آرزوئے وصل، طاعت ترکیب زبان، مکتوب اندازتوں، حیرت زدہ مشت بہت وغیرہ۔

غلیظ کی غزل میں بہت سے الفاظ ایسے آئے ہیں جناب متروک ہو چکے ہیں مثلاً اس مصرع میں: "فہم دیا پار نے جو رات غلیظ" نے "زائد اور اس طرح استعمال میں نہیں آتا۔ اسی طرح "کب": ج "... آشیان ہم نے کب اونچا جو بنایا ہوتا" یا ج "... تو دوں ہی فہم چڑا وہ کھسکا کر" میں "دوں" کا استعمال غلیظ کے زمانہ میں بھی متروک ہو چکا تھا۔ اسی طرح "وہاں" جیسا کہ "خفا" "ہمارے" غلیظ نے وہاں آؤ تا یا آؤ تا ہمارے۔ ج "... عالم میں یہ جنوں کی سرے وہاں آؤ گئی" "وہاں" کا استعمال شاہ حاتم کے زمانے ہی میں متروک ہو چکا تھا لیکن غلیظ نے اپنی غزلوں میں اسے استعمال کیا ہے: ج - "حسن یوسف کے جو قائل ہیں وہ ہیں دنگ دالے"۔

غزل بڑی عالم صنف سخن ہے اس میں بظاہر وہ سب کچھ ہو چکا ہے جو ہو سکتا تھا لیکن بڑا ذہن، بڑا شاعر، عمادِ روایت سے بچ کر جب روایت کی دیوار کو اڑھاتا ہے تو دیوار کے بیٹھے ہی غلیظ کا کلام میدان سامنے آ جاتا ہے۔ تاریخ کے دور میں آغوش کی غزل کے ایک حصے میں بھی دیوار اڑھاتی تھی اور یہی کام غالب کی غزل نے کیا تھا۔ اقبال کی غزل بھی ایک نیم میدان سامنے لاتی ہے۔ غلیظ صرف روایت کی ٹکرار کرتے ہیں اور پھر

فزل و جمود کر سلام، مرید کی طرف چلے جاتے ہیں جس سے سلاطین کا مسئلہ بھی حل ہو جاتا ہے، ثواب دارین بھی حاصل ہوتا ہے اور عزت و احترام اور شہرت و ناموری بھی ہاتھ آتی ہے۔

خود ان کے سرور ہے ظلیق اس لیے سب لوگ کرتے ہیں تری عزت و توقیر زیادہ

اور آج وہ اسی حیثیت میں جانے اور پہچانے جاتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ”سلام“ فزل کی حیثیت ہی میں لکھے جاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر ظلیق نے فزل گوئی کی جو اس سلام گوئی سے بھلائی۔ ان کا ایک دو حلیہ ”دار و جہان سلام“ راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ جس میں ۸۸ سلام شامل ہیں۔ (۲۰) ظلیق کے جو ”سلام“ تاریخی نظریے گزروں ان میں تفصیل جان کی نظیر خصوصیت موجود و نمایاں ہے۔ ان کے سلام ایک موضوعی ہیں جن میں صرف واقعات کر بلا کو موضوع بنایا ہے اور کوئی اخلاقی یا زندگی کی کوئی اور پہلو نہیں ہے۔ مطلعوں کا بھی بیک رنگ ہے۔ ظلیق کے سلاموں پر مکی اثر بہت واضح ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ”ظلیق کے سلاموں کا خاص مقصد رونا ترلانا ہے۔“

تیسری صدی کی دو تین دہائیوں تک عام خیال یہ تھا کہ میر ظلیق کا سارا کلام ضائع ہو گیا۔ محمد حسین آزاد کو یہ خیال تھا کہ ان کے بہت سے مرثیے اور سلام ان کے بیٹوں میر انیس و خیرہ کے کام آ گئے۔ آزاد کی روایت کے مطابق پڑھاپے میں وہ جس بیٹے کے پاس جاتے وہیں اپنا کہا ہوا کلام چھوڑ آتے (۲۱) ڈاکٹر اکبر حیدری کا شمیری نے لکھا ہے کہ میر ظلام علی فیض آبادی نے جو منتخب مجموعہ ”ذخیرۃ ثواب“ مطبوعہ ۱۳۹ھ کے نام سے مرتب کیا تھا اس مجموعے میں کل سات مرثیے اور سولہ سلام تھے جن میں سے تین ظلیق سے منسوب کیے گئے تھے، ان میں سے ایک بھی ظلیق کی تصنیف نہیں ہے۔ پہلا مرثیہ میر تقی کا، تیسرا میر مولیٰ کا اور بچہ پانچ مرثیے میر انیس کے ہیں (۲۲)۔

میر ظلیق کے کم و بیش سارے مرثیے قلمی صورت میں اب تک غیر مطبوعہ حالت میں محفوظ ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں مرثیاتی ظلیق کی چار ضخیم جلدیں، قلمی صورت میں محفوظ ہیں۔ جلد اول میں ۳۰، جلد دوم میں ۲۱ + ۶۹ = ۹۰، جلد سوم میں ۶ اور جلد چہارم میں ۱۷ مرثیے محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں مرثیاتی کی جو جلد محفوظ ہے اس میں ۱۷ مرثیے ہیں اور خود اکبر حیدری کا شمیری کے کتب خانے میں جو مرثیاتی محفوظ ہیں، ان کی تعداد ۹ ہے اور ”دیوان سلام“ میں ۸۸ سلام محفوظ ہیں۔ ان میں سے بہت سوں پر تاریخ کتابت بھی درج ہے اور کئی مرثیے مکرر آ گئے ہیں (۲۳)۔ مرثیاتی میر ظلیق کا پہلا مجموعہ ۱۹۹ء میں کراچی سے شائع ہوا ہے جس میں کل ۳۲ مرثیے شامل ہیں (۲۴)۔ ان تمام معلومات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غزلوں اور سلاموں کے علاوہ میر ظلیق نے دہائیوں کے قریب مرثیے ضرور تصنیف کیے ہیں اور یہ تعداد یقیناً نہایت بڑی ہے۔

میر ظلیق کے سلاموں کی طرح ان کے مرثیوں پر نقین اور مکی انداز چھایا ہوا ہے اور یہی ان کے

مرمغیوں کا حقیقی رنگ اور حراج ہے۔ مرمغی کا مقصد بھی یہی ہے کہ واقعات کو یاد کرانے کے لیے درد انگیز بیان پیش کر دیا جائے کہ سنے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ بین سے شباب کریں۔ جو مرمغی ہوتا کرانے کا اتنی سی کامیاب سمجھا جائے گا اور اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ بین سے شباب حاصل ہوتا ہے جس سے عاقبت سہولتی ہے۔ میر ظلیق نے اسی مقصد کو سامنے رکھ کر مرمغی لکھا اور اسی لیے اس دور میں ان کے مرمغی بہت مقبول تھے۔ واحد اہل شاعر اختر نے ایک قطع میں اسی طرف اشارہ کیا ہے:

حاصلہ صد سے روئے جو اختر تو کیا عجب زحمت طے فرماں کو سلام ظلیق کا

ظلیق کے مرمغیوں کو پڑھیں تو ان میں میر ضمیر جیسی بلند آہنگی نہیں ہے بلکہ صمیم، دواد باسا صمیم ہے۔ ایسا صمیم جس پر رقت طاری ہے۔ ”ضمیر کے یہاں رزمیہ اور بیانہ یہ عناصر ظلیق سے زیادہ اور ظلیق کے یہاں رنجانی عناصر ضمیر سے زیادہ ہوتے ہیں“ [۲۵]

میر ظلیق کے مرمغیوں کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مرمغی کی وہ حدیث صورت، جو میر ضمیر کے ہاں انصاف سے ظلیق کے ہاں اس صورت میں نہیں انصاف اور آئینہ نسل کے مرمغیوں کو اس طرح متاثر نہیں کرتی جس طرح میر ضمیر کے مرمغی کرتے ہیں۔ میر ظلیق کے مرمغی ایک موضوعی ہیں۔ ان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان میں کوئی ایسی کسر ہے، جو اپنی ساری خوبیوں کے باوجود اس ادنیٰ سطح پر نہیں پہنچاتی جس پر میر ضمیر یا انصاف دور کے مرمغی پہنچاتے ہیں۔ ظلیق مرمغی میں جزئیات لاتے ہیں، تفصیل سے براس پہلو کو ابھارتے ہیں جو بین کی طرف سنے والے کو لے جائے۔ ان کا مرمغی اسی رنج پر چلتا ہے۔ مگر انہیں نے لکھا ہے کہ ”میر ظلیق نے“ بین میں، رخصت کی طرح، گریو زندگی کے مناظر اور واقعات کے پہلو نکال کر انہوں نے ایسے گمراہے کا نقشہ پیش کیا ہے جہاں کسی کے مرنے یا لاش آنے پر شہر داؤ دیا جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر مختلف رشتے دار کسی کی طرح اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں، یکسی ہاتھیں کے خود روئے اور دوسروں کو زلاتے ہیں۔ انہیں تفصیلات سے بین کا حصہ بھی پڑتا ہے اور لوگوں کو متاثر کرنے کا موقع بھی زیادہ ملتا ہے“ [۲۶]

یہی میر ظلیق کا حراج ہے اور اسی لیے ان کے ہاں رزم کا بیان یا تو ہوتا نہیں ہے اور ہوتا ہے تو وہ کمزور دے اڑ ہوتا ہے۔ وہ ”رزم“ کے نہیں ”نہیں“ کے شاعر تھے مثلاً ان کے اس مرمغی کو پڑھیں:

”ہاں آمد برادر شاکشید ہے“ جو ۱۳۹ ہجری میں لکھا ہے۔ شروع ہی سے بین کا حراج اس پر حاوی رہتا ہے اور چودھویں بند ہی سے یہ تنگ غالب آ جاتا ہے [۲۷]

نصیب کے لال قتل ہوئے ہم نے کیا کیا	دل کو پکڑ کے رو گئے جب بکھر نہ بس چلا
قاسم بھی آگے آنکھوں کے پاہل ہو گیا	اب تم جو مرنے جاؤ ہو اسے بھائی مر گیا
آرام اس الم سے نہیں پاسے کا حسین	باتھوں سے دل کو قہام کے رو جائے گا حسین

غیروں سے ہوتا ہے جو محبت کا مرہا
 پہننے سے ہاتھ اٹھاتے ہیں وہ غم کے جھا
 تم تو ہمارا بڑا کمر توڑ کے چلے
 کتنی ہے آنکھ کھول کے ہر دم جھٹکا جھا
 بڑے تو دے لو یہ دھتکی کو اک ڈارا
 کھرا کا حال غیر ہے انکس حسن نہیں

اے بھائی تم تو بھائی ہو یہ رنج ہے بجا
 فرقت جو ان میں ہوتی ہے گا ہے بعد بکا
 تنہا سپاہیوں میں نہیں چھوڑ کے چلے
 بسا یکدن سپاہی کو ہے عشق بھی آ گیا
 بھائی لگاتے جاؤ اُسے تم پہ میں لگا
 وہ کیا ہے اس کی جان کو جو یاں مگن نہیں

اس طویل مرحلے میں "سراپا" بھی آتا ہے مگر ۳۳ ویں بندے اور حسین سے شروع ہو کر نصف کمرے ہوتا زورہ۔
 خود چار آئینے، ڈو الفکار، سپر تک جاتا ہے۔ اس میں "رج" بھی آتا ہے لیکن شاعر کو اس بات کا خیال سرے
 سے نہیں آتا کہ وہ حضرت امام حسین اور حضرت عباس کے کردار و شخصیت کو انسانی عظمتوں سے ہم کنار
 دکھائے۔ یہاں حضرت امام حسین اور حضرت عباس دونوں کی طور پر کردار انسان نظر آتے ہیں اور کوئی بلند و
 عظیم اخلاق و شخصیت کے طور پر سامنے نہیں آتے۔ شرے حضرت عباس کا مکالمہ کیجئے جو رج کے بعد آتا ہے
 اور فی ترتیب کے لحاظ سے جس کی یہ جگہ نہیں ہے:

گر باز آئے نقل سے ش کے سپاہ شام
 ماند خادموں کے گردوں کا تھمارا کام
 نصیبن بھی اٹھانے میں مجھ کو حیا نہیں (۳۸)

عباس نے یہ شر سے اس دم کیا کلام
 کرتا ہوں سہ اس پہ تم سب کا ہوں غلام
 تم نے جو کچھ کیا مجھے اس کا گھر نہیں

یہاں میر تقی میر نے اس لکھنوی معاشرت کی ترجمانی کر رہے ہیں جو اہل حق و باطل کے درمیان تھی اور انگریزی اقتدار کے
 دباؤ میں رہ کر وہ خود سے عاجزی اور خود سے بھاگنے کی نفسیاتی بیماری میں مبتلا تھی۔ یہاں مرحلے میں حضرت امام
 حسین کا وہ کردار ابھر کر سامنے نہیں آتا جو اصل میں اُن کا تھا۔ وہ تو یہاں کمزور، زوال پذیر و نفسوی معاشرت
 میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں حضرت امام حسین کے کردار میں وہ مردانہ پن ابھی نہیں ہے جس سے
 زمین کا سینہ دھل جاتا ہے۔ بارے کہ حضرت امام حسین نے ایک عظیم انسانی مقصد کے لیے جام شہادت پیا
 تھا۔ حضرت امام حسین فرماتے ہیں: دیکھیے مرثیہ ۳۸۔ ... جب ہندوہ بچے میدان میں پرے فوج ستم کے
 ایسا نہ ہو سب ٹوٹ پڑیں مجھے پہ آ کر
 لونی گئی ہاں بھی تو اتنا نہیں کچھ ڈار
 بے پردہ نہ ہوئے کئی نضب مری خواہر
 بہنوں کا مجھے پاس ہے ڈیرا کے برابر
 بیتا ہوں ابھی تو یہ گوارا مجھے کب ہے
 تاسوں کو اعدا نے جو دیکھا تو غضب ہے

صحائف انہما نے لکھا ہے کہ ایک مرحلے ۳۹۔ "عباس نے دیکھا کہ بھگتی ہے کینہ" میں جہاں کم سن حضرت
 کینہ کے "منہ سے صبر و ضبط کی سنجیدہ باتیں کھلوانی ہیں وہاں جناب نضب، جناب رباب، جناب ام کلثوم
 وغیرہ بھی بزرگ خواتین اس مرحلے میں اس طرح فریاد و نالہ کرتی ہیں کہ ان میں وہ عظمت مفقود ہے جو ان

کے لیے مناسب ہے۔ ایک دوسرے مرچے میں جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: "تہہ ہوا سے حرم شاد کے جب کوئے میں" خلق نے یہ مضمون نامعنا ہے کہ اہل حرم کے بارے میں جب قریشی احتیاط کرتے ہیں تو یہ لوگ اپنا نام نسب چھپاتی ہیں اور اپنے کو رسول کے گمراہ کی لفظ پاں نگاہ کرتی ہیں حالانکہ اسی مرچے میں اس سے تقریباً بیس بند پہلے جب حضرت ماجد قریشیوں کے انبیاء کو مخاطب کرتے ہیں تو وہ صاف صاف اپنے نسب اور رشتوں کا اظہار کر دیتے ہیں" [۲۹]۔ یہ نشاندہی اس لیے ہے کہ میر تقی نے عین کو اہمیت دی اور باقی دوسرے اجزا کو اس لیے شامل کر دیا کہ وہ مرچے کا حصہ سمجھے جاتے تھے۔ "بن" مرثیہ کی مذہبی ضرورت ہے لیکن یہی مرچے کی ادبی و فنی حیثیت کو بحران و متنازعہ کرتا ہے۔

اکیسویں صدی میں اردو مرثیہ گوہوں کے سامنے یہ مسئلہ ہے گا کہ اگر وہ عین سے توجہ دیتے ہیں تو مرثیہ گوئی کا وہ مقصد، جس کے لیے مرثیہ کہا جا رہا ہے، فوت ہو جائے گا اور اگر جن کے مطلع نظر دیتے ہیں، جیسا کہ مرچے کی تاریخ سے واضح ہوتا ہے تو اس کی ادبی حیثیت باقی نہیں رہتی۔ مرثیہ نسب کی تاریخ میں ادبی حیثیت ہی سے قائم رہ سکتا ہے۔ اس مسئلے کے حل پر مرچے کے مستقبل کا دارومدار ہے۔

اس دور کے مرچے پر تصنوی معاشرت و نگہ جمایا ہوا ہے۔ یہی نگہ میر تقی کے مرثیوں کے بارہا ہوا میں بنی ہوئی ہے۔ سانہو کرنا کے سارے کردار بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ مرثیوں کو پڑھ کر کٹھ پتلی خیال آتا ہے کہ شاید کرنا کا سانہو بھی کہیں کھنڈ میں پیش آیا تھا، کوئے میں نہیں۔ یہ تصنوی معاشرت مرثیوں کے حراج میں رہی ہوئی ہے۔ یہ ان کے لہجے، اظہار بیان اور تعلیمات و معریات میں بھی ہے اور ان کے محاورے اور روزمرہ میں بھی موجود ہے۔ مرثیہ گوئی اپنی بات کو اسی رنگ میں رنگتا ہے اور جس کی وجہ سے "بن" کا اثر کمزور ہو جاتا ہے مثلاً خلق کے اس مرچے کو لکھیے جس کا پہلا مصرع "ہاں آہ برادر شاہ شہید ہے" اور یہ بند دیکھیے:

کتنی ہے سر کو پیٹ کے وہ غم کی جھکا	اے دل تو راض ہونے کا ذہار غم نہ کھا
دوست ابھی بہت ہیں سر سے پر خوف کیا	وہ بھائی ہیں خدا کے دیے میرے مرانا
مشکل پڑی تو کیا ہوا مشکل کشا تو ہیں	دلہا اگر نہیں مرے بابا بچا تو ہیں

سر کو پیٹنا راض ہونے کا خیال، وارثوں کا سر پہ ہونا، دلہا کا تصور، بابا بچا کا رشتہ اور ان سب کے احتراز سے ایک مانوس دیکھی بھائی سی تصویر کا سامنے آنا، یہ سب اس معاشرت کا نتیجہ ہے جس میں سامعین اور مرثیہ گو دونوں اپنی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ایسی مثالوں سے میر تقی کے مرچے بھرے پڑے ہیں۔ یہ چند مثالیں اور دیکھیے:

نظر آو کس طرح سے بھلا منہ دکھاؤں میں رٹ سال ابھی نہیں ہے جو جا کر پناہوں میں
رٹ سال اس لباس کو کہتے ہیں جو راض (نیدہ) کو پہنا یا جاتا ہے اور یہ خاص بندوستانی رسم ہے اور یہی حراج

سارے مریضوں کو درجن میں سویا ہوا ہے:

جناب غلط نے: چادر کو پھینک کھول دیا اپنے سر کے بال

جناب نذیب موت کی دوا مانگتی ہیں ج ۔ نکلے بدن سے جان تو چھوٹوں جناب سے

رومال رکھ کر دوتا، ج ۔ رومال رکھ کے دو دیں گے اب چشم زار پر

کہہ کھانے کے سونا ج ۔ کہہ کھانے کے سوز ہیں گے کہ اہل دغا ہیں وہ

جھولے میں حضرت امیر پڑے ہیں: ج ۔ جھولے میں ہے تڑپ رہا رکھو وہ مر رہا

حضرت نذیب کہتی ہیں: ج ۔ میں جو جاں اٹھا اس کی بانو نے شاہ کی

داعوں میں انگلی دبا کر کہہ: ج ۔ انگلی دبا کے داعوں میں شہیر نے کہا

دارت کو میرے واسطے کھڑی تھی میں بچا

میر خلیق کا ایک اور مرثیہ ۔ جب بندہ بچے میدان میں پرے فوجِ قسم کے "لیجے۔ عون و محمد

(پھر ان حضرت نذیب) کے منہ سے یہ فقرہ ادا ہوتا ہے: ج ۔ "اللہ کرے ماموں کا حق ہم سے ادا ہو" یا یہ

شعر:

حق اٹھائیں ہاتھ لیں شلوں کے سرے کھول ہتھوڑاں کے ڈھانوں کو پکڑ لیے ہاتھوں

ج ۔ کوئی دار کے پانی پتہ کوئی لہو سے جا نہیں

حضرت اکبر حضرت عون و محمد سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

ج ۔ تم دونوں میری بچی لہاں کے کیجیے

ج ۔ ہوگا بچی جان کو بیٹوں کا بڑا غم

حضرت نذیب کہتی ہیں: ج ۔ تم بچہ چنتے مت آج مجھ کو کہہ جلی سے

حضرت امام حسین حضرت اکبر سے کہتے ہیں جب وہ حضرت عون و محمد کو میدان جنگ میں بھیجنے کی ہدایت

طلب کرتے ہیں۔

تھی اس کو ہوس بیام دونوں کا رہا اس

اور ایک ہی دن دونوں کو نوشاہ بنا اس

جب میرے بند میں دونوں کو گھوڑے پہ چڑھا اس

دودھ لہیا کی "دودھ"یں گھر بیام کے لہاں

تم چاہتے ہو دونوں گلے دن میں کتا دو

سب آرزوئیں خاک میں نذیب کی ملا دو

اسی طرح ج ۔ تم دودھ جو پختا تھے مجھ کو کہہ جلی سے

خلیق کا ایک اور مرتبہ لیجئے راجہ ان میں جب شبیر کے انصار سب مارے گئے حضرت امام حسن کے بیٹے حضرت قاسم کی میدان کارزار میں جانے سے پہلے فاطمہ کبر (بنت امام حسین) سے شادی کی جاتی ہے۔ خلیق نے اس موضوع پر کئی مرتبے لکھے ہیں۔ اس مرتبے میں بھی شادی چار دن ساری رکھیں اور کی جاتی ہیں۔ آج بھی حسین آباد کے امام باڑے میں یہ سب رکھیں اور کی جاتی ہیں۔ حضرت نسب اپنی بھانجی حضرت شہر بانو (زوجہ حضرت امام حسین) سے فاطمہ کبر اکو ۵۰۰۰ روپے پر ہانے کے لیے کہتی ہیں:

عقد ہے بچی سے میری قاسم نوشاد کا فاطمہ کبرا کو پہنا جلد جزا عباد کا

اسی طرح سہرے کی بلائیں لینا اور دولہا کا جواب میں تسلیم کرنا:

بی بیاں دولہا کے سہرے کی بلائیں لیتی تھیں جس کو وہ تسلیم کرتا سب دعا میں دیتی تھیں حضرت شہر بانو بیٹی فاطمہ کبرا کو سنے سے لگاتی ہیں۔ بلائیں لے کر نکلتی کرتی ہیں۔ ماتھے پر افغان بچاتی ہیں اور آنکھوں میں سرمہ لگاتی ہیں اور سو ہے کپڑے پہناتی ہیں:

پھر بلائیں لے کے شانہ اس کے ہاتھوں میں کیا

ماتھے پر افغان چلی اور سرمہ آنکھوں میں دیا

سو ہے کپڑے جب پہنائے کہ کے یہ اک آہ کی

اب تو ہے دلہن پھر آگے مرضی جو اللہ کی

یہ عوامی معاشرت اور یہ کلچر میرٹھ کو اس لیے مرچے میں لاتے ہیں کہ بعد و حاتم کے دسمہ ۱۰۰۰ کی فضا میں سامعین کو نرالا چاہئے۔ اگر وہ ایمان کرتے تو سامعین کے دلوں پر وہ اثر نہ ہوتا جو لانے کے لیے اس طرح ہو سکتا تھا۔ نرالا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ دنیا میں دو مذاہب ایسے ہیں جن میں رونا کار ثواب ہے۔ ایک یہودی مذہب کے بچے اور جو اگر یہ کو پکا کر دیتے اور پکا کرتے ہیں اور دوسرے شیعہ حضرات جو ذرا سواں کے چان اور مرتبہ میں کرین کے کے ثواب حاصل کرتے ہیں۔ دونوں کے پاس یہ روز عبادت کا درجہ رہتا ہے۔ میر خلیق اسی لیے علی مرتبے پر طوطی بکھرتے ہیں:

مرتبہ ایسا کس نے بنا ہے مین کے مضمون بنا ہے

”مین“ میر خلیق کے مرثیوں کا نام رنگ ہے۔

میر خلیق کے مرثیوں کی ایک خصوصیت ان کی زبان ہے۔ وہ عام طور پر جس روایت سے اپنی بات کہتے ہیں اس سے مرچے میں اثر چان بن جاتا ہے۔ زبان و بیان کی یہ خصوصیت انھیں اپنے باپ میر حسن سے ورثے میں ملی ہے۔ مرثیہ نہ جتنے ہوئے ہیں محسوس ہوتا ہے کہ چان کا چشمہ میری سے بہہ رہا ہے۔ ان کے مرچے میں تسلسل خیال بھی اثر آفرینی کو بڑا حاد تھا ہے اور جب وہ جزئیات سے مرچے کو آگے بڑھاتے

ہیں تو اسی تسلسل بیان سے قصہ بیان ہو جاتا ہے جو ان کے مرثیے کو دلچسپ بنا دیتا ہے۔ مثلاً "اقلیم بلاغت سے قلم باج سناں ہے" والے مرثیے میں وہ خود بھی اپنے مرثیے کی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

عظیم بلاغت سے قلم باج سناں ہے کیا سر پہ لکھ فوج فصاحت کا سناں ہے
کیا شمع ہے کیا ذہن ہے کیا حسن بیاں ہے کوثر سے جسے پاک کیا ہے وہ زباں ہے
انہی صفتیں پاؤں یہ رتہ مرا کب ہے یہ دھت لختہ دل حیدر کا سبب ہے

ظیق کے ہاں محنت کا دورہ ہے، زبان میں صفائی و شائستگی ہے۔ روزمرہ کا لطف ہے۔ خوب صورت تراکیب جیسے فخر رام فرست، سر تاج نور مر مر دھڑکا، آہوئے دشت صبر و غیرہ اور پراثر بندش الفاظ ملتی ہیں۔ زبان میں سادگی ہے۔ وہ روزمرہ کی بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں جس سے اثر آفرینی بڑھ جاتی ہے۔ لیکن ایک بات قابل توجہ یہ ہے کہ ظیق چوں کہ اپنے گھر کی زبان مرثیے میں لاتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں دوسرے معاصر مرثیہ گوینوں: صبر خیر، مہیاں، دلگیر اور مرزا فصیح سے زیادہ زبان میں قدامت ہے اور اسی لیے ان کے سلاسون، سترلوں اور مرثیوں میں وہ الفاظ و افعال ملتے ہیں جو صبر خیر کے ہاں نظر نہیں آتے۔

لسانی مطالعہ:

خاک مرثیہ کا فرق :	ج . ہرگز کسی طرح کی زائلہ کیجیے
تک :	ج . . . میں جیتی جب تک ہوں یہ جیتا ہے جب تک
ہوئی کے :	ج . . . پہلے میں میدان ہوئی کے اتارے
ہوئے کا :	ج . . ہرگز نہ ہوگا یہ بھی ہرگز نہ ہوئے گا
دع سے کا :	ج . . پر سا کوئی حسین کام کو نہ دے گا
جب ہوا :	ج . . عباس نامہ دار میں پر جب ہوا
لیوے :	ج . . کوئی دار کے پانی سے کوئی لیوے بلائیں
واں :	ج . . ہا کے واں خلعت حسن کا اس کو پہناؤ بہن
آویں کی :	ج . . آویں گی اسی رمل سے سب لبیاں قیدی
لوہو (لوہو) :	ج . . وہ لوہو گراویں کے پسینے پہ تہا رہے
تڑیاں (تڑیاں) :	ج . . تیزوں کی خانوں سے خانیں جوں ہی تڑیاں
تھڑیاں (تھڑیاں) :	ج . . تا چرخ شرارے گئے چنگاریاں تھڑیاں
پکڑیاں (پکڑیاں) :	ج . . جھٹکا کے جب ان لڑکوں نے ٹکڑیاں پکڑیاں

کبھو : ع۔ اور کہا اردو کے گھر سے نہ ہونے کا کبھو
یاں : ع۔ ۔ وہ ہوتے تو کبھو نہ ہمیں پاس نہ ہوتے

بعض مقام پر اس قسم کے متروک الفاظ استعمال کرنے کے علاوہ بحیثیت مجموعی تخلیق کی زبان وہی ہے جو انیس کے مرثیوں کی زبان ہے اور یہ آج ہی کی زبان ہے۔

میر تخلیق نے میر ضمیر کے مرثیے کا ایک شعر اپنے مرثیے کے مقطع میں بطور ہیئت استعمال کیا ہے اور کہا ہے کہ ع۔۔ قول حیر سے ہے گردل کو آسرا۔ یہی میر ضمیر میر ظلیق کی طرح مسکنی کے شاگرد اور مرزا دہیر کے استاد تھے۔ اگلے صفحات میں ہم انہیں کی خدمات کا جائزہ لیں گے۔

حواشی:

- (۱) مجمع کتاب، لاہور
(۲) تذکرہ ادبی، مصلحی، ج ۱، ۱۹۰۹ء، مجلس ترقی اردو لاہور، ۱۹۳۳ء
(۳) ایضاً، ۹۰-۹۱
(۴) ایضاً، ص ۲
(۵) ایضاً، ص ۹۰
(۶) ایضاً، ص ۹۰
(۷) ایضاً، ص ۳
(۸) گلدستہ عشق، ادب سید لکھنؤ، ج ۱، ۱۹۸۱ء، مطبع نول کشور کراچی، ۱۸۹۵ء، مطبع انجم
(۹) ایضاً
(۱۰) ایضاً

[1] A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscripts of the libraries of the Jung of Oudh, A springer, vol 1, P249, Calcutta 1854

- (۱۱) مجموعہ نثر، قلم و قلم، ج ۱، ۲۳۶-۲۳۷ء، مرقہ مرحوم شیرانی، مطبوعہ نول کشور کراچی، ۱۹۳۳ء
(۱۲) خوش سحر کراچی، اساتذہ خانہ مصر، جلد اول، مرتبہ مصلحی نول، ج ۱، ۱۹۰۹ء، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۰۷ء
(۱۳) ایضاً، جلد دوم، ج ۱، ۲۹۵ء، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۰۷ء
(۱۴) حق شعرا، عبدالغفور قسباغ، ج ۱، ۱۵۰ء، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۸۷۷ء
(۱۵) سراپا، سید محمد علی حسن لکھنؤ، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، انجمن لکھنؤ لاہور، ۱۹۰۷ء
(۱۶) اسلاف میراج، سید محمد حسن لکھنؤ، ادب ج ۱، ۱۳۵-۱۳۸ء، کتاب گزشتہ، ۱۹۰۷ء
(۱۷) ادب ج ۱، ادب ج ۱، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، انجمن لکھنؤ لاہور، ۱۹۰۷ء
(۱۸) ایضاً، ص ۳۳۱
(۱۹) مرآت میر لکھنؤ، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۹۰۷ء
(۲۰) آب حیات، مرقہ حسین آزاد، ج ۱، ۳۸۶ء، آزاد کتب خانہ (پارلیمانی لاہور
(۲۱) ادب ج ۱، ادب ج ۱، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، انجمن لکھنؤ لاہور، ۱۹۰۷ء
(۲۲) ایضاً، ص ۳۷۸-۳۷۹
(۲۳) مرآت میر لکھنؤ، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۹۰۷ء
(۲۴) مرآت میر لکھنؤ، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۹۰۷ء
(۲۵) مرآت میر لکھنؤ، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۹۰۷ء
(۲۶) ادب ج ۱، ادب ج ۱، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، انجمن لکھنؤ لاہور، ۱۹۰۷ء
(۲۷) مرآت میر لکھنؤ، ج ۱، ۱۵۳-۱۵۴ء، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء
(۲۸) ایضاً، ص ۱۰۴
(۲۹) ادب ج ۱، ادب ج ۱، مرقہ مرحوم اکبر لکھنؤ، ج ۱، ۱۸۷۷ء، انجمن لکھنؤ لاہور، ۱۹۰۷ء

مظفر حسین ضمیر

میر ضمیر عمر میں ہر خلق سے چھوٹے تھے۔ نام مظفر حسین اور کنیت ضمیر تھا۔ قادیان میں غازی کے بیٹے تھے [۱] اور قادیان میں اصلاً چنگوڑ نژاد سلطان پور، ضلع کوڑگاؤں کے باشندے تھے [۲] تلاش روزگار میں فیض آباد آ گئے اور بہو تنگم کے داروہ میاں الماس علی خاں خولہ سراہ (م ۱۲۲۳ھ / ۱۸۰۸ء) کے ملازموں میں شامل ہو گئے۔

مظفر حسین ضمیر (۱۲۰۱ھ - ۱۲۷۲ھ / ۱۷۸۶ء - ۱۸۵۵ء) جو عرف عام میں میر ضمیر کہلاتے تھے، مرثیہ گوئی حیثیت سے اس لیے نامور ہیں کہ انھوں نے اس صنفِ سخن میں وہ شان پیدا کی جو اب تک قصیدے اور مشکوی میں نظر آتی تھی۔ میر ضمیر کلامِ ہوائی مصطفیٰ کے شاعر تھے۔

ضمیر کا سالِ پیدائش نہیں ملتا اور مختلف محققوں نے مختلف تاریخیں دی ہیں جو سب جوہر و شواہد کی روشنی میں درست نظر نہیں آتیں۔ مصطفیٰ نے اپنے تذکرے ”ریاض المصفا“ میں لکھا ہے کہ اس وقت ”عمرش ہی سالہ خواہ بود“ [۳] اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مصطفیٰ نے میر ضمیر کا ترجمہ کس سن میں لکھا؟ مصطفیٰ نے یہ بھی لکھا ہے کہ مظفر حسین ضمیر شاکر دی اختیار کرنے کے لیے شیخ محمد بخش داہد کے ہمراہ آئے اور شیرینی تقسیم کی۔ شاکر دی اختیار کرتے وقت ضمیر ”ارادہ آں داشت کہ ہر گاہ نظم کردی شعر را بجا موزم، مرثیہ و سلام جناب سید الشہید علیہ السلام گفت با شتم“ [۴] اس وقت وہ شاعری تو کر رہے تھے لیکن مرثیہ و سلام کہنے کے لیے فنی شاعری کے گریختا چاہتے تھے۔ میر ضمیر کی شاعری کی آگاہ دس سال کی عمر سے ہوا جیسا کہ مشکوی ”منکبر العجب“ میں خواہ انھوں نے بھی لکھا ہے:

شعر کہنے کا اس کو شوق ہوا	سن وہ سالگی سے ذوق ہوا
جا کے بزمِ مشاعرہ میں عام	پڑھا کرتا تھا عاشقانِ کلام
اسی انشاء میں کی درست تمام	مشکوٰی ”تکونِ محبت“ نام
ذاکری کا خیال و ذوق نہ تھا	مجھے کچھ مرثیہ کا شوق نہ تھا
کہ قصیدے کہے بخش و فرد	مشکوٰی ہائے نہ فسادِ درد

مصطفیٰ نے ضمیر کے ترجمہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ جب یہ فرض پوری ہو گئی اور مرثیے کہے تو مرثیہ گوئی میں شہرت و نام پایا۔ مصطفیٰ کے الفاظ یہ ہیں: ”آخر چون بختِ دستِ ناس سے در مرثیہ گوئی برآورد“ [۵] اس خطے سے معلوم ہوا

کہ مصطفیٰ نے پتر ہمسایہ دقت لکھا جب میر خمیر مرثیہ گوئی میں نام پیدا کر چکے تھے۔ اس طرح یہ اعداد آغاؤ
تذکرہ ریاض المصفا ۱۲۳۱ھ تو نہیں ہو سکتا۔ ۷۷ سواری میں مسلسل کوشش و کاوش کے بعد ہی بارہ سال تو گئے ہوں
کے۔ اگر ۷۷ سواری کی منزل تک پہنچنے میں میر خمیر کو بیس سال لگے تو گویا یہ اعداد مصطفیٰ نے ۱۲۳۱ھ (سال آغاؤ
ریاض المصفا) ۱۰۰۰ = ۱۲۳۱ھ میں کیا اور اس دقت میر خمیر کی عمر میں سال ہوگی۔ مصطفیٰ کے الفاظ یہ ہیں:
"مرثیہ ہی سال خواہ بود" ظاہر ہے کہ عمر کا یہ اعزاز مصطفیٰ نے خود اپنے شاگرد میر خمیر سے دریافت کر کے لکھا
ہوگا۔ اسی طرح سال اعداد ۱۲۳۱ھ کے دقت میر خمیر کی عمر میں سال تھی۔ اب اگر ۱۲۳۱ھ سے ۳۰ گنا دیے
چکیں تو میر خمیر کا سال ولادت ۱۲۰۱ھ برآء ہوتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ "تذکرہ ہندی" میں خمیر کا ترجمہ
شامل نہیں ہے۔ تذکرہ ہندی کا سال آغاؤ ۱۲۰۱ھ اور سال الف ۱۲۰۹ھ ہے۔

اب یہ سوال بھی سامنے آتا ہے کہ فزل، قصیدہ، مثنوی کہتے کہتے میر خمیر کو مرثیہ گوئی کی طرف توجہ
کیوں ہوئی۔ اس کی دو وجہ خود انھوں نے اپنی مثنوی "مظہر لطیف" میں بیان کی ہیں۔ ایک واقعہ یہ تھا کہ ان
کے چاہوی نظام علی کو مجلس عشرہ کے لیے جب کوئی ڈاکو نہ ملا تو وہ گھبرائے ہوئے میر خمیر کے پاس آئے۔ مرثی
کی ایک بیاض ان کے ہاتھ میں تھی اور انھوں نے ہاتھ جوڑ کر درخواست کی کہ اس میں سے کوئی مرثیہ آپ پڑھ
دیجیے۔ خمیر نے غور کیا تو انھوں نے کہا کئی قیامت کہ دن رسول اکرم ﷺ سے اس انکار کی شکایت کروں گا۔
یہ سن کر میر خمیر لرز اٹھے اور بیاض سے مرثیہ آگیا کا ایک مرثیہ پڑھ دیا۔ اس مرثیے کا پایاڑ ہوا کہ سامعین بین
کرنے لگے۔ خمیر اس محفل سے اسے چھوڑنے کو خود بھی مرثیے کی طرف رجوع ہو گئے۔ خود کہتے ہیں:

د رہا شغل مجھ کو بھر کوئی ہو گیا صرف مرثیہ گوئی

کروں لہیات کا گر آج شمار ہوں گے البتہ ہی دھار ہزار

اسی زمانے میں وہ مصطفیٰ کے شاگرد ہوئے ۷۲ کہ ان سے علم شاعری سکھ کر مرثیے کہنے میں کمال حاصل کر سکیں
صبح ابراہاں نے خمیر کی مرثیہ گوئی کا آغاز سال ۱۲۲۰ھ متعین کیا ہے [۶] اور ہم نے مصطفیٰ سے ان کی شاعری
استیاد کرنے کا سال ۱۲۳۱ھ متعین کیا ہے اور اسی سے خمیر کے سال ولادت تک پہنچے ہیں۔ شاعری اختیار
کرتے دقت خمیر کی عمر میں سال تھی اور بیس سال کی عمر تک بحیثیت مرثیہ گوئی کا نام اور شہرت پھیل چکی تھی۔

مرثیہ گوئی کے آغاز کی دوسری وجہ خمیر نے یہ بتائی ہے کہ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا کہ
میر خمیر پاشت کے دقت میرزا اختر علی کے گھر گئے جو نہ صرف عالم و فاضل اور حکیم تھے بلکہ تعلق و پیڑ کا دار انسان
بھی تھے۔ انھوں نے کہا:

آپ میں نے جا کہ شاعر ہیں بلکہ اس فن میں خوب ماہر ہیں

اگر اس کے عوض کہیں تو بہا مرثیہ دے سید الشہدا

اور آپ نہ گھر و دشت کی مجلس میں شرکت کی دعوت دی۔ خمیر گئے تو وہاں شہر کے سب بڑے ڈاکو جمع تھے۔ ایک

کے بعد ان کی ہماری آئی اور پہلی بار خمیر نے اپنا مرثیہ اسی مجلس میں پڑھا۔

سنو یہ عرض اسے شبہ دیگر
نہ تو بھر مرثیہ کا لوں کا نام
آج پڑھتا ہے پہلے روز خمیر
ورنہ کرتا ہوں آج سے میں سلام

اور پھر وہ مرثیہ شروع کیا جس میں حضرت فاطمہ صغرا کا حال بیان کیا گیا تھا۔ جب مرثیہ اپنے عروج کو پہنچا تو آہ و بکا سے ساری محفل گریہ و زاری کرنے لگی اور یہ عالم ہوا کہ یہ مجلس ہی خمیر کے مرثیے پر ختم ہو گئی۔ اس کے بعد خمیر نے پہلی شاعری ترک کر دی اور صرف مرثیے کے ہو کر رہ گئے:

نہ رہا محفل مجھ کو بھر کوئی
ہو گیا صرف مرثیہ کوئی
کروں لیلیات کا جو آج شمار
ہوں گے اہل بیت ہی و چار ہزار
طرز یہ مرثیوں کی ٹھہرائی
کہ سرایا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے وہ رواج
کہ نہیں دیکھ بیان کا محتاج

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں خمیر کی مرثیہ گوئی کا آغاز ۱۲۲۰ء کے قریب ہوا۔ اس وقت خمیر کو شعر کہتے دس سال ہو چکے تھے اور وہ اب تک قصیدہ، تجنیس، فردو، مثنوی، غزل کہہ رہے تھے۔ ۱۲۲۰ء-۱۲۲۱ء میں وہ مصطفیٰ کے شاگرد ہوئے اور شاعری کا فن ان سے حاصل کر کے پوری طرح مرثیہ گوئی پر لگ گئے اور جب ان کی عمر تیس سال تھی انھوں نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کر لیا تھا اور یہی وہ زمانہ تھا جب مصطفیٰ نے اپنے تذکرے ”تربایۃ الصبیح“ میں ان کا ترجمہ درج کیا تھا۔

میر خمیر دہلے چکے انسان اور مختلف فنون سے آگاہ تھے۔ مصطفیٰ نے انھیں ”بہمن مثنوی و دوزخون“ لکھا ہے۔ مرثیہ و فارسی زبانوں سے خوب واقف تھے جس کا ثبوت وہ عربی اشعار بھی ہیں جو انھوں نے اپنی مثنوی ”منظر المہتاب“ کے آغاز میں لکھے ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے بعض مستند عربی کتابوں سے بھی استفادہ کیا ہے [۷]۔ فارسی زبان میں ان کا ایک سہولت مرثیہ ”دیوان مرثی“ ”مطبوعہ نول کشور میں موجود ہے۔ غالب نے جب اپنا قصیدہ اور عرضداشت قلب العبد کی معرفت واجد علی شاہ کی خدمت میں بھجوائے تو واجد علی شاہ نے میر خمیر سے اسے پڑھ کر سنانے کے لیے کہا۔ غالب نے اس کا ذکر اپنے ایک خط عام خواجہ ابوالحسن علی خاں عرف میرزا حمید رضا کیا ہے [۸]۔ سعادت خاں ناصر نے خمیر کو ”شیریں سخن و خوش تقریر اور مجلس ہے نظیر کہا ہے [۹] اور یہ بھی لکھا ہے کہ خمیر نصیر الدین حمید و پادشاہ کے عہد سے لے کر واجد علی شاہ کے عہد تک معزز و ممتاز رہے۔ ان کی غزل میں حکمران کا اعزاز اور مرثیہ گوئی بمثل انجاء تھی [۱۰] مختلف اصناف میں ان کے کلام کو کچھ کراغازہ ہوتا ہے کہ وہ غلو و انکلام و پیکر شاعر تھے اور جس کام میں لگ جاتے اسے اپنے طور پر بہترین طریقے سے انجام دیتے۔ انھوں نے مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں لیکن ان کا نام آج تک مرثیہ گوئی کے تعلق سے زندہ رہا ہے۔ انھوں کا مقام ہے کہ خمیر کے سارے مرثیائی آج تک شائع نہیں ہوئے۔

میر خیر نے ۲۴ دسمبر ۱۲۷۲ھ مطابق ۶ نومبر ۱۸۵۵ء کو دلات پالی کی شعرا نے قطعات تاریخ وقات لکھے۔ اس وقت تک اردو کی شاعری کا ختم قلم تھی اور واحد علی شاہ کے معزول کیے جانے میں ابھی چند مہینے باقی تھے۔ مہدی علی خاں قبول نے کہا:

ذاکر عالی نسب والا حسب یعنی خمیر رفت حسب القلم خالق چوں د عالم آہ دوائے
سال فائق صوری وہم معنوی کلمت قبول شہد و است و سم از محرم آہ دوائے
(۱۲۷۲ھ/۱۸۵۵ء)

مرزا حاتم علی خیر نے ایسا مصرع تاریخ طاش کیا جس سے بھری دیکھو ویں تاریخیں نکلتی ہیں:

مرثیہ گو جناب میر خمیر جن کا شہرہ جہاں میں ہے ہر سو
حقا مظفر حسین نام اُن کا ذاکر، ذکر، شاہ نقضہ گلو
سوئے جنت کچھ وہ جب اسے قبر خاندان فکر کے ہے آنسو
بھری اور بھوسوی لکھی تاریخ ”جا کے حیدر سے علی خمیر اب تو“

اس قطعہ کے آخری مصرع سے سن بھوسوی ۱۸۵۵ء برآمد ہوتا ہے اور جیسا اس مصرع میں اشارہ کیا ہے کہ خمیر (۱۰۵۰) کو حیدر (۲۲۲) سے ملانے سے ۱۲۷۲ء برآمد ہوتے ہیں۔ مظفر علی امیر کے اس مصرع ”موسم خمیر گو امام“ سے بھی ۱۲۷۲ء نکلتے ہیں۔ میر خمیر کے شاگرد رشید میر زادہ نے لکھا:

آفاق سے اتحاد، یگانہ اٹھا مضمون کے جواہر کا غزانہ اٹھا
انصاف کا خود ہے یہ بالائے زمین سر تاریخ الصبیان زمانہ اٹھا
میر خمیر نے غزلوں کے علاوہ ”مشکوٰۃ“ بھی لکھیں جن میں سے چار ہمارے سامنے ہیں۔

(۱) نسخہ صحبت:

میر خمیر نے اس منظوم میں عشق کے ایک محبہ عقل، واقعہ کو بیان کیا ہے۔ اس کا ایک علمی نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہے۔ مشکوٰۃ ۳۷۷ آیات پر مشتمل ہے اور اس میں وہی تصور عشق پیش کیا ہے جو سحر میں انھار میں صدی میں رائج مقبول تھا اور معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا تھا۔ قصہ یہ بیان کیا گیا ہے کہ ایک دولت مند تاجر میر کوٹھارا اور ایک شہر میں پہنچا وہاں اسے ایک بازار میں قیام کیا اور تاج رنگ سے لطف اٹھانے کے بعد ایک کمرے میں آرام کرنے کے لیے چنگ پر جا بیٹھا۔ اس کمرے میں دیواروں پر دیگا رنگ و دل کش تصویریں لٹی ہوئی تھیں۔ اُس نے صاحب مکان سے تصویریں بنانے والے کو پوچھا تو اس نے اصرار کے بعد بتایا کہ چھ مہینے پہلے یہاں سے ایک قافلہ گزرا تھا۔ قافلہ سالار کی بیٹی نے یہ تصویریں دیوار پر چٹکی ہیں۔ ۲۰۲۰ء میں کراچی پر حاشیہ ہو گیا اور چھ مہینے تک اس قافلے کے دو بارہ آنے کے انتظار میں ٹھہرا رہا۔ چھ

میں نے گزر گئے اور قافلہ واپس نہ آیا تو اس نے صاحب مکان کو بلا دیا اور کہا کہ میں تجھے یہ مال دے دو جتا ہوں۔ میں چار سو سوچ ہوں۔ میری وصیت یہ ہے کہ مرنے کے بعد مجھے اسی مکان میں دفن کر دینا اور اگر وہ پاک دامن یہاں میرے حواری آئے تو اُسے میرے عشق کا سارا مال کہہ جانا۔ تاہم مر گیا اور اتفاقاً دیکھئے کہ کچھ عرصے بعد وہ قافلہ واپس آیا اور ہمیں خبردار کیا۔ ایک دن اس پر یزید نے اس قبر کے پار سے گزرتا ہوا پلٹ کر آیا۔ صاحب مکان نے سارا واقعہ اُسے کہہ سنایا جسے سن کر وہ بہہ پڑا اور گئی اور کہا۔

یزید ہوں اپنی زندگی سے
میں کیا کروں تجھ بغیر جی کے
نے صبر ہے نے قرار مجھ کو
پاس اپنے بلا لے یاد مجھ کو

ابھی اس نے یہ کہا ہی تھا کہ قبر کا سینہ شکن ہو گیا اور وہ بھی اس میں جا سالی۔ یہ قصہ میر کی مثنوی "جہان و مردوں" سے مناسبت ہے۔ مدد نے قدیم کی مشہور کوئی مثنوی "چند بدن و میاں میں بھی عاشق و معشوق دونوں مرنے کے بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ جب میاں کو قبر میں اتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چند بدن بھی اسی گھن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔

میر خمیر کی اس مثنوی میں روایت کی تکرار ہے اور قصہ طرہ ادا یا قصہ عشق میں کوئی ایسا پہلو نہیں ہے۔ جو اس مثنوی کو کوئی افروخت یا مقام دے سکے۔ خمیر نے اپنی اس مثنوی کا ذکر اپنی دوسری مثنوی "منظر الحجاب" میں بھی کیا ہے:

اسی اثناء میں کی درست تمام
مثنوی نسخہ محبت نام
لیکن زبانی ترجمہ سے مثنوی "معراج نام" (۱۳۳۷ھ) مثنوی "منظر الحجاب" (۱۳۳۹ھ) سے پہلے آتا ہے۔

(۲) معراج نامہ [۱۱]:

"معراج نامہ" ایک مذہبی مثنوی ہے جس میں رسول اکرم ﷺ کے واقعہ معراج کو طبعی و نصیری عقائد کی روشنی میں موضوعات میں بیان کیا گیا ہے۔ خمیر نے "قصص انبیاء" سے اس کا سال تصنیف ۱۳۳۷ھ تک ہے اور قطعہ نام و تاریخ میں مثنوی کا نام "معراج نامہ" دیا گیا ہے۔ خمیر نے یہ مثنوی لودھ کے بادشاہ نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر لکھی:

یہ ہے حکم شاہ شہزادہ نیک نام
کہ معراج نامہ رقم کر تمام
ستا جب کہ حکم شاہ نام دار
ہوا گھر میں آتے ہی مشغول کار
اور جس دن میں اسے مکمل کیا:

باغداد آں رسالت تاب
گئی جس دن میں یہ اس جز کتاب

خیر کا یہ معراج نامہ یہی ہے جیسا جگلوں میں اوروں کے کہے ہوئے مصرع ہے "معراج" اسے ثواب کے لیے پڑھے اور سنے جاتے ہیں۔ اس میں ضعیف روایات کے بیان سے مستفادوں کو ضعیف الاعتقادوں کے رنگ سے حاشا کرنے اور ان کی مذہبی خیالات بھانسنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حرارت اور صفت کے بعد "باعث تالیف" میں نصیر الدین حیدر کی فرمائش کو بیان کر کے مدح و دعا کے بعد "آقاؐ معراج" کی سرشتی کے تحت "معراج" کی تفصیل بیان میں آتی ہے۔ رسول اکرم ﷺ حضرت جبریل کے ہمراہ ابراق پر سوار ہو کر تحریف لے جاتے ہیں اور راستے میں جو جگہ دیکھتے ہیں وہ بیان کیا جاتا ہے۔ ان عجیب غلو کاٹ کو بھی بیان کیا جاتا ہے جو سفر میں حضور ﷺ نے دیکھیں۔ ایک اور جگہ سے گزرے تو دوزخ کا گراں فرشتہ نظر آیا۔ حضور ﷺ نے جہنم کا درکھ لے کے لیے کہا۔ یہاں دوزخ کے ہولناک منظر کی ایک جھلک دکھائی گئی ہے۔ اصل کے فرشتے سے بھی ملاقات ہوتی ہے جو کہتا ہے کہ وہ ہرگز میں دن رات جاتا ہے تاکہ پانچا دسویں کو یاد دلا جائے اور جس بشر کا پاس درشت سے جملز جاتا ہے وہ اس کی روح قبض کر لیتا ہے۔ حضور نے گناہ گاروں کو طرح طرح کی سزاؤں میں جکا دیکھا۔ وہ گناہ گار بھی دیکھے جو ایچہ گوشت نہیں کھاتے تھے۔ حلال روزی نہیں کھاتے تھے، نجابت کرتے تھے، جو غفلت سے نماز تھا کرتے تھے، جو قبیحوں کا مال کھاتے تھے، جو سود خور تھے، وہ لوگ جو مضر و دھنجر تھے وغیرہ۔ یہ سب جگہ پہلے آسمان میں دیکھا۔ اس کے بعد دوسرے تیسرے چوتھے آسمان میں بھی عجیب و غریب مناظر دیکھے۔ پانچویں آسمان میں، جس کے بیان کے لیے یہ مثنوی تصنیف کی گئی ہے، حضور اکرم ﷺ حضرت علیؓ سے ملاقات کرتے ہیں:

عالم میں تھے مخر خیر الامام	براق ملک سیر کرم عوام
انھا آنکھ کیا دیکھتے ہیں بنی	کہ اک جا کھڑے ہیں علی ولی
علی کا بھی ہونا ہوا جب ثبوت	کیا خاتم الانبیاء نے سکوت

یہاں خیر نے حضرت علیؓ کا سراپا رقم کیا ہے۔ نبی کریم ﷺ حضرت جبریل سے پوچھتے ہیں کہ معراج یہاں کس طرح آکے پہنچے علیؓ تو وہ کہتے ہیں کہ معراج علیؓ سے تو روشن ہیں چہ وہ طبق اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ملائک نے حق سے یہ انتہا کی کہ ہمارا معراج جاتا ہے کہ ہر وقت علیؓ کا ہال دیکھیں لیکن وہ زمین پر ہیں اور ہم ملک پر خدا نے:

تو اس فعل کو یاں ہو جا کیا اُسے نور سے اپنے پیدا کیا

اور اب تمام ملائک صبح و شام اس کی زیارت سے شاد ہوتے ہیں اور معراج عبادت بڑی ہے جسکی صبح و شام اور یہ بھی کہا کہ ان علم کے ہاتھوں شہید ہونے کے بعد معراج اٹھالے گئے جسم پاک کو امام۔ اس کے بعد حضور اکرم ﷺ چھٹے آسمان پر پہنچے ہیں اور وہاں سے ساتویں پر۔ ساتواں نور کا آسمان تھا۔ وہاں جس فرشتے سے بھی حضور ﷺ کی ملاقات ہوتی وہ حضرت علیؓ کا حال احوال دریافت کرتے اور پھر یہ مصرع آتا ہے: معراج یہاں ہے علیؓ سے مشہور تر۔ پھر ایک شخص کو کرسی پر بیٹھا دیکھ کر حضور ﷺ نے حضرت جبریل سے پوچھا معراج کہ یہ

کون "جنت شہار" ہے جگہ جس کو ملا ہے خدا کا جوار تو جبرئیل کہتے ہیں کہ جگہ یہ خدا آپ کا ہے خدا کا غلیل۔ اس کے بعد سورہ انشعاب کی سرحد آتی ہے اور حضرت جبرائیل وہاں سے رخصت ہو جاتے ہیں۔ یہاں سے حضور اکرم ﷺ دف دف پر چڑھ کر عرش کی طرف گئے۔ دف دف نے بھی ایک مقام پر پہنچ کر کہا کہ اس سے آگے جانے کا میرا مرتبہ نہیں ہے۔ وہاں سے میکائیل اور اس سے آگے اسرافیل انہیں لے جاتے ہیں۔ جب حضور کوئی سوال کرتے ہیں تو اسرافیل کہتے ہیں کہ مجھے بھی یہاں تک آنے کا شرف آپ کی ہم راہی میں ہوا ہے :- میں آپ انہیں یاں تک ایک بار۔ پھر ایک "لطیف" بیان کیا جاتا ہے کہ جب خات کعب سے بتوں کو پٹایا اور بلندی پر ان کو دھرنے لگے تو حضور کا اتھو وہاں تک نہ پہنچا تو حضرت علیؓ ان کی پشت پر سوار ہو کر وہاں تک پہنچے جگہ علیؓ راکب دوڑی خیر ہو اور۔ اور پھر یہ شعر آتے ہیں جس کے چوتھے مصرع میں ہاں کی گالی دی گئی ہے:

ہوا دلیہ ہاٹھی جس کاوا وہ ہے واقف رجب مرقتنا

علیؓ کو نہ جانے گا وہ براہوں کیا غیر نے اس کی بارہ کوئس

اس کے بعد وہ جنت شہار عرشِ عظیم پر پہنچے۔ یہاں پہنچ کر خدا کی طرف سے نبی ﷺ کو سلام آیا اور بتایا کہ اس وقت سب نبیا تیرے قریب ہیں۔ سب نے ایک زبان ہو کر کہا کہ ہم اس بات پر سمجھتے ہیں: جگہ یہ حب نبیؐ وہی ہے حب علیؓ اس کے بعد حکم خدا سے سید المرسلین ﷺ عرشِ بریں کو دیکھنے لگے تو وہاں انہیں بارہ کے بارہ نام کھڑے نظر آئے اور سر عرش پر خاند علیؓ: جگہ لکھا پایا نام علیؓ دلی اور خیر الام نام نے فرمایا کہ معراج کی شب کو:

خدا نے کہا مجھ نبیؐ سے بھی کہ ہے ہم کو پیارا علیؓ دلی

علیؓ کا سرے سرچہ ہے جوا جو اس سے لڑا میں وہ مجھ سے لڑا

کہاں تک کہوں تجھ سے شانِ علیؓ وہ میرا دلی ہے میں اس کا دلی

نہ بیٹھے جگہ پر تیری انجمنی وہی ہے خلیفہ وہی ہے وہی

پھر حضور ﷺ حضرت علیؓ کے پانچ فضائل بیان کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میرے بھی پانچ ہی فضائل ہیں جگہ :- عطاے خدا میں برابر ہوں میں۔

لو پر جو دیکھا تو حضرت علیؓ بہت حوصلہ کھڑے نظر آئے۔ پھر خدا نے کہا:

جگہ :- کہہ کر یا محمد علیؓ کو سلام

سوئے عرش لائے ہیں تجھ کو ملک علیؓ خود بخود آگیا یاں ملک

جب حضور سے کسی نے سوال کیا کہ جگہ خدا نے کیا کس زبان میں حکام؟ تو یہاں پر وہ سے جوا دلاؤ آئی وہ خدا کی آواز تھی لیکن یہ صاف علیؓ کا "مقال" تھا۔

میں پر وہ تھی صاف شانِ علیؓ زبانِ علیؓ اور بیانِ علیؓ

تخیر ہوا مجھ کو اس دم کمال کہ ہے صاف یہ تو علیؓ کا مقال

(مقالہ - گفتگو، بات چیت)

مرے دل کو پریشانی ہوئی اس کی فرض
جواب الہی میں کی میں نے عرض
طلب پہلے مجھ سے ہوا کیا علی
خدا آج کرتا ہے تو یا علی

جواب الہی:

مرے نور سے تو ہے پیدا ہوا
علی بھی اسی سے ہو چکا ہوا
ہوا تھو کہ حاصل جو قرب حضور
تو مہماں کی خاطر ہوئی پر ضرور
اسی کی زباں میں حکم کیا
کہ ہو شادیاں خاطر شعلہ
سین حب یہ رچے علی کے بڑے
نی بہر سجدہ وہیں گر پڑے
پھر ضمیر اس بخیر، خیالی داور تو جاتی، من گزرت تھے کو مستحکامیت کرنے کے لیے کہتے ہیں:

عدوئوں کا یہ ترسہ ہے کلام
نہ جانے خلی ہے نہ جانے کلام
جو شک اس میں لائے سو کافر ہے وہ
کہ دیندہ کبیر سے باہر ہے وہ

اور پھر یہی لکھتے ہیں کہ ج۔ خ۔ خدا نے غم کے دھلوائے بات۔

اس مشق کے مطالعہ سے جہاں اس دور کے انسان کے خفیہ فکری و جذباتی رویے سامنے آتے ہیں وہاں عورت کی طرف بھی اس دور کے مرد کا رویہ فنی و استحصالی ہے۔ اس کے لیے دورِ رخ کے اس منظر کو دیکھیے جہاں، صحنہ کے موقع پر وہ عورتوں کو طرح طرح کے عذاب میں مبتلا دیکھتے ہیں اور انہیں لٹی سے بیان کرتے ہیں کہ انہوں نے دیکھا کہ بہت سی عورتیں سر کے بالوں سے لگی ہوئی ہیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے سروں سے بھی اپنے سرو کو چھپاتی تھیں۔ کئی عورتوں کو دیکھا جو سر پٹک رہی تھیں اور زانوں سے بندھی ہوئی لٹک رہی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے شوہروں سے زبان درازی کرتی تھیں۔ کئی اپنے ہاتھوں سے لگی ہوئی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے شوہر کو "بہم بستی" سے منع کرتی تھیں۔ اسی طرح کچھ عورتیں ایسی نظر آئیں جو پاؤں بندھے لٹی لٹی ہوئی تھیں۔ یہ وہ تھیں جو شوہر کی اجازت کے بغیر اور دوسرے پھر تھیں۔ بہت سی عورتیں ایسی نظر آئیں جن کو فرشتے ان کے جسم کے گوشت کے کباب کھلا رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو باغیروں کا پناہ جال دکھاتی تھیں۔ کئی ہاتھ پاؤں بندھی عورتیں ایسی نظر آئیں کہ فرشتے دیور سے ان کی ہڈیاں ٹوچ رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو جنس اور جنابت کے بعد غسل نہیں کرتی تھیں۔ کئی عورتیں بلا وقتہ میں گردن رخت تکلیف میں جھکتی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو نماز ادا نہ کرتی تھیں۔ کچھ ایسی عورتیں بھی نظر آئیں جو اپنے شوہروں کے علاوہ دوسروں پر نظر رکھتی تھیں اور جب ان کا چہرہ رو جاتا تو اُسے وہ اپنے شوہروں سے منسوب کر دیتی تھیں۔ سزا کے طور پر فرشتے قہقہیاں لے کر ان کے جسم کو کتر رہے تھے اور وہ مایہ بے آب کی طرح ترپ رہی تھیں۔ کچھ عورتوں کو فرشتے آگ سے جلا رہے تھے اور ان کی آنتیں نکال کر انہیں کھلا رہے

تھے۔ یہ وہ تھا کہیں تھیں جو مرد و عورت کو ملاتی تھیں۔ کئی عورتیں ایسی نظر آئیں جن کی انعام نہانی سے چپ چاپ رکھ رہی تھی اور فرشتے بھی چپ چاپ نہیں پار رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو ہم جنس پرست (Lesbian) تھیں کہ عورت سے عورت بھی مشغول کار۔ کچھ عورتوں کی فربحوں میں فرشتے آگے بھر رہے تھے۔ یہ وہ تھیں جو رقص و لطافت کرتی تھیں۔ بھر یہ شعر آتے ہیں:

گئے کہنے بھر یہ صہیب . خدا خوشا حال آن عورت پارسا
کہ شوہر ہو اُس کا سدا اس سے خوش نیا اس سے خوش اور خدا اس سے خوش

پھر اس کے بعد ایک مافوق الفطرت واقعہ اور بیان کیا جاتا ہے کہ ایک مرد اپنی بیوی کو بچھل لاکر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ تو اسے صاف کر دیا تو گلے سے پانی لے کر آتا ہوں۔ وہ وہاں نہانے لگتا ہے۔ پانی سے باہر نکلتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ وہ مرد سے عورت بن گیا ہے۔ ایک دھوبی اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ وہاں اس سے دس بچے پیدا ہوتے ہیں اور تیس سال گزر جاتے ہیں۔ ایک دن وہ بھروسہ پائیں نہانے کے لیے گیا اور جب باہر آیا تو وہ بھروسہ بن گیا تھا۔ وہاں سے وہ سیدھا اپنے گھر گیا۔ کیا دیکھتا ہے کہ اس کی عورت ابھی بچھل صاف کر رہی ہے۔ بیوی اسے مضطرب دیکھ کر حال پوچھتی ہے تو وہ سارا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ”معراج“ کے واقعہ پر اس کا عقیدہ ڈالو اسے ڈول تھا۔ گھر اور بازار اس کے دل میں بھرا ہوا تھا۔ اب وہ صدق دلی سے مسلمان ہو گیا ہے۔ اسی پر ”معراج نامہ“ دوا کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔

یہ دوا ان مافوق الفطرت باتوں پر یقین رکھتا تھا۔ زبان و مکان کا یہ تصور اردو و فارسی داستانوں میں بھی لکھا ہوا ہے۔ یہ مردوں کا معاشرہ تھا جس میں عورت کا استحصال عام تھا۔ اس مشغولی کے مطالعے سے اس دور کے طرز فکر و عمل کی پہچانیت اور اسباب زوال سمجھ کر آ جاتے ہیں۔ یہ ”معراج نامہ“ بھی اور دوسرے معراج ناموں کی طرح بے بنیاد اور کاذب روایات کا مجموعہ ہے۔ اس کا فنی اثر اور زبان بھی کمزور ہے۔ اس میں لفظ خن بھی نہیں ہے۔ یہ بادشاہ وقت نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر لکھا گیا ہے۔ اس مشغولی کے مطالعے سے حضرت علیؑ کی عظیم و بلند پایہ لافانی شخصیت بڑھنے کے بجائے گھٹتی ہے۔ یہ نصیریوں کا تھکنا نظر ہے۔ کیا ان چھوٹے لکھارے کو ”مظہر الخائب“ کی زبان ”معراج نامہ“ سے بہتر ہے [۱۴]۔

(۳) مظہر الخائب:

۱۲۳۷ھ میں خمیر نے ”معراج نامہ“ لکھا اور ۱۲۳۹ھ میں انھوں نے مشغولی ”مظہر الخائب“ لکھی جس کا قطع تاریخ تصنیف از میرزا علی خاں عالم کے آخری مصرع ”یہ مجزات خوب کہے کیا ہی دلا دوا“ [۱۴] سے ۱۲۳۹ھ برآہ ہوتے ہیں۔

”مظہر الخائب“ ایک طویل مشغولی ہے جو تقریباً ساڑھے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں

روایتِ عشق کی مطابق ہر راحت اور متعین ہیں۔ بھرپور ثباتی دہر کے موضوع پر تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار کہے ہیں جن سے اس دور کے انسان کے رویوں اور فکر و نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ گہست خوردہ معاشرہ نصیحت کی باتیں بہت توجہ سے سنتا تھا مگر ان پر عمل کرنے سے دور بھاگتا تھا۔ یہی رویہ ”بے وفائی دنیا“ والے اشعار میں بھی نمایاں ہے۔ یہ معاشرہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی موجودہ حقیقتوں سے آنکھیں چرا کر ان سے فرار چاہتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ اس دور میں مذہبی مشوہیں اور نثری داستانوں نے غیر معمولی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ اعتبار سے یہ دشمن کو گہست فاش دینا چاہتا تھا لیکن مفلوج قوتِ عمل نے اسے ناکارہ بنا دیا تھا۔ اسی لیے اُس نے داستانوں میں تخیل کے پردوں پر اذکرئی خیالی دنیا میں آباؤ کیس جہاں چمک جھپکتے ہوئے خواہشات پوری ہو جاتی تھیں۔ یہ معاشرہ اور اس کا فرد عمل کے بغیر، پرہیزگار چاہتا تھا۔ اسی لیے جنگوں میں فتح و کامیابی جاتی تھی۔ اس دور کے مذہبی رویے بھی اسی خواہش کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے۔ مذہب میں رسوم پر زور تھا جنہوں نے نئی صورتیں اختیار کر لی تھیں۔ عیش مانی جاتی تھی۔ جزئیات کے ساتھ مذہبی رسوم واد کی جاتی تھیں۔ خواہوں پر معاشرے کا یقین تھا۔ ان رسوم کے موقع پر اکثر پاک و دھول کی آمد کو بھجھا جاتا تھا۔ مرنے میں عقیدے کی سرشاری میں بین کے موقع پر اکثر تین بیس یا پچاس میں شامل ہوتے جاتے تھے۔ خود جسر نے پہلی بار مرنے پڑنے کے موقع پر ہونے والے عین اور آواز کا ذکر کرتے ہوئے اس مشق میں لکھا ہے [۱۳]:

جب ۳۰۰ نے کہا قسم کھا کر	تم جو پڑھ کر گئے تہ منبر
بی بیوں ہم کو آئیں تین نظر	کہیں خورشید یا مہ نور
تھی جو ایک بی بی غنیمت مقام	مگی منبر پہ وہ بہ حسن تمام
ایک بی بی اور تو ایک اور	ماہ کے پہلو میں وہ دو دختر
چند ایک مرثیہ بلور عرب	پڑھا خاقانی اولیں نے جب
وہ کیا مجزوء دیکھایا یہ	کہ ہماری کچھ میں آیا یہ
سارے لہام یا حسین فداک	لم یدع سدرۃ ملک اعداک

مرثیہ گوئی کے ساتھ ساتھ مذہب کا اثر ان پر اتنا گہرا ہو چکا تھا کہ اب وہ یہی چاہتے تھے کہ ایسی چیزیں لکھیں جن سے ثواب کثیر حاصل ہوئے ... پڑھے دہنے کے ہو تو اب کثیر۔ جب تالیف میں یہ بھی بتایا ہے کہ اب انہوں نے ایسی مشقیں لکھنے کا ارادہ کیا جس میں ہجرات علی بیان کیے گئے ہوں اور ساتھ ہی:

جس میں سرتاپہ پا غریب ہوں منظر مظاہر اہل غائب ہوں
اور یہ بھی بتایا اگر مشق مٹنے والے کو:

ہے تجھے شوقِ داساں جو فزود رزم اور بزم اس میں ہے موجود
مگر تو ہے باطلِ ترانہ عشق اس میں موجود ہے فسادِ عشق

اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس بیان میں:

اس میں اپنا قصوف ہے ترجمہ کا لفظ تکلف ہے
ہے جو یہ مجھ کو کیا مرقوم فارسی میں بھی ہو چکا منظوم

مشہوری "مظہر الخفا" کو حسیب نے نواب احمد علی خان بہادر (م ۱۸۳۰ء) نواب راجپور کے نام منسوب کیا ہے اور ان کے مدح میں بھاس کے قریب شعر کہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کھٹو میں رہتے ہوئے نصیر الدین حیدر کے زمانے میں اس مشہوری کو نواب راجپور کے نام کیوں منسوب کیا جب کہ بعض قلمی نسخوں میں مدح نصیر الدین حیدر بھی موجود ہے اور اس مدح کے بیشتر شعر کم و بیش وہی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ "معراج نامہ" یہ نصیر الدین حیدر نے دو صلا نہیں دیا جس کی توقع حسیب کر رہے تھے یا وہ صلا جیسا غالب کے ساتھ ہوا تھا جس کا اظہار انھوں نے اپنے ایک خط کا نام "خ" میں کیا ہے نصیر تک نہیں پہنچا۔ اس صورت حال میں نصیر نے سوچا ہو کہ اب کسی اور دربار کو بھی دیکھنا چاہیے اور مدحیہ اشعار میں یکسو تہدیلی کر کے یہ مشہوری نواب راجپور کو بھجوا دی ہو۔ اس مشہوری کے دونوں مطلوبہ نسخوں میں نواب احمد علی خاں کا نام ہے جب کہ ایک آدھ قلمی نسخوں میں نصیر الدین حیدر کا نام ملتا ہے۔

اس مشہوری میں حسیب نے داستانی رنگ اختیار کیا ہے اور بالوقوف اضطراب واقعات کو بھڑکاتے بھڑکاتے موضوع مشہوری بنایا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ داستان گوئی اس دور کا مزاج تھا اور یہی داستانی مزاج اس مشہوری میں ایک عظیم ہستی کے قصص سے سامنے آیا ہے۔ ان واقعات میں "ہندو" کے مظہر بھی ہیں اور "ہندو" کے بھی "سراپا" بھی ہے اور جذبہ عقیدت بھی۔ سراپا اور صف آرائی پر زور اور ادنیٰ سطح پر مرشد کو برقرار رکھنا اور دوسرے کو ضمیر کی دین ہے۔ یہی مزاج "مظہر الخفا" میں بھی موجود ہے۔ "معراج نامہ" کو ادنیٰ لحاظ سے ایک کمزور مشہوری ہے۔ "مظہر الخفا" میں شعر کی سطح بلند ہے۔ اس مشہوری کے مزاج میں استاد حسینی کی مشہوری کا قافی اثر بھی رنگ بھونکا ہے۔ فرق یہ ہے تو یہ کہ حسینی کی مشہوری عشقیہ ہیں اور مظہر الخفا غائب نامہ میں ذہنی رنگ میں ذہنی ہوتی ہے۔ نصیر نے روزمرہ کی عام زبان کو سلاست و روانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس مشہوری کی "شعریت" آج بھی متاثر کرتی ہے:

بھی کیا سہلی مستحضر ارقام تاکہ محفوظ ہوں خواص و خواص

(۳) چہارہ ہند:

بہر ضمیر کی ایک اور تصنیف "چہارہ ہند" ہے جو چارہ قصائد کا مجموعہ ہے جن میں "چہارہ مصومین" کی مدح کی گئی ہے۔ "چہارہ ہند" فارسی شاعر غلام کاظمی کے ہفت ہند کے طرز میں لکھے گئے ہیں۔ نصیر نے ہر قصیدے میں قصیدے کی اہمیت اور اس کے فن کو مثنوی کے ساتھ برتا ہے۔ نہایت حسین نے اپنے "روزنامہ"

سوانح نگاروں میں لکھا ہے کہ میر خیمبر نے اس کے چند بند پڑھ کر انھیں سنائے اور یہ ۱۹ مارچ ۱۲۵۹ھ کا واقعہ ہے۔ یہ احمد علی شاہ کا دور حکومت ہے جو ۲۶ دسمبر ۱۲۶۳ھ تا ۱۷ مئی ۱۸۳۲ء تا ۱۶ مارچ ۱۸۳۷ء کو محیط ہے۔

اردو غزل:

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حیر نے اپنی شاعری کی ابتدا غزل مثنوی و مجلس وغیرہ سے کی تھی اور دس سال تک اسی روایتی رنگ سخن میں ماحفہ شاعری کرتے رہے تھے۔ بعد میں جب مرثیے کی طرف آئے تو انھوں نے مرثیہ، مہنام اور مذہبی موضوعات پر اپنی مثنویات تک خود کو محدود کر لیا اور اسی لیے شاید وہ ان مرتب کرنے کی طرف توجہ نہیں دی۔ مہنامغفور خاں نساخ [۱۱۵] اور حسن لکھنوی [۱۶۶] نے انھیں صاحب دیوان لکھا ہے۔ خیمبر کا دیوان نایاب ہے۔ مسکنی نے ”ریاض المصفا“ میں ۹ شعرا کی غزلوں کے دیے ہیں [۱۷]۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے مختلف مباحثوں سے خیمبر کی غزلوں کے ۳۱ اشعار جمع کیے ہیں۔ جن کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ ان کی غزلوں میں بھی وہی سادگی ہے جو ان کی مثنویوں میں ملتی ہے عام طور پر ان کی غزلیں چھوٹی بحر میں لکھی گئی ہیں۔ خیمبر زندگی کے عام پہلو اور عام تجربوں کو دوسرے کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی غزل پر ناسخ کے رنگ غزل کا کوئی اثر نہیں ہے البتہ مسکنی کی غزل کی سادگی ان کے مزاج و رنگ سخن میں شامل ہے۔ وہی رعایت لفظی اور روایتی مضامین ہیں جو غزل میں پائے جاتے تھے۔ ان کا دیوان ان چنگا پید ہے اس لیے ان کی غزل کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جاسکتی۔ البتہ میر خیمبر کے تحرک کے طور پر یہ چند شعر ضرور پڑھتے ہیں [۱۸]:

دیکھا مرا بہتر جو کل اُس شوق نے جالی	ہر چند کیا ضبط مگر آنکھ بھر آئی
آتے ہی ترے آگئی ایک جان کی حق میں	اے گہمت، گیسوئے معصوم کو مہر آئی
ہر تار نہانی ہی کو سمجھا میں دگر گل	یاد اس گل باز کی جو مجھ کو کتر آئی
ہم سب دوش ہی جہاں سے گئے	نہ کسی شمع نے گرانی کی
تھے کہتے ہیں یاں سندھ سب	میرے انکوں کا ایک سوتا ہے

ہر شیعہ گوئی:

میر خیمبر نے ایک اور صنفِ سخن ایجاد کی اور اسے مرثیہ کے وزن پر ”ہر شیعہ“ نام دیا۔ ہر شیعہ بے معنی لفظ ہے۔ اس میں خسرواںہ اعزاز اور لکھنویہ رنگ میں ایسی شاعری کی جاتی ہے جس میں ہر اواخ طوع پر سونجھن کے

دلوں کو شاد کرے اور جسے کن کر وہ ثواب دار بن حاصل کریں۔ مرثیہ میں اسی لیے شیعہ عقیدہ کے مطابق آلِ محمد کے دشمنوں کی جھوکی جاتی ہے جو حیرا کی ہی ایک صورت ہے اور ”مروج الاول کو“ ”مید شجاع“ کے مروج پر نکلنے میں ہر شیعہ کی مجلسیں جمتی ہیں۔ روایت ہے کہ ”اس دن کا سلطان اہل بیت کا ایک بڑا سردار محمد ابن سعد قتل کیا گیا تھا“ [۱۹]۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ”شہر نکلنے میں جلسہ ”مید شجاع“ کو بنی مروج الاول میں ہر سال ہوا کرتا ہے اور اکثر موہنیں یہ جلسہ خوشی اپنے یہاں کیا کرتے ہیں۔ میر خیر صاحب ہر شیعہ نو ہر سال جاتی صاحب (حسن رضا) کی خاطر سے جلسے میں بڑھا کرتے تھے۔ جس سے سوتین لٹوں کے ساتھ ثواب حاصل کرتے ہیں“ [۲۰]۔ لہذا حسین نے بھی اپنے روزنامہ میں لکھا ہے کہ وہ بھی ایک ایسے جلسے میں شریک ہوئے جس میں میر خیر نے ”ہر شیعہ“ بڑھا تھا اور ساتھ ہی اس محفل کی تفصیل بھی بیان کی ہے۔ افسر صدیقی اردو ہی نے ثواب سید محمد علی خاں عرف نودو لٹا جس آبادی کے حوالے سے لکھا ہے کہ میر خیر جھ کے ایک بڑے طرز کے بھی موجود تھے تھے ”ہر شیعہ“ کہتے ہیں۔ ہر شیعہ میں تین دشمنانِ اہل بیت کی جھوکی جاتی ہے جنہیں اہل تشیعہ ”نور و شہادہ“ و ”فرمان“ کا نام دیتے ہیں۔ ”نور و شہادہ“ [۲۱]

ضمیمہ کا مرثیہ:

ہر شیعہ کے ساتھ میر خیر کا اصل میدان مرثیہ ہے اور اسی صنفِ سخن میں ان کی خدمات تاریخی حیثیت رکھتی ہیں۔ ”سکھنی سے فن شاعری حاصل کر کے حیر نے پوری سلیب کی سے وہ محنت و رباہی کیا کہ وہ مرثیہ گوئی میں ممتاز اور نامور ہو گئے۔ ”سکھنی نے لکھا ہے کہ ”آٹھ سو چوبیس ہجرت رسید“ ہے اور مرثیہ گوئی پر اردو گوئے بہت زیادہ“ [۲۲] ”مشوئی“ ”مظہر الخائب“ میں میر خیر نے لکھا ہے کہ جب پہلی بار پڑوسی کی قربانیاں پر گدا کا مرثیہ مجلس کے سامنے بڑھا تو پھر وہ صرف مرثیہ کے ہو کر رہ گئے: ”مشوئی“ ”مظہر الخائب“ میں لکھا ہے کہ:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی	ہو گیا صرف مرثیہ گوئی
کروں ایات کا جو آج شمار	ہوں گے الہی و چار ہزار
ہے دے صد ہزار شکر خدا	کہ میرا عرف ہے ”سوں سے جدا“
طرز یہ مرثیوں کی ضمیرانی	کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے وہ رواج	کہ نہیں کچھ جان کا محتاج

”مشوئی“ ”مظہر الخائب“ کے یہ شعر ۱۲۲۹ء میں کہے گئے تھے۔ گویا میر خیر ۳۸ سال کی عمر تک مرثیہ کے ۳۴۰۰ شعر کہ چکے تھے اور انہوں نے مرثیہ میں ”سراپا“ اور ”صف آرائی“ کو شامل کر کے ایک نئی طرز نکالی تھی اور یہ اس زمانے میں میر خیر سے مخصوص تھی۔ ان سے پہلے مرثیہ کا ذوق بین پر تھا۔ جن لوگوں نے قدیم و جدید مرثیوں کا مطالعہ کیا ہے میری اس بات سے اتفاق کریں گے کہ میر خیر سے پہلے بھی مرثیہ میں

چہرہ، سراپا، نگار، کمزے کی تعریف، درجہ، جنگ، شہادت اور جین کے اجڑا شامل تھے۔ یہاں دیگر اور جعفر علی فصیح کے مرثیے میں بھی یہ الگ الگ موجود ہیں۔ ان سے بہت پہلے سودا نے قصیدہ کی تعریف کمرے میں شامل کیا تھا جسے بعد میں ”چہرہ“ کا نام دیا گیا۔ میر خمیر کے دور میں سدس کی حیثیت کمرے کے لیے مخصوص ہو گئی تھی۔ میر خمیر نے سارے کمرے، میر خلیق و میاں دیگر کی طرح، سدس میں لکھے اور ساتھ ہی مختلف انصار اور اہل بیت کو موضوع مرثیہ بنا کر مرثیہ گوئی کے لیے ایک نیا راستہ کھولا۔ یہی طرزِ نوئی تھی۔ اپنے کمرے ج۔۔۔ سو روکی مجلس میں مری جلوہ گری ہے کہ ایک ہند میں خمیر نے اپنی ”طرزِ نوئی“ کا ذکر کیا ہے:

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکلِ نبی کے سنہ ہارہ سوانہا س تھے بھری بیوی کے
آکے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرزِ نوئی کے

دس میں کھوں سو میں کھوں یہ دور ہے میرا

جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

اس ہند سے یہ بھی معلوم ہوا کہ وہ پہلے شخص ہیں جس نے ہم شکلِ نبی (حضرت اکبر) کے وصف کمرے میں بیان کیے ہیں۔ یہی ان کا ”طرزِ نوئی“ ہے۔ دوسرا طرزِ وہ ہے جس کا ذکر ہم ابھی کر آئے ہیں کہ انھوں نے ”سراپا“ اور ”صفِ آرائی“ کو مرثیہ کا جزو بنایا۔ کچھ اکثراں نے لکھا ہے کہ ”ہارہ سوانہا س بھری بیوی میں جو نیا انداز اختیار کرنے کا دعویٰ کیا ہے وہ ہم شکلِ نبی کے وصف لکھنے میں کیا ہے۔ جس کمرے میں یہ ہند ہے اس میں وہ تمام اجڑا بھی نہیں ہیں“ [۲۳] اگر غور سے دیکھا جائے تو خمیر نے مرزا رفیع سودا کی اس روایت کو اپنایا جس پر نہ صرف سودا خود عمل کرتے تھے بلکہ اپنے مختصر رسالے ”سبیلِ ہدایت“ میں بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ ”کمرے کا اہل فن یہ ہے کہ مضمون واحد کو جزا رنگ میں معنی سے رہا پیدا کرے نہ کہ صرف حوام کو زلزلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے۔“ میر خمیر نے یہ بحث سودا سے لیا اور کمرے میں قصیدہ اور مثنوی کی خصوصیات شامل کر کے اس میں شعر کے تخلیقی عمل کو جزو مرثیہ بنادیا۔ میر خمیر ساری عمر اسی سمت میں سفر کرتے رہے اور بحیثیتِ محوئی اسے ایک ایسی صورت دی کہ جس سے کمرے کے موضوع و حیثیت مقرر ہو گئے لیکن ایک آنکھ کی کسر بھر بھی باقی رہ گئی۔ اسی کسر کا اسی صورت اور حیثیت موضوع کے ساتھ خمیر کے شاگرد رشید مرزا لور نے اور میر خلیق کے بیٹے میر انیس نے پورا کر کے حدِ کمال تک پہنچادیا۔

میر خمیر نے ایک طرف قصیدے کے رنگ و حراج کو، سراپا اور صفِ آرائی کے ساتھ، کمرے میں شامل کیا اور ساتھ ہی تاج کی مضمون آفرینی کو، جو مشکل لیکن مقبول تھی، کمرے میں شامل کر کے اس دور کے کھنڈی حراج اور پسند عام سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس عمل سے شرکتِ الفاظ، استعارات، جہتی تراکیب اور معنی آفرینی نے مرثیہ کو ایک ایسا نگار بنادیا کہ کمرے کا ایک نیا روپ وجود میں آ گیا۔ یہ اس دور کے کمرے کے لیے ایک نیا راستہ تھا۔ یہ بات ابھی یاد رہے کہ امراء و نوابین کا یہ معاشرہ اب میدانِ جنگ سے تو دور ہو گیا تھا لیکن

جنگ کے خون اور ہجر جیسے شمشیر زنی، نیزہ بازی، کشتی، پہلوانی، گھوڑ سواری وغیرہ میں اب بھی دلچسپی لیتا تھا۔ میر خیمبر نے ”صف آرائی“ (ردمہ جنگ) کو مرثیے میں شامل کر کے اس طبقے کے لیے مرثیے میں گہری دلچسپی کا اضافہ کر دیا۔ روایت قصیدہ کے مطابق مداح میں گلو اور گھوڑے کی تعریف اور مقرر نگاری پہلے سے شامل تھی، اب یہ روایت قصیدہ مرثیے میں بھی آگئی جس نے اسے ایک پختہ و مانوس شکل دے دی۔ اس احترازی عمل سے میر خیمبر نے ایک نئے مرثیے کو جنم دیا اور اپنے ہم عصروں میں ممتاز و منفرد ہو گئے۔ خیمبر کی مثنوی ”مظہر الجمال“ کا یہ شعرا کی افراہیت کی طرف اشارہ کرتا ہے

پایا میرے کلام نے وہ رواج کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ میر خیمبر کا مرثیہ مسلسل ارتقا کے عمل سے گزرا ہے اور وہ اس میں ایسے اضافے اور تبدیلیاں کرتے رہے جن سے مرثیہ شاعری سے قریب تر رہتے ہوئے بھی مقصود مرثیہ یعنی ”بینا“ کے سبکی اثر کو ابھار سکے۔ اس طرح میر خیمبر نے جن امکانات کو اپنے مرثیے میں ابھارا تھا، آنے والے مرثیہ گوئیوں نے ان سارے امکانات کو زیادہ بہتر ترتیب کے ساتھ اپنے مرثیوں میں سمیٹ لیا اور مرثیہ مرزا اور اور میر انیس کے ہاں تھلے مروغ کو پہنچ گیا۔ واضح رہے کہ دیر داغس نے، میر خیمبر کی طرح، آنے والے مرثیہ گوئیوں کے لیے نئے امکانات کے راستے نہیں کھولے بلکہ میر خیمبر نے مرثیے میں جن امکانات کو پیدا کیا تھا، انہیں پوری طرح تصرف میں لاکر اور اس ایک آنچ کی کسر کو پورا کر کے خود کو اس ہو گئے لیکن دوسروں کے لیے کوئی راستہ کھلا نہ چھوڑا۔ اسی لیے دیر داغس کے بعد سے مرثیہ گوئی روایت کی عمر گزرتے رہے اور آج تک گزر رہے ہیں۔ بڑا شاعر ایسا ہی کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ مرثیے کا ارتقا رک گیا۔ یاد رہے کہ جب تک میرزا رفیع سودا کے لحاظ نظر کو روایت مرثیہ کی پہلو میں شامل نہیں کیا جائے گا اور دوسرے کو سبکی اڑے الگ کر کے شاعری کے حوض تازہ میں قسمل نہیں دیا جائے گا یہ صورت حال اسی طرح برقرار رہے گی۔ اقبال نے اپنی شاعری میں ”اسلام“ کو موضوع سخن بنا کر نئی شاعری کو جنم دیا تھا جس میں حمد و نعت کی روح بھی شاعری کا جز ہے اور اسلام کا فلسفہ و فکر بھی۔ اور دوسرے کو بھی ایک اقبال کی ضرورت ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ”دیر اور انیس نے الگ الگ رنگ اختیار کیا مگر یہ دونوں رنگ خیمبر کے یہاں کم و بیش موجود تھے اور اگر دیر اور انیس کے کارناموں سے خیمبر کا نام وہب کیا مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اگر خیمبر مرثیے کو اتنی ترقی نہ دے چکے ہوتے تو نہ دیر اس مرثیے پر قابو ہو سکتے نہ انیس۔ مرزا دیر تو میر خیمبر کے شاگرد ہی تھے۔ میر انیس اگر چہ شاگرد اپنے والد میر طلیق کے تھے لیکن ان کا کلام تا ۱۲۰۰ء ہے کہ انھوں نے میر خیمبر سے بھی فیض پایا تھا۔ اس حیثیت سے مرثیے کی تاریخ میں میر خیمبر کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے“ [۳۳] اس بات کو خیمبر کے مرثیوں میں دیکھنے کے لیے یہ چند بند پڑ جیے تو وہ ساری خصوصیات جن کا ہم ذکر کرتے آئے ہیں، سامنے آ جائیں گی۔ سب سے پہلے قصیدہ کی تعصب کی طرح میر خیمبر کے مرثیے کے ”پہرے“ کے یہ دو ابتدائی بند دیکھیے جس میں

صبح کے منظر سے مرثیہ کا آغاز کیا ہے:

جس وقت کیا مرنے زور میں طہن صبح
ظلال کو اکب ہوئے غوسہ صبح
خاطر شعاعی سے طہائی درق صبح
ہوں جدول شجرہ بہار طہن صبح

نور نظر عالم اور باب تھا غور شد

میر غلام معزولی مہتاب تھا غور شد

چپ مرے گردوں پہ نکلاں میر کا چکا
گویا شفق صبح بھر رہا تھا علم کا

اگر ہوا طالع شرہ خاور کے حشم کا
افواج کو اکب کو ہوا حوصلہ دم کا

قرص سہ کامل نہ رہا آب کے اوپر

مہتاب گئی چھوٹے مہتاب کے اوپر

ان بندوں میں قصیدے کا اثر واضح ہے۔ مضمون آخری نے زور بیان کے ساتھ دل کر شعرت کو ختم دیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر شعوری طور پر مضامین کے لیے صبح کے منظر کو ایک بڑے انداز سے پیش کر رہا ہے۔ یہ بند کر پے عوام کے لیے نہیں بلکہ شاعری کا جادو جگانے کے لیے کہے جا رہے ہیں۔ پہلے بند میں صبح کے منظر کو درس دہانے والے بچوں کی فطریات سے بیان کیا ہے۔ ظلال بھر صبح، بخاطر شعاعی (جس کے متعلق سورج کی کرن کے بھی ہیں اور یہ دم انکھ کی ایک قسم بھی ہے)۔ طہائی درق اور جدول شجرہ کا تعلق بھی اسی سے ہے لیکن یہ سب مل کر صبح کے منظر کو ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ دوسرے بند میں جنگ و فوج کی فطریات میں صبح کے منظر کو بیان کیا ہے۔ مرصع (میدان، جنگ، بھر رہا، علم، شاد، افواج، دم، مہتاب، جرات کا اشارہ ہے، چاند اور چاندنی کو بھی کہتے ہیں اور آتش بازی کی ایک قسم کو بھی کہتے ہیں) کے ذریعے صبح کے منظر کو ایک نئے انداز سے ابھارا ہے۔ یہ انداز قصیدے کا انداز ہے جس سے ضمیر نے اپنے مشہور مرثیہ: ج۔۔۔ کس نور کی صورت ضمیر کے ”سراپا“ میں ملتی ہے۔ مثلاً ”سراپا“ دیکھیے جو ضمیر نے اپنے مشہور مرثیہ: ج۔۔۔ کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے، میں ظلم بند کیا ہے۔ ایک بند میں ضمیر نے اپنی تصویر کشی کا مصور کی تصویر کشی سے مقابلہ کیا ہے:

خاش تو کرتا ہے کلم لے کے یہ تدبیر
اک شکل ہی مصوٰ قمر حاس پہ خور
انصاف کرو کلک زبان سے دم خور
میں مصوٰ ہاٹن میں دم کرتا ہوں تصویر

سورنگ سے تصویر مصوٰ نے بھری ہے

رنگینی مضمون کی کہاں جلوہ گری ہے

ضمیر نے کہا ہے کہ مصوٰ نے اپنے تصویر میں سورنگ بھرے ہیں لیکن میری تصویر ایسی ہے کہ مصوٰ ہاٹن میں دم ہوئی ہے اور اس لیے ہوئی ہے کہ یہ رنگینی مضمون سے بھری ہوئی ہے۔ رنگینی مضمون ہی میر ضمیر کے مرثیہ کی

اصل خصوصیت ہے۔ یہی رنگین وہن ہے جس میں متانج بدائع اور فصاحت و بلاغت مل کر رنگ بھرتے اور تاشیر پیدا کرتے ہیں۔ ہوا اور زیادہ تری تری میں تاشیر۔ یہی رنگین ضمیر کے ”سراپا“ میں ملتی ہے:

قرآن کی تھکھ یہ اس دل نے بتائی ہوشانی اور ہے کہ ہے لوح طلائی
ایرو سے ہے بسم اللہ قرآن نظر آئی ہر دل کشش زلف کی ہاؤں نے دکھائی
وہ زلف وہ بنی الف و لام رقم ہے پریم دہن مل کے یہ اک شکل ام ہے
بھٹو جلوہ نما عارض گل کوں پہ ہوا ہے مصحف کو کسی نے دہلی گل پہ لکھا ہے
یہ چشم یہ قد حسن میں ابھار نما ہے ہاں اہل نظر مرد میں بادام لگا ہے
تیروں سے سوا تر کشی حڑکاں کا اثر ہے دشمن کے لیے ریونہ الماس بگر ہے

لب ہیں کہ ہے دریائے لطافت بسر اوج

اس لوح میں بھرا یم قدرت کی ہوئی موج

ہیں فرو فراکت میں مگر دیکھنے میں زوج

دوہوت ہیں اور پیاس کی ہے چاروں طرف فوج

بند آکھیں ہیں لب شک ہیں اور عالم فحش ہے اور صلح میں نہاں مایہ دریائے عطش ہے
یہی رنگین گھوڑے، نگوار کی تعریف میں، مناظر قدرت کے بیان میں، جنگ وصف آرائی کے اظہار میں ملتی ہے۔ یہ ضمیر کا منفرد رنگ سخن ہے۔ طراوت کے باعث ہم نے یہاں اور جھلکیں نکلی دی ہیں۔ ضمیر اپنے مرعے میں شاعرانہ حسن کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ رنگین مضمون اور رنگینی بیان کا روشنی سے جڑا ہوا ہے۔ میر ضمیر کا سریرہ رسوں کی مسافت طے کر کے اور نکلتا ہے گزر کر ایک ایسی داخلی وسعت کا تا ہے جو دیر وانہیں اور دوسرے مرثیہ گو یوں کو ایک نئی صورت عطا کرتی ہے جس میں چہرہ، سراپا، صف آرائی، رد و بدل، جزئیات اور بین و غیرہ ایک خاص ترتیب سے اس طرح سامنے آتے ہیں کہ آنے والے مرثیہ گو اس پر اپنے مرثیوں کی عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ ان وجوہ کی بنا پر میر ضمیر اور دوسرے کی روایت میں ایک تاریخی کردار ادا کرتے ہیں۔ اگر میر ضمیر دیر وانہیں کے پیش رو نہ ہوتے تو دیر وانہیں اس طرح اور اس طور پر اپنا سریرہ نہیں لکھ سکتے تھے جیسا انھوں نے لکھا اور زندہ کا جاوید ہو سکے۔

لسانی مطالعہ:

جہاں تک زبان کا تعلق ہے ضمیر کی زبان وہی ہے جو کھٹو کے طبقہ خواص کی زبان تھی۔ ان کے ہاں میر ظلیق کی زبان سے کم مزہ دکات ہیں بلکہ مرعے کے مقابلے میں یہ حر دکات شغوی معراج نامہ اور شغوی منظر ہماحب میں اسلوب زیادہ ہیں مثلاً

- زور : ج۔۔ کیا حب سلامان کو احمد نے زور (معراج نامہ)
 کئے : ج۔۔ فرشتوں سے خالق کئے اے سعید (معراج نامہ)
 یوں۔ ملک : ج۔۔۔ میں آیا نہیں یوں ملک ایک بار (معراج نامہ)

”فصل“ کی جمع کا پرانا طریقہ بھی ضمیر کے ہاں ملتا ہے جیسے : ج۔۔۔ بہت عورتیں اس طرح دیکھیاں۔ ”تحدید“ بھی گاہ گاہ ملتی ہے جیسے: ہی کیا سہلی مستمع ارقام (مظہر العجایب)
 اسی طرح مرثیہ میں ایک جگہ ”کہلاتا“ کے بجائے ”کہنا“ استعمال کیا ہے : ج۔۔۔۔۔ جو تانی محبوب الہی ہے
 کہلاتا۔ عام طور پر ضمیر کی زبان دہی ہے جسے آج ہم بولتے ہیں۔

چوتھا باب

چھنوالال دیکھ

میر ضمیر اور میر ظلیق کی طرح میاں دیکھ بھی میر انیس اور میرزا دیر کے فانی رہے جن کے مرے اس دور میں اپنی سادہ سیانی، ماعلمہ انعم اور نثر میں کے باعث عوام و خواص دونوں میں بہت مقبول تھے۔

میاں دیکھ (۱۱۹۳ - ۱۲۶۳ء مطابق ۱۷۸۰ء - ۳۸ - ۱۸۴۷ء) جن کا اصل نام چھنوالال اور طرب ٹھٹھ تھا، فنی رسوا رام کے بیٹے اور قوم کے کاسٹھ تھے [۱]۔ لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں سترہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز [۲] اور اس کی نشوونما ہوئی۔ ابتدا میں دواچ زمانہ کے مطابق غزل کہتے رہے اور نوازش حسین نوازش کی شاعری اختیار کی۔ جب نوازش حسین عرف مرزا خانی کا پند چلے گئے تو ان ہی کی ہدایت پر شیخ نام نغس داغ کے شاگرد ہو گئے [۳]۔ ذہین، لطیف اور فطری شاعر تھے۔ جب مرے کی طرف متوجہ ہوئے اور تولیت عام نے دل بڑھایا تو پھر مرے کے ہو کر رہ گئے۔ طرب ٹھٹھ ترک کر دیا۔ دوجان موتی جمیل میں ڈیو دیا [۴] اور دیکھ ٹھٹھ اختیار کر کے عقیدت کے ساتھ مرے کہنے لگے۔ تذکروں میں آیا ہے کہ مرے کہتے کہتے اپنا مدھب بھی ترک کر دیا اور مقام حسین نام رکھ لیا [۵]۔ یہ قازی الدین حیدر کا دور تھا۔ محمد علی شاہ کے دور حکومت میں دیکھ نے تین محکوم یا درشتیں بادشاہ کی خدمت میں پیش کیں۔ عرضداشت اول میں شاہ ذہن قازی الدین حیدر کے زمانے میں اپنے جدِ طریقی مدھب کا ذکر اس طرح کیا ہے:

زمانہ جو شاہ ذہن کا ہوا شرف بہ اسلام بنا ہوا

اسی سال میں نے لیا قریب نہیں میری اس عرض میں کچھ رہا

سعادت خاں داسر نے لکھا ہے کہ ”سال یک ہزار و صد و سی اجمری (۱۲۳۰ھ) میں شرف اسلام سے شرف اور حیدر اجمیر المومنین سے ہم طرف ہوا [۶] قازی الدین حیدر ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء میں نواب دہلی ہوئے اور پھر ۹ ستمبر ۱۸۱۹ء کو بادشاہ کے خطاب سے تخت نشین ہوئے۔

میاں دیکھ کا سال ولادت کہیں نظر سے نہیں گزرا۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شمیری [۷] کو راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں ایک خطوطِ ملا جس میں دیکھ کی کوئی غزل یا مرثیہ تو نہیں ہے البتہ چند مثنویاں، مسدس ترجیع بند اور مقطعات موجود ہیں۔ ان میں ایک مثنوی ”دور وصف بازار حسین آباد“ ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۵۵ھ میں مکمل ہوئی جیسا کہ قطعہ تاریخ کے آخری مصرع ”مغات شاہ میں ہے مدح بازار“ سے ۱۲۵۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ محمد علی شاہ مثنوی پر بہت غور فرمایا اور چار سو روپے نقد اور خلعت انعام میں دیا۔ جواب

سارے مرثیے میں ہر وقت اور آواز کا پیدا کرنے پر زور ہے۔ دلیگیر کے مرثیوں میں لکھنوی معاشرت، گلزار عورتوں کی باتیں، ان کی زبان اور محاورے اس لیے لائے جاتے ہیں کہ ”ہین“ کے سوتے پھوٹ نہیں۔ اسی ”ہین“ کی شدت کی وجہ سے ان کے مرثیے بہت مقبول تھے اور عام روزمرہ کی زبان اور انکسار کی رد و ملی کی وجہ سے سوز خوانوں کے لیے بھی موسیقانہ طرز میں ”ادا“ لگتی ”آساں“ تھی۔

یہی وجہ ہے کہ دلیگیر کے مرثیوں میں جذباتی رنگ نمایاں ہے۔ وہ واقعات جو دلیگیر اپنے مرثیے میں لاتے ہیں اور ان میں اپنے گھٹل سے رنگ بھر کر جوئے جذباتی پہلوؤں کا اپنی طرف سے اضافہ کرتے ہیں ان کا ترغ صرف اور صرف ہین کی طرف ہوتا ہے۔ ان مرثیوں میں لکھنوی شکایت بھی آتے ہیں، وطن و مظلوم کا لہجہ بھی ابھرتا ہے۔ ساس، بہو ماں بچی کے مکالمے بھی آتے ہیں مگر یہ سب کچھ مرثیہ میں ملکی اثر پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے حالانکہ یہ وہ باتیں ہیں جو سید ان جنگ میں اس طرح نہیں ہوتیں۔ یہاں حضرت امام حسین اور ان کا سارا کنبہ لکھنوی معاشرت میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ ان سب لوگوں کا وہی ایمان و عقیدہ عمل ہے جو اس دور کی تہذیب کے عام مرد اور عورت کا تھا مثلاً حضرت کبریٰ کلاچ کے بعد جب رخصت کی جاتی ہیں تو سارے ٹیپے میں سب پر دقت طاری ہو جاتی ہے اور حضرت شہر بانو کہتی ہیں کہ۔ آج مری بچی پر ملی ہوئی۔ پھر انھیں یہ خیال آتا ہے کہ انھوں نے بچی کو جوہر تو دیا نہیں تو وہ شرم سار ہوتی ہیں اور کہتی ہیں۔

کیسے جو نہ تم بھتی جو پہنچوں گی میں
جل کے وطن حق تر اسب دوں گی میں
بھرنی کو سمجھاتی ہیں کہ:

بچی مری بات یہ تم مانو ساس کا جو حق ہے سو بچاؤ
مجھ سے بھی اللہ میں فزوں جانو ہٹ نہ کوئی دل میں کبھی ٹھانو

پوچھی میں۔ چالے میں رومات میں

بول نہ تم اُٹھو کسی بات میں

میرے تو دل میں تھی بڑی یہ اُٹک بچی تجھے دوں کی جزاؤ پٹک
ہائے زمانے کا ہوا ایسا رنگ رہ گئی بس دل ہی میں دل کی ترک

بیاد ترا ایسے مکاں پر ہوا

ہائے جہاں کچھ نہ میسر ہوا

یہ سب وہ باتیں ہیں جو ہمارے معاشرے میں ہوتی ہیں لیکن ان کا کوئی تعلق واقعہ کربلا سے نہیں ہے۔ مرثیہ گو کا مقصد ملکی اثر پیدا کر کے آواز کا سامان کچھ پہنچانا ہے اور یہاں دلیگیر اسی ”ہین“ کے بادشاہ ہیں اور اسی لیے مقبول ہیں کہ وہ سامعین کی مذہبی ضرورت پوری کر دیتے ہیں۔ دلیگیر کے ہاں چونکہ ہر مرثیے میں یہی رنگ غالب ہے اسی لیے ان کے مرثیوں ایک رنگ ہیں۔ ان کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے ”ہین“ کے

یہ بندہ بڑ ہے۔

مفتگو بچی سے کی بہ مرثیہ نے جس دم
مٹھ سے مٹھ بٹنے لگی باپ کے وہ مٹھ غم
بچن کرنے لگی یوں رو کے وہ عجیبی الم
بہیا امیر کے کیلے کا بھی کچھ درد ہے کم

کچھ جہا و کچھ کے لہریں وہ لب کوڑ کی
بچھ لگی جیاس مرے بھائی ملی امیر کی

بچھا فردوس میں داماد تھمارا پلا
کیا اُسے قاطعہ ادوی سے سلامی میں ملا
آپ کہہ دیجئے گا قاسم سے امام دوسرا
بھولی سال سے کیا ٹیک کا کچھ وعدہ تھا
کوئی دن کتنا ہے اور رات کوئی جاتی ہے
ٹیک لینے کے لیے جلد بہن آتی ہے

یہ یقین ہے مجھے ہے بھرے لب کوڑ پر
مومہاس نے لب اپنے کیے ہوں گے تر
جب کہ کوڑ پہ اُسے لے گئے ہوں گے حیدر
ڈھونڈتا ہوگا مجھے چادوں طرف کو امیر

بھولی ہوگی مرے بھائی کو نہ صورت میری
چھوٹے ہی بہن میں تھی کیا اس کو بہت میری

لکیر نے جس موضوع یا واقعہ پر مرثیہ لکھا خواہ اس میں اپنے سے روا لگی کو بیان کیا گیا ہو یا زندانِ شام کا،
حضرت قاسم کی شادی کا بیان ہو یا حضرت امام حسین کی شہادت کا وہ بیان کی طرف بڑھتے نظر آتے ہیں۔ مذہبی
نقطہ نظر سے دیکھیے تو یہی کرنا چاہیے تھا لیکن شاعری کے زوایے سے دیکھیے تو ان کا درجہ گھٹ جاتا ہے اور ان
کے سر میں پر یک رنگی چھا جاتی ہے۔ یہی کشمکش سارے مرثیہ گوہوں میں نظر آتی ہے اور آخر میں فیصلہ عقیدے
کے حق میں ہو جاتا ہے۔ میر انیس باور میر زادہ نے اس مسئلے کو حل کر لیا اور دونوں کو ساتھ لے کر چلے لیکن اس
سے پہلے کہ ہم انیس زادہ کے مرثیے کا مطالعہ کریں مرزا جعفر علی فصیح کے مرثیے کا مطالعہ بھی کرتے چلیں تاکہ
اس دور کا ایک منفرد مرثیہ گوہی، جو دوسرے مرثیہ گوہوں سے مختلف اور دیر و انیس کا پیش رو تھا، ہمارے سامنے
آجائے۔

حواشی:

- [۱] ریاض الصفا، نظامِ بریلی، صفحہ ۱۸۸، مآخذِ ترقی اردو، رنگ آباد، ۱۹۳۷ء۔
- [۲] ایضاً (خوش مرکز، زیبا، چھ سال کا ہے)۔
- [۳] خوش مرکز، زیبا، سعادت، مسیحی خاں، مصر، عربیہ، شطوط، عربیہ، جلد اول، ص ۲۲۹، مجلسِ ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۴] سراپا خن، حسن علی حسن، کھنوی، عربیہ، اکبر، اکتہ، حسن، ص ۴۳، لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۵] خوش مرکز، زیبا، کولہ، لاہور، ص ۲۲۹۔
- [۶] ایضاً۔
- [۷] اردو شمس اردو سرے، کارنگ، اکبر، کھنوی، کاشمیری، ص ۶۷، ۵۰، ۳۶، ۷۷، ۷۸، کھنوی، لاہور، ۱۹۸۱ء۔
- [۸] ایضاً، ص ۴۷۔
- [۹] لسانِ عجائب، ادب علی، کنگ، سرور، عربیہ، حسن، خاں، ص ۱۳، انقش، لاہور، ۱۹۹۰ء۔
- [۱۰] اردو شمس اردو سرے، کارنگ، کولہ، لاہور، ص ۴۷۔
- [۱۱] گلشنِ بہار، مصطفیٰ خاں، شیلو، عربیہ، کلب علی، خاں، خاکی، راجپوری، ص ۲۲۹، مجلسِ ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء۔
- [۱۲] مجموعہ عربیہ، شمس، لکھنؤ، جلد ہفتم، ص ۵۰۳، مطبعہ نول کشور، کھنوی، لاہور، ۱۸۸۶ء۔

پانچواں باب

مرزا جعفر علی فتح

مرزا جعفر علی فتح (ولادت ۱۱۹۸ھ - وفات ماجین ۱۲۶۳ھ - ۱۲۶۹ھ مطابق ولادت ۸۳-۸۴ھ وفات ماجین ۳۷-۳۸ھ اور ۱۸۵۲-۵۳ھ) اپنے زمانے کے معروف مرثیہ گو تھے۔ ۱۱۹۸ھ/۸۳-۸۴ھ میں فیض آباد میں پیدا ہوئے [۱]۔ اجداد کا وطن ایران تھا اس لیے مرزا کہلاتے [۲] ان کی تعلیم فیض آباد اور کھنڈ میں ہوئی۔ حدیث و کتب دینی میرالدین علی ولد مولانا سید محمد دام سے چڑھیں [۳]۔ مصنفی نے لکھا ہے کہ علم عروض و کافیه پر دست گاہ رکھتے تھے [۴]۔ مذہبی آدمی تھے۔ عبادت گزار بھی اور حقیقی بھی۔ اہل مصومین کی زیارت اور حج بیت اللہ سے بھی مشرف ہوئے۔ مصنفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ آج کل اسی مقصد سے ملکات کئے ہوئے ہیں [۵]۔ سعادت خاں ہامر نے ان کا تقویٰ اور عبادت و کچھ کرشمے "فتح الحرم" برگرزہ و کونین، حاجی حسین، صاحب جلیل و تصحیح لکھا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ پہلے غزل بھی کہتے تھے۔ صاحب دیوان و مثنویات تھے لیکن جب مرثیہ گوئی کی طرف آئے تو غزل گوئی ترک کر دی اور مرثیے کے ہو کر رہ گئے [۶]۔ تاریخ کے شاگرد تھے۔ مصنفی نے "سریعلقہ ثلاثہ" لکھا ہے [۷]۔ فتح کی دیانت داری کی یہ شہرت تھی کہ شاہ اودھ محمد علی شاہ نے کئی الاکھ روپے کر کا مسلی کی امداد میں خصوصاً حضرت مہاس کے دروہنے کی مرست اور حضرت خرد کے دروہنے کی سہر کی درستی کے لیے مرزا جعفر علی فتح کی معرفت بھجوا یا۔ ساتھ ہی ایک رقم فتح کو بھی بھجوائی [۸]۔ فتح کا سال ولادت تو مصنفی نے ۱۱۹۸ھ دیا ہے لیکن سال وفات کہیں نہیں ملتا۔ وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وفات ان کی کر کا یا حسین میں ہوئی ہو۔ صغیر بکرا می نے لکھا ہے کہ بیت اللہ کو ہجرت کی [۹]۔ اکبر جھوڑی کاخمیری نے یہ دیکھ کر "غرض معرکہ زبیا" (سال تکمیل ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۵ھ) میں سعادت خاں ہامر نے اور "طبقات شہرائے ہند" (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ھ) میں کریم الدین نے ان کا ذکر سینہ حال میں لکھا ہے اس لیے وہ ۱۲۶۳ھ تک یقیناً زندہ تھے لیکن تذکرہ "سراپا خن" (سال تکمیل ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۲ھ) میں سید محسن علی محسن لکھنوی نے انھیں مرحوم لکھا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ان کی وفات ۱۲۶۳ھ اور ۱۲۶۹ھ کے درمیان کسی وقت ہوئی [۱۰]۔

مرزا فتح نے تین مثنویاں لکھیں اور تینوں مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں اور ان کے مذہبی عقائد کی ترجمان ہیں۔ فتح نے "برقی لایع" ۱۲۴۰ھ میں مولوی عبدالکریم بریلوی کی مثنوی "سینہ قاطع" کی رد میں لکھی۔ دوسری مثنوی "تان و تنک" بھی مرزا فتح نے مولانا زبیری اور دوسرے مولویوں کی ہجو میں لکھی ہے۔ یہ

مثنوی دو پارہ ۱۳۶۲ھ/ ۱۸۴۵ء اور ذی قعدہ ۱۲۷۹ھ/ مئی ۱۸۶۳ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ تیسری مثنوی ”نہضتِ مرحوم“ میں شمس مذہب کے اصول و دین جان کیے گئے ہیں۔ ان مثنویوں کے علاوہ ایک اور کتاب ”مختل ماقم کے نام سے بھی لکھی [۱۱]۔ لیکن ان کی بنیادی حیثیت ایک معروف مرثیہ گو کی ہے جو مرثیہ نگاری میں انیس و دہرہ کا نقشہ رو ہے۔

مرزا فصیح کے مرثیے حواج کے اعتبار سے ذرا سے مختلف ہیں۔ ان میں ان کے حواج کی گہری سمجیدگی، جو چیز نگاری و تقویٰ سے پیدا ہوئی ہے، زیادہ نمایاں ہے۔ وہ بھی اپنے مرثیوں میں مجلس رنگ پیدا کرنے کے لیے ”الغزل“ کرکڑا کے موضوعات میں ابرار کو کرتے ہیں لیکن یہ ابرار مرثیے میں اخلاقی قدروں کو بڑھا دیتا ہے اور اس میں ”تصوف“ کا رنگ نمایاں ہو جاتا ہے۔ شیعہ مذہب میں جیسا کہ سب جانتے ہیں ”تصوف“ بے حیثیت ہوتا ہے اور لکھنؤ کے حواج تہذیب میں تو یہ قطعی ناپسندیدہ ہے لیکن فصیح کے ہاں یہ مختلف مرثیوں میں بار بار سامنے آتا ہے مثلاً:

مقیموں اصولاً ان کی صفت میں ہے وہ عابد تھے
رہے دنیا کی آلائش سے پاکیزہ وہ زاہد تھے
وہ خوفِ علیہم تھے وہ راکش تھے وہ ساجد تھے
وہ سب تھے اولیاء اللہ وہ غازی مجاہد تھے
انہیں حتیٰ معید عاشورہ میں لذتِ معید قرباں کی
نہانی اللہ سزل آخری ہے اہل عرفاں کی

مسح اکراماں نے فصیح کے اس رنگ تصوف کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ”فصیح کا ہندوستان سے باہر قیام ہونا ورنہ مرثیہ گو یوں کا جو ماحول لکھنؤ میں تھا، اس میں وہ تصوف کے مضامین جان کر نہ اور اعتراضات سے بچتا رہتا مشکل نظر آتا ہے [۱۲]۔ تصوف کے اعتبار سے جعفر علی فصیح کے ہاں نہ صرف انسانی نفسیات کا اثر مرثیے میں بدلا ہے بلکہ مبروہ شکر کے صوفیانہ اسلامی باہد الطبیعیات نے مرثیے کے رنگ کو نکھار کر اس میں انسان کی اصلاح کے پہلو کو نمایاں کیا ہے۔ یہ کام اردو مرثیے سے اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ اس کی جان ”بین“ پر ہی فوقی تھی۔ اردو مرثیہ اگر اب اس راستے پر چلے تو مرثیے کی روایت میں نہ صرف بنیاد رنگ بھر سکتا ہے بلکہ مرثیے کی روایت کے سامنے کھڑی دیوار کو چھلانگ کرتے نئے نئے میدانوں کا پتہ بھی دے سکتا ہے۔ فصیح نے اپنے مستحیات حواج اور احادیث کی مدد سے اخلاقی اور اصلاحی فلسفہ پر جو زور دیا ہے اس نے ان کے مرثیے میں شعریت بھی پیدا کی ہے اور گہری سمجیدگی بھی۔ وہ مذہبی اقوال اور اس کی تعلیم کو شیعہ کتب کے مستحی حالوں سے اپنے مرثیے میں لاتے ہیں اور عرفانِ ذات اور ضبطِ نفس کی اہمیت کو بھی نمایاں کرتے ہیں مثلاً ایک طویل بحر کے مرثیے میں مبروہ شکر کی اہمیت کو ابھارتے ہیں: ”مخ کہا رو کے باپ نے اسے پھر جو اہام زدہ وہ ہے مبر کر۔ اب یہ وہ بند

اور کہیے :

یہ خدا کا فضل ہے شکر کریے لقب بھی فوزِ عظیم ہے ذوقِ تو ذلیل و حقیر ہے نہ پدرِ طیل و سقیم ہے
یہ کھجور کرم ہیں یہ عطائے رب رحیم ہے دلِ داغ و درِ تو باغ ہے یہ موسمِ بارِ نیم ہے

نہ یہ زخم کھانے میں ہے حزن نہ ملاوتیں ہیں یہ حرب میں
کہوں کیا جو خلق ہیں لذتیں ہمیں تازہ بانوں کی ضرب میں
یہ خدا کا جھ پ کرم ہوا کہ جہاؤں ہوں کر رہا
یہ بڑا جہاد ہے اسے پہر کہ میں پہلے موت سے مر رہا
نہ جسد رہا نہ کفن رہا نہ نشان رہا نہ اثر رہا
نہ ہوا رہی نہ ہوئی رہی نہ تو دل رہا نہ بھر رہا
نہ قی رہی نہ بقا رہی جو رہا تو نامِ قدر کا
نہ ہو مضطرب کہ ہے تو غلبِ بخدا شہیدِ کبر کا

اس نثر اور سرے کے مزاج میں صوفی شاعر سراج اور نگاہِ بادی کی اس مشہور فزل کا رنگ جس کا مطلع یہ ہے:
خبرِ حقیرِ عشقِ سن نہ جوں رہا نہ پری رہی نہ تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی
ایسا من پیدا کر رہا ہے کہ سرے کا نیا مزاج اور اثرِ دہشیر کے ساتھ ساتھ اصلاحِ اخلاق، عرفانِ ذات اور اسلام کے
کی انفرادیت ہے۔ یہاں سرے کا نثر، بین کے ساتھ ساتھ اصلاحِ اخلاق، عرفانِ ذات اور اسلام کے
بنیادی اصولوں سے جاتا ہے جہاں جہادِ جہاد بھی ہے اور جہادِ نفس بھی ہے۔ جہاں انسان ہو اور ہوس کی دنیا سے
نکل کر بے نیازی کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے گہری پیچیدگی کے ساتھ فصیح کے سرے اور ان کے
اعداد و گروہوں میں آتر جاتی ہے۔ نیا اور سرے اسی گہروں کی کوکھ سے پیدا ہو سکتا ہے۔

فصیح علمِ دین کے عالم تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ ایک دل انسان تھے اور فرد و معاشرے کی
اصلاح کو منصب دین جانتے تھے۔ یہی رنگ اور یہی مزاج انھیں دوسرے سرے گویوں سے مختلف و منفرد کرتا
ہے۔ اسی لیے اصلاحِ احوال کے لیے وہ احادیث و روایات کو بھی سرے میں کثرت سے لاتے ہیں تاکہ
عقیدت مند انھیں قصہ کہانی نہ سمجھیں اور ان کا اثر قبول کریں۔

صلیح بنگلہ رانی نے لکھا ہے کہ وہ ”سودا طرزِ رزم و یزیم“ تھے [۱۳]۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ
رزم و یزیم اور دوسرے سرے گویوں کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ میر خٹک کے ہاں صفِ آرائی و سراپا زار و لے ہوئے
انہما میں آتے ہیں۔ جس پر انھوں نے خاص زور دیا ہے اور حضرت علی اکبر کو پہلی بار موضوعِ مرثیہ بنا کر نہ صرف
ان کا سراپا بیان کیا ہے بلکہ رزم کو بھی بیان کیا ہے جسے وہ ”صفِ آرائی“ کہتے ہیں اور اسی کو وہ ”طرزِ نوئی“ کہتے
ہیں۔ فصیح کے ہاں رزم کا بیان مختلف سرے میں ہاں بار آتا ہے اور وہ اس کا رشتہ شہادت کی زندگی چاہیہ سے

جو ذکر اس کے اخلاقی و دینی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں مثلاً ان کا وہ مشہور مرثیہ پڑھیے جو ”آپ بچا کر بلا میں جو فکر امام کا“ سے شروع ہوتا ہے۔ اس کا موضوع حضرت خڑ ہیں جن کا کردار ابھر کر اس طرح سامنے آتا ہے کہ بہت کم مرثیہ گوئوں نے اس طرح کسی کردار کو ابھارا ہوگا۔ اس میں پورا واقعہ ۹۳ بند کے اس مرثیے میں تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ ایک بند دوسرے بند سے پیوست ہے۔ ”ہین“ بھی آخری سات بندوں میں بڑا اثر پڑنے سے لایا گیا ہے لیکن یہاں بھی دعائیہ بندوں میں شہادت کی عظمت و صبر و انسانیت اور خدا پرستی بڑا رد دیا گیا ہے۔

تکسوی معاشرت فصیح کے مرثیوں میں بھی موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ گوئوں نے یہ سمجھا لیا ہے کہ کہ انھوں نے کر بلا میں تکسوی میں ہوا تھا۔ یہ رنگ فصیح کے اس مرثیے میں بھی جس کا ذکر ابھی اوپر آیا ہے، موجود ہے مثلاً یہ چند مصرع دیکھیے:

- ۔ جیری دما کے واسطے کولے تھے سر کے بال
- ۔ تھی دھوپ میں کھڑی جو یکیندہ ہند سر
- ۔ کلوم کی کتاب نہ پھوڑیں گے ہے نقیص
- ۔ کہنا آتا رہیں گے دلہن کے ہونے دیں
- ۔ رط سارے کا لباس بھی لوئیں گے ہلی کہیں

ان مرثیوں میں جن میں حضرت قاسم کی سیدہ انجک میں جانے سے پہلے شادی موضوع ہوتا ہے، وہاں تکسوی معاشرت کا رنگ بہت گہرا ہو جاتا ہے۔ نوشاہ قاسم کی لاش آنے والی ہے تو یہ سن کر حضرت شہر بانو کہتی ہیں:

ہے کدھر دولہا کی ماں جاؤ ذرا جلدی بلاؤ
خون میں ڈوبا ہوا سہرا اُسے ڈولہا کا دکھاؤ
میری شہزادی کو یاں ہاتھ پکڑ کر لے آؤ
لوگوں منہ کھول دوسر کھول دو گونگھٹ کو بٹاؤ
راہ ہوتی ہے بنی آنکھوں سے کاہل پونچھو
خاک اچھے پہ لے تاک سے صندوق پونچھو

جلد دروازے پہ رط سالہ دھما کر لاؤ
کالی چادر کوئی پاؤ تو اڑھا کر لاؤ
چاند سے اچھے سے انکھیں بھی پھرا کر لاؤ
تاک سے نقشہ مری باری کی بڑھا کر لاؤ

اور مہنی دور کرو کھول دو چہرہ لوگو

نوج کر بھیک دو عقیش کا سہرہ لوگو

ہاتھ سے سوتیوں کے کنگھے کا ڈورا توڑو
ہوگی راہ بنی چوڑیاں جلدی پھوڑو

جوڑے کے نام تاک بارنگے میں پھوڑو
بزم شادی سے آٹھانم کی طرف منہ موڑو

لاٹل آئی مرے داماد کی در پر زن سے

ٹوں بہا جاتا ہے دولہا کی کئی گردن سے

اہل مجلس پر بین اور رقت طاری کرنے کے لیے یہ فعل مرثیہ گو یوں کی ضرورت تھا۔ وہ امام حسین اور اہل بیت کو لکھتے ہوئے معاشرت میں اس لیے پیش کرتے تھے کہ اس معاشرت سے جو ان کے چاروں طرف ہو رہی ہے، رقت پیدا کرنا آسان تھا اور ”بین“ چونکہ مرثیے کی مذہبی ضرورت تھی اس لیے یہ کام مرثیہ گو کی مجبوری تھی حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ حضرت شہر بانو، جو عرب تھیں، دیہات میں ہرگز نہیں کر سکتی تھیں مگر یہ پہلو، فصیح کی طرح، ہر مرثیہ گو کے ہاں بین کی مذہبی ضرورت کی وجہ سے لگایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔

مرثیے میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے فصیح مضمون میں ایسا بھی کر لیتے ہیں مثلاً اسی مرثیے میں جب حضرت خرا یک بار جنگ میں جاتے ہیں تو بڑی دلیری سے لاتے ہیں اور کشتوں کے پٹنے لگا دیتے ہیں اور ان کے جسم پر ذرا سا بھی زخم نہیں آتا۔ مرثیہ نگار نے کئی بندوں میں ان کی غیر معمولی بہادری کا بیان کر کے حضرت امام حسین کے صدمے سے یہ راز کھلوایا ہے کہ ڈھکی نہ ہونے اور دشمن کو شکستہ قاتل دینے کا سبب یہ تھا کہ جب حضرت خرا نے باطل کو چھوڑ کر حق کا ساتھ دیا تو حرد و ملک حیرت میں آ گئے اور حضرت جبریل وقتہ جنگ اپنے دونوں ہاتھوں کو سپر بنائے ان کے ساتھ تھے اور خود بھی بری طرح ڈھکی ہو گئے تھے۔ یہاں بھی دیکھیے کہ اخلاقی پہلو، جو فصیح کے مرثیے کی منفرد خصوصیت ہے، موجود ہے اور اس بات پر زور دیا جا رہا ہے کہ باطل پر حق کی فتح میں اللہ تعالیٰ حق کا ساتھ دیتا ہے۔

مرزا فصیح کے مرثیوں میں دلگیری کی طرح جذباتی رنگ گہرا نہیں ہے لیکن روانی و آہنگ موجود ہے۔ ان کے ہاں لفظوں کا سوز و استعمال اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے۔ ان کا طرزِ ادا جدید ہے اور میر انیس و مرزا دہیر کے طرز سے مشابہ اور قریب ہے۔ مرزا فصیح کی زبان بھی آج کی زبان ہے سوائے چند الفاظ یا استعارات کے مثلاً

نوحیوں مراق میں جو گنگناہی ہیں چھانکناں دیکھے گا برقِ تنقہ کی ان پر مغانیاں

اب فصل کی جمع اس طرح نہیں جاتے۔ اسی طرح ہاں، تا، و، ضما و غیرہ چند الفاظ ہیں جو اب پوری طرح متروک ہو گئے ہیں۔ باقی فصیح کے مرثیوں کی زبان بھی آج کی زبان ہے جو انیس و دہیر کے ہاں ملتی ہے اور جدید روپ کے معیار پر پوری اترتی ہے۔

مرثیے کے زوال کا بنیادی سبب یہ ہے کہ اس موضوع پر جو کچھ کہا جاسکتا تھا کہا جا چکا ہے۔ اس نئی روح چھوٹنے کے لیے انسانی نفسیات اور حقیقت پرستی کے ساتھ انسان کے جدید تقاضوں اور اخلاقیات شامل کرنے کی ضرورت ہے تاکہ اس عظیم شہادت کا انسانی، اخلاقی و دہمائی پہلو اُپاگر ہو سکے۔ صرف بقول ”سودا“ مگر یہ عوام کے لیے صرف بین پر مرثیے کی بنیاد رکھ کر منصف مرثیہ میں شاعری کی تخلیقی روح نہیں سمجھ سکتے۔

جاسکتی۔ اسی لیے اب مرثیہ کا مقبول نہیں رہا جتنا انیسویں صدی عیسوی میں تھا۔ اب اس کی جگہ نثری خطبوں نے لے لی ہے اور مرثیہ نثری سے ہمیں پشت ہار ہے۔

یہ بات بھی یاد رہے کہ مرثیے کی اس روایت کے سارے امکانات کو مرزا ادب اور میر انیس چوری طرح اپنے تخلیقی تصرف میں لے آتے ہیں اور آئے والوں کے لیے نگر اور روایت کا راستہ نکھلا چھوڑ دیتے ہیں۔ انیس ادب مرثیہ کا تحفظ عروج میں اور اسی لیے آج تک کوئی ان دونوں مرثیہ گویموں سے آگے نہ چا سکا۔ ان سے آگے جانے کا راستہ یہ نظر آتا ہے کہ اب مرثیے میں ”بین“ کی مرکزیت کو ترک کر کے اخلاقی، انسانی، حقیقی، روحانی اور عرفانی پہلوؤں کو نئے مرثیے کی بنیاد بنایا جائے اور ”بین“ کو ذاکروں پر چھوڑ دیا جائے۔ اگر ایسا اس طرح کا عمل مرثیے میں نہیں کیا جائے گا تو مرثیہ اسی طرح قدیم روایت کی طرہ کرنا رہے گا۔

عرواشی:

- [۱] ریاض الصفا، نظام ہدائی، سہلی، م ۱۳۵۳، انجمن ترقی اردو، لاہور، گ۔ آ ۱۹۳۳ء۔
- [۲] ایضاً م ۱۳۵۴
- [۳] ایضاً
- [۴] ایضاً
- [۵] ایضاً
- [۶] خوش سحر کے اردو سہ ماہی، ص ۱۵۰، م ۱۳۵۳، م ۱۳۵۳، انجمن ترقی ادب، لاہور، گ۔ آ ۱۹۳۳ء۔
- [۷] ریاض الصفا، گولڈن واڈ، م ۱۳۵۴
- [۸] القیام، اردو ادبی سہ ماہی، کمال الدین، لاہور، جلد اول، م ۱۳۵۱، مطبع نزل کشور، لاہور، گ۔ آ ۱۳۶۳ء۔
- [۹] جلیقہ، شعر، بیخبر، نگراں، جلد دوم، م ۱۳۵۵، مطبوعہ لاہور، گ۔ آ ۱۳۶۵ء۔
- [۱۰] اردو شعرا، اردو مہرے، کارنگا، لاہور، اردو ادبی کالج، لاہور، م ۱۳۶۸، گھنٹہ ۱۹۸۱ء۔
- [۱۱] یہ سب مطبوعات اردو شعرا، اردو مہرے، کارنگا سے لی گئی ہیں۔ دیکھئے گولڈن واڈ، م ۵۰۰-۵۰۷ء۔
- [۱۲] اردو مہرے، کارنگا، بیخبر، نگراں، م ۱۳۶۸، گھنٹہ ۱۹۶۸ء۔
- [۱۳] جلیقہ، شعر، بیخبر، نگراں، م ۱۳۵۵، لاہور، گ۔ آ ۱۳۶۵ء۔

اردو مرثیہ کا نقطہ خروج

باب اول

میر جبر علی انیس

میر جبر علی انیس مشہور مرثیہ گو میر معین خاں کے بیٹے، مشہور زمانہ مثنوی "سحر البیان" کے مصنف میر حسن کے پوتے اور جلال میر خاں کے پوتے تھے۔ شاعروں کے اسی خاندان میں میر انیس محلہ گلاب بازی فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ میر انیس کے سال پیدائش پر اہل علم میں اختلاف ہے۔ میر احمد طوی ۱۲۱۶ھ بتاتے ہیں [۱]۔ مولانا شبلی نعمانی ۱۲۱۸ھ [۲]، ماکبر حیدری کا شمیری ۱۲۱۸ھ [۳]، مسعود حسن رضوی ادیب [۴] ۱۲۲۸ھ بتاتے ہیں لیکن انیس کے سال وفات ۱۲۹۱ھ ۳۷ء ۱۸ء پر سب کو اتفاق ہے اور یہ منہ ہے۔ میر مونس کے شاگرد سید محمد زکی الم کا نو شعروں پر مشتمل ایک فارسی قطعہ تاریخ وفات [۵] ۲۹۰ھ بمبر ۱۸۷۳ء کے اردو اخبار تھکڑو میں شائع ہوا تھا جس سے انیس کے سال ولادت کی صحیحی سچھ جاتی ہے۔ اس قطعہ کے مفید مطلب شعر یہ ہیں:

اے دامنے شد فزاں جو بہار گل خن	از بارغ تلم بلبل رگس کلام رفت
ی یوز پنج شنبہ و بست و نیم زمید	قل از غروب چرخ شہ خاص و عام رفت
فصل و نماز گشت بہ شب من قریب صبح	آں آفتاب در لیلہ حیرہ قام رفت
سر سال و چند ماہ بہ بنتا شد فزوں	چوں آں رفیع مرتبہ و ذوالکرام رفت
از دل الم کشید سر آہ و زد عدا	سوئے ارم انیس لام اہم رفت [۶]

(۱۲۹۲-۱۲۹۱ھ)

ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۲۹۰ھ و شوال، بھرات کو غروب آفتاب سے قبل انیس کا انتقال ہوا۔ رات ہی کو فصل دیا گیا، نماز ہوا کی گئی اور من قریب صبح انیس کی تدفین ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر ۷۳ سال اور کچھ مہینے تھی۔ اس طرح اگر ۱۲۹۱ھ سے ۳۷ سال کم کر دیے جائیں تو انیس کا سال پیدائش ۱۲۱۸ھ برآمد ہو جاتا ہے۔ یہ صرف سامر شہادت ہے بلکہ یہ قطعہ انیس کی وفات کے ۱۹ دن بعد اردو اخبار تھکڑو میں شائع ہوا۔ اس وقت سارے اہل خاندان بیدہ حیات تھے۔ خود قطعہ گو کے خاندان انیس سے قریبی مراسم تھے۔ آئم میر مونس کے شاگرد تھے۔ اب اس وقت تک کے لیے اسی سال ولادت کو قبول کر لیتا جاوے جب تک کوئی

دوسری اس سے بھی بچی شہادت سامنے آ جاتی ہے۔ اودھا خباہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انیس کا انتقال بکر کا درم (درم کبد) اور بخار (حب) سے ہوا۔ اسپتال کبد کی وجہ سے وہ دلچسپی کی بالابین کر رہ گئے تھے۔ ستر مرگ پر نگار باعیاں کہیں جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر آن گھٹی جاتی ہے طاقت میری باقی ہے گھڑی گھڑی طاقت میری
آتا نہیں آہد رنڈ پھر جو میں انیس اب مرگ پہ متوف ہے صحت میری

مرزا میر نے بھی انیس کا قلعہ تاریخ و قات کہا جس پر اسیسوں نے نئی قسم نکال کر اعتراض کیا اور اودھا خباہ میں خدا چھوڑ دیا۔ اس کے جواب میں میر نے ایک خدا شائع کیا اور حاتم علی میر نے اس بحث پر ایک ”رسالہ“ شائع کیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ برسوں بعد سید مسعود حسن رضوی ادیب نے دیر کے اس قلعہ تاریخ و قات کو سنگ مرمر کی لوح پر کندہ کر لیا اور حزا انیس پر نصب کر دیا جو آج بھی بھر گلاشتہ کو مسل امر دہ میں بدل رہا ہے۔ مرزا دیر کے اس فارسی قلعہ تاریخ و قات سے دل بردہ دینے کے حساب سے ۱۲۹۰ء تک پہنچنے کی تفصیل باہر امر طلوی نے اپنی تصنیف ”یادگار انیس“ میں دی ہے (۷)۔ دیر کے اس قلعہ کے تین شعر یہ ہیں:

سال تار نقش بزر و جینہ شد زعب . نظم
طور سینا ہے کلیم اللہ و خیر ہے انیس (۱۲۹۱ء)
در سخن . بیوی تاریخ مکلفم صاف صاف
گرچہ طعم بود محروں و کدہ ہے انیس
آہاں ہے باہ کال سدرہ ہے روح الامین
طور سینا ہے کلیم اللہ و خیر ہے انیس

انیس کے بھائی میر موسیٰ کے فارسی قلعہ تاریخ کے آخری مصرع کے تین لفظوں ”اکمال نظم برداد“ سے بھی ۱۲۹۱ء برآمد ہوتے ہیں۔ اس قلعہ کا آخری مصرع ”گفتا اکمال نظم برداد“ ہے۔ وفات کے وقت قمری حساب سے ۷۳ برس اور بیوی حساب سے ۷۱ سال مر پائی۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کا شبیری نے میں کے قریب قلعہ تاریخ و قات جمع کیے ہیں جن سے ۱۲۹۱ء برآمد ہوتے ہیں (۸)۔

میر جہر علی انیس (۱۲۱۸ء - ۱۲۹۱ء / ۱۸۰۳ء - ۱۸۷۳ء) پہلے حزیں گھٹس کرتے تھے لیکن جب ایک دن میر ظلیق بیٹے کو نے شیخ نام بخش تاریخ کے ہاں گئے اور تاریخ نے ان سے کلام پڑھنے کے لیے کہا تو شیخ صاحب مطلع بن کر جھوٹے گئے۔ میر ظلیق سے کہا: فرد غم ہو نہا رہے لیکن بھائے حزیں کے گھٹس کچھ اور ہو تو بہتر ہے۔ میر ظلیق نے کہا ”آپ کی ہی گھٹس جو بڑ فرمائیے۔ شیخ صاحب نے قہوڑی دیر سکوت کر کے فرمایا: کچھ کو تو انیس یا اس معلوم ہوتا ہے۔ حزیں نے یہ کمال ادب سلام کیا اور اسی وقت سے وہ انیس ہو گئے (۹)۔

شاعری میں میر انیس اپنے والد میر حسن ظلیق کے شاگرد تھے لیکن علوم حدیث انیسوں نے میر نجف

علی فیض آبادی سے حاصل کیے اور عربی کی تکمیل لکھنؤ میں اپنے ہم عصر سلوئی حیدر علی سے کی۔ عربی و فارسی دونوں زبانیں انھیں خوب آتی تھیں جن سے انھیں نے اپنے مرثیوں میں حسب ضرورت استفادہ کیا۔ ان کا مانتھ بھی بہت اچھا تھا۔ امیر احمد علی نے لکھا ہے کہ ایک روز کوئی صاحب ”مصدقہ“ کی ایک عبارت پر بحث کر رہے تھے۔ میر صاحب نے اس مسئلہ کو بغیر کتاب دیکھے اس خوبی سے حل کر دیا کہ سب ہی کر دنگ رہ گئے۔ [۱۰]

قرآن و حدیث سے بھی واقف تھے جن سے مرثیہ گوئی میں انھوں نے فائدہ اٹھایا۔ علم عروض پر بھی انھیں وحسن حاصل تھی۔ اس کی اصطلاحات کو انھیں نے اپنے کئی مرثیوں میں اظہار مطلب کے لیے خوش اسلوبی سے استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ سپاؤگری تو ختم ہو گئی تھی لیکن خون بہ گری سے اُمراد و طبع خواص کی دلچسپی برقرار تھی۔ انھیں نے بھی فیض آبادی اور دوسرے فنون کی محنت کی۔ لکھنؤ میں اپنے چڑھی میر کاظم علی سفید پوش کے بیٹے میر احمد علی سے جوڑے بابا تک، سوٹ کے استاد تھے ”علی مد“ ٹکڑی کا ٹھانڈا اور بابا تک سوٹ کی کھانچیں نکھیں [۱۱]۔ اس طرح یہ سب علوم و فنون حاصل کر کے وہ اپنے دور کے ٹکڑ میں درج نمس گئے اور ان سب کا اثر ان کی مرثیہ گوئی پر پڑا۔ انھیں کی رزم نگاری میں ان فنون کے اثرات واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔

میر انیس کا خاندان کم از کم پانچ پشتوں سے شعر و ادب کا خاندان تھا۔ ورثے میں مال و دولت کے بجائے انھیں بھی شاعری ملی تھی۔ انھیں کے والد اور سارے بچا بھی شاعر تھے۔ ہوش مستجاب اور کھری اس لٹھاکا خوشبو سے معطر ہو گئے اور نوزائیس کہنے لگے۔ باپ نے فصاحت کی کہ فزال کو سلام کرو اور دین و دنیا دونوں کو ستوار نے والی شاعری سے اپنا مستقبل روشن کرو۔ سعادت خاں نامہ نے لکھا ہے کہ ”عہد شباب میں جب کہ فیض آباد میں تھے داخل میں چند نوزائیس بھی تھیں، جب سے لکھنؤ میں بکھر گئے، شوق مرثیہ گوئی کا ہوا۔ وہ سب نوزائیس یکے قلم و محو وائیس۔ لیسہ سہا کہیں۔ الحق مرثیہ ایسا کہا اور پڑھا کہ چہ چادور دور ہوا اور مرثیہ ان کا عام قلم و عام پند ہوا۔ الفرض مرثیہ پڑھنے و بٹلانے میں مدد ملتی حاصل کیا“ [۱۲]۔

انیس نے اپنا پہلا مرثیہ اکرام اللہ خاں کے امام ہاڑے واقع محلہ نکاس میں پڑھا۔ میر ضمیر بھی موجود تھے کہ میر ظلیق نے کہا کہ میں چاہتا ہوں کہ آپ کے کچھ سے کچھ پڑھاؤں۔ میر ضمیر نے فرمایا: ہم اللہ۔ میر انیس نے پہلے رباعی، پھر سلام اور اس کے بعد مرثیہ پڑھا اور اس انداز سے پڑھا کہ یہ رنگ خن تہل مغل کے دلوں میں اُتر گیا اور سارے شہر میں چہ چاہو نے لگا [۱۳]۔ ابتدا میں میر انیس مہاجرین صہین کورلا کے لیے مختصر مکی مرثیے پڑھتے تھے۔ سارا زور دین پر ہوتا تھا۔ لیکن میں میر ظلیق بھی کامیاب تھے لیکن انیس کی شاعری اور مرثیہ خوانی کے انداز نے جلد ہی اپنی جگہ پائی اور مجلسوں میں ان کی مانگ بڑھ گئی:

ہوا خن کے سبب شہر شہر میں شہرہ

جو در علم کی طرح ہم چلے نہاں سے چلے (میر انیس)

اب تک میر انیس فیض آباد میں مقیم تھے۔ مرثیہ پڑھنے کے لیے حسب ضرورت لکھنؤ آتے رہتے تھے لیکن امیر علی شاہ کے دور (۱۸۳۳ء-۱۸۳۷ء) میں کسی وقت پاس سے کچھ پہلے مستقل طور پر لکھنؤ آ گئے۔ سورج لکھنؤ (روزنامہ) میں مناجات حسین خاں عظیم آبادی نے ۲۶ ربیع الثانی ۱۲۵۹ھ / ۱۸۳۳ء کے روزنامے میں ایک مجلس کا ذکر کیا ہے جس میں میر انیس نے مصطفیٰ خاں کے امام ہاڑے میں مجلس پڑھی تھی اور مناجات حسین خاں اس میں شریک تھے۔ [۱۳] انواب دیانت الدولہ بہادر میر انیس کے عارح و معتقد تھے۔ ان کے امام ہاڑے میں پہلی مجلس میر انیس ہی نے پڑھی تھی اور انواب صاحب نے رہنے کے لیے ایک محل سرا ان کی نذر کر دی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم تک انیس کا خاندان اسی محل سرا میں مقیم تھا [۱۵]۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں دہلی چلا گیا۔ چلے گئے تھے اور انیس کا کوئی آگے تھے۔ جب اس بحال ہوا تو یہ لکھنؤ واپس آ گئے مگر اب وہ لکھنؤ نہیں رہا تھا۔ شہر کی معاشی حالت چاہہ ہو چکی تھی اور مجلسوں کی روایت بھی ٹھہر کر رہ گئی تھی۔ نہ وہ قدر دان رہے تھے اور نہ دہلی باقی رہا تھا جو زندگی کو باطنی دہلا دیتا تھا۔ انیس نے اپنے مسلمانوں میں اس انقلاب کا کافی جکڑ کر کیا ہے:

الٹ گیا نہ نقطہ لکھنؤ کا اک طبقہ انیس ملکِ سخن میں بھی انقلاب آیا
دور الٹ کیا دینا کا یک بیک کیوں چراغ یہ کس طرح کا زمانے میں انقلاب آیا
یہ انقلاب غضب کا ہے یا علی فریاد کہ مسجدیں تھیں جہاں داں شراب خانہ ہوا
نکس رہے نہ مکاں طرفہ کار خانہ ہوا زمین الٹ گئی کیا مطلب زمانہ ہوا

اب انیس مالی مشکلات کا شکار ہو گئے اور لکھنؤ چھوڑ کر کہیں نہ جانے والے انیس مرہے پڑھنے ہر سال پنڈت جانے لگے۔ ۱۸۵۹ء میں انھوں نے پنڈت کا پہلا سفر کیا۔ اب راجہ علی شاہ کی سلطنت کی ضابطی (مے فردری ۱۸۵۶ء) کو تین سال اور بغاوت عظیم کو دو سال سے زیادہ گزر چکے تھے۔ اسی زمانے میں انھوں نے الہ آباد عمارت کے سفر کیے۔ ان کا آخری سفر حیدر آباد کن کا سفر تھا۔ وہ نواب تھوڑے جنگ کی دعوت پر ۲ مارچ ۱۸۷۱ء کو لکھنؤ سے روانہ ہوئے اور گیارہ مارچ ۱۸۷۱ء کو حیدر آباد پہنچے [۱۶]۔ یہاں میر انیس کی ایسی پزیرائی ہوئی کہ جیسے شاہوں کی ہوتی ہے۔ نہ رات نہ بھی خوب ملا۔ خواص و عوام ان کو دیکھنے اور ان کی مجلسوں کو سننے کے لیے ٹوٹ پڑے۔ اپنے ایک قاری خط عام سوس میں انیس نے لکھا کہ "تاریخ اول مجمع مردان قریب پنج ہزار آدم جمع ہوئے" [۱۷]۔ حیدر آباد پہنچ کر انیس چار ہو گئے۔ اسی بیماری میں انھوں نے مجلس پڑھی اور اس کے بعد "قنای مجلس کا از اسراء و اہل خلاف مملو ہو، بر قدم آفتاب" [۱۸] اہل خلاف وہ لوگ تھے جو شیعہ عقیدے سے تعلق نہیں رکھتے تھے۔ "ہر روز از ہفت ہشت ہزار آدم کم نہ ہوئے و حال مجلس روز خم چہ نویسم۔ سوس جانے کا خالی ہو" [۱۹]۔

اپنی بیماری کی وجہ سے میر انیس اپنے قیام حیدرآباد سے لطف نہ اٹھا سکے اور لکھا کہ ”ہر روز قصہ درواری لاری جاسم لیکن مرد ہاں نہی گزرا نہ میرا ہر ساعت برابر ہزار سال است واز ہر چیز ارم..... می خواہم کہ زندہ لاری شہر جردن شوم۔ و در وہاں ہرچہ شود بہتر است۔ راہ نیز مصیب و دشوار است و من چنان باتواں ام کہ جان آں فی قواںم کہ یکنم۔“ تقدیر ہر جا ہم راہ است۔۔۔ دعا فرما چکہ لاری شہر نہایت باہم و جان خود بہ سلامت برم“ [۲۰] آخر کار ۲۳ محرم ۱۲۸۸ھ [۱۵ مارچ ۱۸۷۱ء] کو انھیں حیدرآباد سے کھنڈ کے لیے روانہ ہو گئے [۲۱] اور کم و بیش چھ سال بعد ۱۸۷۴ء میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔

میر انیس اپنے دور کی کھنڈی ثقافت کے قیام و انسان تھے۔ حد درجہ بزرگ حراج اور معقول۔ شریف اعلیٰ نے ۱۶ مرد الحی ۱۲۸۷ھ کے خط میں ان کے بارے میں لکھا کہ ”مرد بسیار معقول و نہایت نازک حراج مستند“ [۲۲] کھنڈی انکسار بھی حراج میں بہت تھا۔ ساتھ ہی عزت نفس اور خوداری، مقام اور شکرانہ کے حراج کا حصہ تھے۔

فقر کی دولت کو کیا خالق نے بخشا ہے وہاں ہاتھ پھیلاتا ہے سلطان بھی گدا کے سامنے ولی ہے جو خدا نے سرفرازی مجھ کو شہر یہ نہال خاکساری کا ہے طبیعت میں احتیاط بھی بہت تھی۔ حیدرآباد وکن کے قیام کے دوران جب وہ چار تھے۔ عمار الملک بہادر نے اپنے ہاں مجلس کا قصد کیا۔ انیس نے ضعف و سرفہ کے سبب انکار کر دیا۔ عمار الملک نے دربار میں کہا کہ ”دقتن ایضاں از میں شہر قبول نہ دارم“۔ یہ جملہ سنا تو موسیٰ کے نام اپنے خط میں لکھا کہ ”۳۱ خبر یا شنیدہ بر خود می لازم کہ حاکم است۔ مگر گفتہ فرستادہ ام کہ من جلد حاضر شدہ و را دشعبان ملازمت حاصل فرما ہم نمود کہ حالا بہ سبب عوارض گوناگون طاقت لشستن نہ دارم“ [۲۳]۔

انھیں خوش گفتار و خوش تقریر، خوش صفات و خوش اخلاق انسان تھے۔ دوستوں کی محفل میں مکمل کر باتیں کرتے۔ ایک دفعہ میر صاحب چپ میں جلا تھے۔ مفتی میر عباس عبادت کو تکریف لائے۔ انیس دیکھ کر کہا کہ اب تو بخار ہلکا ہو گیا ہے۔ انیس نے کہا کہ ٹھکی ہجر ہجروں کی عاتقانی دیکھ کر ایسا خفیف ہو گیا ہے کہ شاید کم بخت اب نمونہ دکھائے گا [۲۴]۔

ایک دفعہ ایک ملازم کو کسی کام کو بھیجا۔ وہ بہت دیر میں لوٹا اور بتایا کہ چوک سے ایک برات چاہی تھی۔ اس کے دو اونٹ آجیں میں لڑو ہے جسے راست بند تھا۔ دیر ہو گئی۔ انھیں مسکرائے اور کہا: صاف کیوں نہیں کہتے کہ جنگ محل کا قاتل ہو کید ہے تھے۔ [۲۵]

میرزا دیر نے صنعتی مہملہ (بے نقط الفاظ کا استعمال) میں ایک مرتبہ کہا۔ کسی نے انیس سے اس کا ذکر کیا۔ میر صاحب بولے: تو یہ کیسے سر سے پاؤں تک مہمل ہے [۲۶] میر انیس بھی اہل کھنڈی طرح رعایت نقلی کو پسند کرتے تھے کسی نے پوچھا کہ آپ رعایت نقلی کو اس قدر پسند کیوں کرتے ہیں۔ کہا: کیا

کردی آخر گھسنو میں رہتا ہے [۲۷]۔

ایک نواب صاحب بولے میرا انیس کے ہاں مرثیہ خوانی کی مشق کر رہے تھے۔ اتفاق سے کھانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ضبط نہ کر سکے۔ دامن ہٹا کر چیت کھانے لگے۔ میر صاحب کا چہرہ سرخ ہو گیا۔ کہا کہ مرثیہ دیکھو اور اچھی طرح کھاؤ۔ نواب صاحب نے معافی چاہی۔ میرا انیس نے کہا انھیں صاحب کھا پیئے اور اچھی طرح کھائیے۔ آپ نے مرثیہ کی تعلیم دھر دی اور اپنے کی تعلیم بھی ہے کہ گاتے بھی جاتے ہیں اور کھاتے بھی جاتے ہیں [۲۸]۔

میرا انیس کے ہاں اہل و مضامین اور ضعیف و دانتیں اکثر بازمی مکتی ہیں۔ عظیم آباد (پنڈ) میں مجلس تھی اور انیس ہر روز ہر جمعہ کے ایک سخن شناس نے ان کا کلام سن کر اعتراض کیا کہ مرثیہ گو یاں گھسنو حضرات اہل بیت کا میر و شکر نظم کرنے کے بجائے بعض اوقات ایسی باتیں نظم کرتے ہیں جو میر و رضا کے بالکل متضاد ہیں۔ انھیں نے کہا کہ "جو صاحب معترض ہیں وہ دس بند ہی ایسے کہہ کر تادیب جن میں گنج روایات سے منطوق تجاؤ نہ ہو اور ہر کلام موثر و مسکئی ہو" [۲۹] مرثیہ گو مسکئی و موثر بنانے کے لیے ہر مرثیہ گو روایت یا حدیث میں حسب ضرورت ترمیم کر لیتا ہے یا کوئی نئی روایت اپنے تخیل سے تراش لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موضوع کر بلا اور دوسرے کی ابتدا سے لے کر اب تک بدلا رہا ہے۔

انیس بہت بخشنے والے انسان تھے۔ مرثیہ کہتے تو دن رات محنت کر کے اس کی ٹوک چمک سنوارتے اور ایسی روانی، ایسا آہنگ پیدا کرتے کہ سننے والا مسحور ہو جاتا۔ انھوں نے مرثیے میں عام بول چال کی شستہ زبان اور محاورہ استعمال کیا ہے۔ جیسی محنت وہ مرثیہ کہنے پر کرتے تھے ویسی ہی محنت مرثیہ پڑھنے پر بھی کرتے تھے۔ مرثیہ خوانی میں بھی وہ اپنے وقت کے بڑے استاد تھے۔ دوسرے مرثیہ خواں فن مرثیہ خوانی سیکھنے اور مشق کرنے ان کے پاس آتے۔ مرثیہ تحت اللفظ پڑھتے تھے۔ پڑھنے اور بتلانے میں انھیں بے غلطی حاصل تھا۔ آواز میں شیرینی و محاسن اور سخن و دل کشی تھی۔ لہجہ سبک اور جیز تھا [۳۰] بلند آواز سے مرثیہ پڑھتے تاکہ آواز سب تک پہنچ سکے۔ مرزا ابوبکر کی آواز بھاری اور مردانہ تھی جی ... صوفی کہ پڑھنا میرا مردانہ ہے۔ انھیں اپنی آواز کو کبھی ... میں باعث نفرت تھی بلبل ہوں کہتے تھے۔ انھیں اپنے موضوع اور مضمون کے مطابق آواز کے آثار چڑھا دے، آنکھوں اور ہاتھ کی حرکت اور چہرے کے تاثرات اور "بتانے" سے مکمل کو کر ماتے تھے۔ ادیب نے لکھا ہے کہ "ایک تنگ کا یہی کمال ہے جو میرا انیس کو قدوت نے اور دوسروں کو میرا انیس نے سکھایا۔ میرا انیس منبر پر بیٹھ کر تحت اللفظ پڑھنے کے موجد تھے لیکن ان سے پہلے تحت اللفظ خوانی کو کون کی حیثیت حاصل نہ تھی۔ میر صاحب نے نہ صرف اس کو ایک مستقل فن بنادیا بلکہ مرثیہ گوئی کی طرح مرثیہ خوانی کو بھی اس درجہ کمال پر پہنچا دیا جس سے آگے بڑھنا ممکن نہ ہوا" [۳۱] میرا انیس کی مرثیہ خوانی پر نہ صرف داستان گو یوں کے اثرات واضح تھے بلکہ ان سے پہلے دوسرے مرثیہ خوانوں کے انداز کی روایت بھی موجود تھی۔ انھیں نے اس روایت کے

اجزا اپنے حواجز میں شامل کر کے اس کی دل کش و براثر صورت دی کہ چھامر نے اچھا پڑھنے سے ہوتا خیر کے اعتبار سے دوا آئندہ ہو گیا۔ ان کے مرثیے کے اصل جو ہر مرثیہ سخن سے نکل جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ کہتے وقت انہیں مرثیہ خوانی کے خاصوں کو بھی پیش نظر رکھتے تھے۔

اس دور میں مناجات بدائع کا استعمال قصویٰ حواجز کی کھنٹی میں پڑا تھا اسی لیے ہر شاعر ان سے اپنی شاعری کو سنوارتا تھا۔ انہیں ان سے دہرا کام لیتے ہیں۔ ایک طرف تہذیبی رواج کا پھٹ بھرتے ہیں اور ساتھ ہی ان سے مرثیہ خوانی میں تاثیر کا جادو چکاتے تھے۔ اس سے بقول نیر حسود یہ بات بھی سمجھ میں آ سکتی ہے کہ ”کلام انہیں میں لفظی و معنوی مناجات بدائع کی کثرت کیوں ہے“ [۳۲] مرزا قادر بخش صاحب دہلوی نے مرثیہ گوئی میں انہیں کی فصاحت و بلاغت کو داد دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ”تحت لفظ یعنی مرثیہ بغیر آجکے موسیقی کے ایسی طرز سے پڑھتا ہے کہ گویا عیان اثر اس کی صدائے دل سوز کے ہاتھ میں ہے“ [۳۳]۔

انیسویں صدی کا یہ دور کھنٹوں کی بہار کا آخری دور تھا۔ اس دور میں انہیں دور کا طوطی اسی طرح بول رہا تھا جس طرح ایک زمانے میں میر دوسوا کا، مسکنی و جرات دان کا یا تاج و آئین کا۔ مرثیے کا تعلق چونکہ مذہبی عقیدے سے تھا اور اس دور میں شخصیت کھنٹوں کی فضا پر چھائی ہوئی تھی اس لیے اس دور کے کھنٹوں میں دور گردہ باقاعدہ وجود میں آ گئے۔ ایک گردہ ”بھیسہ“ کہلاتا یا اور دوسرا ”دھیر پے“ اور یہ دونوں گردہ اپنے اپنے صمد کو ہر طرح سے بدھا پڑھا کر پیش کرتے تھے لیکن انہیں دور کا مقابلہ شاعری کے سپہان میں تھا۔ دونوں اپنے کلام میں ایک دوسرے سے سخت لے جانے کی کوشش کرتے اور اگر جھٹ کرتے بھی تو زیادہ تر اشاروں میں اور وہ بھی اشعار کے پردے میں۔ اس کے برخلاف بھیسہ دھیر پے بھگڑے فساد سے بھی باز نہیں آتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ایک روز رمضان کے مہینے میں نماز جماعت کے لیے میاں تھیں علی خاں کی مسجد میں گیا تو دیکھا کہ نماز و دعا کے بعد پانچ سو موٹیں مسجد میں جمع ہیں اور میر انہیں دھیر زادہ کے شاگردوں اور مداحوں میں بحث ہو رہی ہے اور نوبت گالی گلوچ ہو رہی ہے ہزار کی ہتھی ہے۔ انہوں نے ایک صاحب سے پوچھا کہ قصہ کیا ہے تو انہوں نے فیس کر ہر شے کو گالی گلوچ کا یہ شعر پڑھا:

قصہ عمر کا ہے نہ جناب امیر کا

بس جھڑا رہ گیا ہے انہیں و دھیر کا [۳۴]

اس دور میں بھیسوں دھیر یوں کا یہ اکھاڑا نہ صرف سارے کھنٹوں میں بھا ہوا تھا بلکہ سارے ہندوستان میں انہیں دور کے کلام کو پسند کرنے والے، مہارنے کے ساتھ اپنے اپنے صمد کو اسی حمایت بدھا چڑھ کر کرتے تھے۔ اس تعلق سے شاعروں نے ایک دوسرے پر چوٹیں کیں اور سب نے حرا لیا۔ بے لگروں کے ہاتھ ایک قماش آگیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ انہیں کے سلام کا یہ شعر اعلیٰ مجلس نے بہت پسند کیا۔ قافیہ و شمار تھا اور بے ساختگی سے نظم ہوا تھا۔ تمام شعر میں دھوم مچ گئی:

یہ میرزا علی انیس ہاتھوں پہ مضبوط دھری نے پتا ہے جلد ہی اسی کی آنکھوں کو بادشاہ وقت وابد علی شاہ اختر نے بھی اسی زمین میں غزل کہی اور آنکھوں کا قافیہ باندھا۔ مرزا ادھر کے صاحب زادے کو جتنے بھی اسی زمین میں سلام کیا۔ انیس کے چھوٹے بھائی میر مونس نے بھی سلام کیا جس میں یہ شعر بھی تھا:

بھلا تر وہ ہے جاے اس میں کیا حاصل اٹھا چکے ہیں زمین دار جن زمینوں کو
میرزا ادھر کے شاگرد خوب ستا زادوں اس مجلس میں موجود تھے۔ وہ اٹھ کر چلے گئے۔ اس پر انیس نے ادھر لوں
میں شروع کیا۔ مرزا کے شاگرد ہر یہ کوشش کو ہر علی شیر نے بے نقط ستا کیا:
جلی گئی مرے استاد سے کرے جو کوئی تو پھر تک دوں مع فرمن میں خوش چینوں کو
ہزار بار سزا پاکے منہ پہ چڑھتے ہیں حقیر کیا کہوں ان احمق الازیموں کو
استادہ کی ہیں فرمائیں سلام بھی اکثر نیا کھتے ہیں پھر لوگ ان زمینوں کو [۳۵]
اسی صورت حال کا ذکر شاگرد غالب قریب ان علی سالک نے جو ۱۸۶۶ء میں لکھنؤ آئے تھے اپنی بیاض
میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”وہی میں مرزا غالب اور استاد ذوق کی جو نہیں دیکھتا ستا تھا مگر یہاں میر انیس اور
مرزا ادھر کی معرکہ آرائی کا عالم نہلا ہے۔ ایک طرف کا معتقد دوسری طرف والوں میں ایسے دیکھا جاتا ہے جیسے
موسدین میں مشرک اور مسلمانوں میں کافر“ [۳۶]۔

یہ دور پوری طرح جاگیردارانہ نظام کی روایت میں بکڑا ہوا تھا۔ طبقہ خواص سارے معاشرے پر
چھایا ہوا تھا اور عوام کی حیثیت تنگ سے زیادہ نہیں تھی۔ اسی طبقے کی پسند اور مذاق اہمیت رکھتا تھا۔ یہی کئے رائج
الوقوت تھا۔ انیس زبان و بیان کی سطح پر اپنے عام فہم مرے اور مخصوص انداز سے مرثیہ پڑھنے کی وجہ سے مقبول
تھے لیکن بحیثیت شاعر ان کی وہ حیثیت نہیں تھی جو مرزا ادھر کو حاصل تھی۔ امام بخش باخ اس تہذیب کا سب سے
بڑا شاعر تھا جس کو سارا معاشرہ پسند کرتا تھا۔ یہ شاعری طبقہ خواص کے دلوں کو آسودہ کر رہی تھی۔ اردو نثر میں
”قناد عجائب“ سب سے بڑی نثری تخلیق سمجھی جاتی تھی اور طبقہ خواص اس پر بلوٹ تھا۔ اسی طرح میرزا ادھر کا
مرثیہ بھی طبقہ خواص کے دلوں کا پسندیدہ تریمان تھا۔ اس کی مشکل پسندی، خیال بندی، مضمون آفرینی، مبالغہ
بالطریق، باتي انداز فکر میں اسے کلام باخ کی خوش بآئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں مرزا ادھر میر انیس سے
بڑے مرثیہ گو تھے اور میر انیس کو یہی شکایت تھی جس کا اظہار انھوں نے اپنے مشہور مرثیے: ”یارب حقن نظم کو
گلی زلزلہ دم کر“ کے کئی بندوں میں کیا ہے:

الماس سے بھتر یہ بکھتے ہیں خذف کو ذر کوڑ گھٹاتے ہیں بڑھاتے ہیں صدف کو
اندھیر یہ ہے چاند قاتلے ہیں کلف کو کھودیتے ہیں شیشے کے لیے ذر بھف کو
منافع ہیں ذر و لعل بدیشان و بدن کے منی میں ملاتے ہیں جواہر کو خفن کے

اور میر اپنے کلام کی خصوصیات اور خوبیوں کو بیان کر کے اعلیٰ نظر کو اسے دیکھنے پر کہنے کی دعوت دیتے ہیں:

ہے لعل و گوہر سے پہ درجن کالہ جواہر
ہنگام سخن کھلتی ہے دکان جواہر
ہیں بند سرسبز تو درق خواہاں جواہر
دیکھے اسے، ہاں ہے کوئی، خواہاں جواہر
بیتائے رقابت ہر چاہے اس کو
سودا ہے جواہر کا نظر چاہے اس کو

میر حسین آزاد نے ”آپ حیات“ لکھی تو انیس سے پہلے مرزا میر کا مطالعہ کر کے میر کو انیس پر فوقیت دتی، لیکن جب اودھ میں شاعری ختم ہوئی اور انگریزی اقتدار کے ساتھ انگریزی زبان و ادب کے نئے رجحانات سامنے آئے تو ”نچرل شاعری“ کی تلاش شروع ہوئی اور اعلیٰ نظر کی فکر کلام انیس پر پڑی۔ دیکھتے ہی دیکھتے میر انیس پر آگئے اور مرزا میر ان کے بعد دکھائی دینے لگے۔ مولانا شبلی نعمانی نے ”سوانح انیس و دیگر“ میں جدید دور کے نئے رجحانات اور تقاضوں کو انیس کے کلام میں دیکھ کر انیس کو اولیت کا درجہ دیا۔ یاد رہے کہ دہلی میں اسی زمانے میں ذوق کا نام غالب سے پہلے آتا تھا لیکن شاعری کے خاتمے کے ساتھ جب نئے تہذیبی تقاضوں نے قبولیت حاصل کی تو غالب کا نام ذوق سے پہلے لیا جانے لگا۔ آج بھی غالب کا نام نہ صرف ذوق سے پہلے آتا ہے بلکہ غالب ہی آج سارے دور اور سارے ادب پر چھانے ہوئے ہیں۔ نئے تقاضوں اور نئے مذاق کے ساتھ اسی طرح روایت بدلتی ہے اور شاعروں اور بیوں کے مرتبے بھی اسی کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ جو شاعر یا ادیب آنے والے زمانوں کا ساتھ دیتا ہے وہ ابھر کر سامنے آ جاتا ہے اور جو صرف اپنے دور میں محصور رہتا ہے وہ جیسے نکل کر رہ جاتا ہے۔ ادب اور انسانی فکر کی بدلتی ہمیں بھی دکھائی ہے۔

یہاں یہ بات بھی یاد رہے کہ میر انیس کا تہذیبی مزاج بھی ان کے مریضوں کے مطالعے کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے میں زندگی بسر کر رہے تھے جس کے رنگ و مزاج سے وہ پوری طرح ہم آہنگ تھے۔ لکھنؤ کا ماحول اور اس کی تہذیبی فضا ان کے باطنی وجود کا حصہ تھے۔ یہاں کے رسوم و رواج، رنگ و دکھاؤ اور عقیدہ وہ اس حد تک یقین رکھتے تھے کہ مریضے میں آل رسول ﷺ کو ان سے وابستہ کرتے ہوئے انھیں ڈرا بلکہ نہیں ہوتی۔ لکھنؤ انگریزی حفاظت میں آکر ہر قسم کے ہنگامہ ساز سے محفوظ ہو گیا تھا۔ اب نواب وزیر کے پاس کرنے کے لیے بکھر رہی تھیں کیا تھا۔ آصف الدولہ کو اس پر امن ماحول میں دلگاہ رنگ سرگرمیاں بڑھانے کا پورا موقع ملا۔ محرم کی سرگرمیاں اور بات بات پر رسومات کو تہواروں کی صورت دینا یہاں کے شاہوں، ملواریوں، ماموروں کا مشغلہ بن گیا تھا۔ وہ بدلتی شاہک آتے آتے آصف الدولہ کے کاغذ کیے ہوئے ساتھی و تہذیبی کلام کو ایسا استحکام ہو گیا کہ لکھنؤ والے خود کو بھی اس ”مثالی تہذیب“ کے مثالی نمائندے سمجھنے لگے تھے۔ اس صورت میں وہ یہ تصور ہی نہیں کر سکتے تھے کہ حضرت امام حسینؑ کا اخلاق ان کے اخلاق سے مختلف ہو سکتا ہے بلکہ وہ تو اسی تہذیب کے مثالی نمائندے تھے۔ میر انیس نے اس صورت حال میں اس پر غور ہی نہیں کیا کہ ان کے شہری تہذیب اور اس کے اخلاق میں کسی تبدیلی کی ضرورت بھی ہے۔ ایک

برقائے عربی و فارسی کی طرح اردو شاعری کا بھی معیار قرار پایا۔ خود انھیں کے دادا میر حسن نے اپنی مثنوی ”سحر الہیان“ میں طرزِ ادا کو ایک نقطہٴ عروج تک پہنچا دیا تھا۔ میر انھیں نے اپنی شاعری میں ایسی ”طرزِ اچھا طرزِ ازی“ کی تشکیل کی۔ یہاں خیالی یا مضمون سے زیادہ ہر جگہ زبان و بیان اور طرزِ ادا پر زور نمایاں ہے۔ مثلاً انھیں کے مرے کا یہ بند دیکھیے جو اسی حراج کی ترجمانی کرتا ہے:

تقریب میں خوشی کو مستند سے ملا دوں قطرے کو جو دوں آپ تو گھر سے ملا دوں
دڑے کی چمک میر منور سے ملا دوں خادوں کو نزاکت میں گلی تر سے ملا دوں
گل دستہٴ معنی کو نئے ڈھنگ سے ملا دوں اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے ملا دوں

ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باغ و بہار بنی انھیں کا فن ہے اور یہی فن اردو شاعری کی اصل روایت ہے جس میں وہ مبالغہ آلودہ اور اک بھی شامل ہے جو عربی و فارسی شاعری سے اردو شاعری کو میراث میں ملا ہے۔ شاعری کی اسی روایت کو میر انھیں کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔

انھیں نے اس طرزِ ادا کو برتتے ہوئے اپنے مرے میں فطری جذبات کا اظہار بھی کیا ہے۔ کہیں باغ و دارغ کے مناظر پیش کیے ہیں اور کہیں انسانی جذبات کی تصویریں اجڑی ہیں۔ ایسی تصویریں ”سحر الہیان“ میں بھی ملتی ہیں لیکن انھیں کے ہاں وہ زیادہ گھر کر سامنے آتی ہیں۔ فطری نعمانی جب نیچرل شاعری کی تلاش میں نکلے تو اس کے سامنے انھیں میر انھیں کے ہاں نظر آئے۔ ”موالدا انھیں دودھ“ اسی تلاش کا مائل اظہار ہے۔ الطاف حسین حالی، جو جدِ قلم کے سوجدوں میں شمار ہوتے ہیں، نیچرل و قوی شاعری کی طرف آئے تو انھیں کے مرے میں نے انھیں ایک نیا راستہ دکھایا اور انھوں نے اپنی مشہور زمانہ مسدس (دو جزو اسلام) مرے کی ہیئت اور ای رنگ میں لکھی۔ اس طرح جدِ قلم پر نظیر اکبر آبادی کی طرح انھیں کے مرے کا اثر بھی نمایاں ہے۔ فور سے دیکھیے تو اردو شاعری کی روایت اور مرے کی مخصوص روایت میں میر انھیں ایک عمل انگیز عامل (Catalytic Agent) کی طرح موجود ہیں اور اسے ایک نیا سوز دیتے ہیں۔ لیکن وہ پہلو ہے جو جدِ قلم کے ہاتھوں کو انھیں کے مرے میں نظر آ رہا اور جسے فطرت نے ”موالدا“ میں اور حالی نے ”مقدسہ شعر و شاعری“ میں سراہا اور نمایاں کیا ہے۔

میر انھیں نے اپنے چند مرے میں اپنے فن کے اغراض و مقاصد کا اظہار کیا ہے۔

چروں کے مطالعے سے وہ تصویر شاعری (بوطیقا) سامنے آتی ہے جس پر چل کر انھوں نے اپنے مرے کو گنا
اور ستار کر اپنی افراہیت کی ہر شیت کی ہے۔ ذیل کے چار مرے خاص طور پر ایسے ہیں جن سے انھیں کا قہ
شاعری واضح ہو کر سامنے آتا ہے:

۱۔ ج۔ یارب غنم قلم کو گزرا دے

۲۔ ج۔ تمک خوانِ قلم ہے فصاحت بھری

- ۳۔ ... مدح و ثناء میں مدح و ثناء خاص و عام میں
۴۔ ... اسے مجمع قلم روشنی بخود دکھائے

میر انیس کے مطابق شاعری میں حسنِ جان سے پیدا ہونے والی ایسی رنگینی و سلاست ہونی چاہیے جو فصاحت و بلاغت کے اصولوں پر پوری اترے۔ شاعری مطلق اور تنجک نہ ہو اور گفتگو کی ترتیب تعقید سے پاک ہو۔ گفتگو سے رزم و ہریم کے ایسے سرچ بجائے جائیں جس میں سایہ و نور ساتھ نظر آئیں اور ایسی تصویریں آتاری جائیں کہ مجمعِ تصویر پر چٹھے آ کر گرنے لگیں اور تجنوں کی آنکھوں میں جلیاں چمک جائیں۔ شعر کی زبان میں شرفا کا رد و مزہ استعمال کیا جائے۔ بیان اور اس کا اب دلچسپ و موزن و محل کے مین مطابق ہو۔ اظہار میں سلاست و محتانت ہو اور صنعت کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ سامعین اُسے جلد سمجھ سکیں۔ الفاظ چست اور مضامین عالی ہوں۔ کمالِ صنعتِ شاعری کا مضمون ہے۔ جب مرثیہ لکھا جائے تو وہ درد سے خالی نہ ہو۔ اس میں وید پ بھی ہو اور مصائب کا بیان بھی۔ مدح و توصیف بھی ایسی ہو جسے سن کر شاعری سے دل محفوظ ہو سکے۔ مرثیے میں رونے کی تاثر کا ہونا ضروری ہے۔ مکی اثر جان مرثیہ ہے۔ ان سب خصوصیات کو حسبِ ضرورت استعمال کرنے کے لیے ”ریاضت“ کی ضرورت ہے اور ریاضت فنِ شاعری کی جان ہے۔ میر انیس نے اسی معیار کو پیشِ نظر رکھ کر اپنی شاعری کو دردِ کمال تک پہنچایا ہے۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں ہر صنفِ شاعری کو مخصوص جذبات و مقاصد کے اظہار کے لیے وجود میں آئی ہے۔ مرثیہ ثواب حاصل کرنے کے لیے غم و اندوہ اور ہکا کے جذبات کو ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ مرثیے کو ادبی رنگ دینے کے لیے شعرا نے اس میں اردو و فارسی ادب کی اصناف کی خصوصیات شامل کی ہیں۔ اس میں قصیدہ و مثنوی کا حراز بھی شامل کیا ہے اور وہ مبالغہ آمیز اور اک بھی جو عربی فارسی اردو شاعری کا عام اور اک ہے۔ ان اثرات کے باعث قصیدے کی تعصیب مرثیے کا ”چہرہ“ بن گئی۔ مدح و حضرت امام حسین اور ان کے اصحاب کی مدح بن گئی۔ ممدوح کے گھوڑے اور تھوڑی کرلیف بھی جو مرثیہ بن گئی۔ اسی طرح مختلف روایات کے شامل ہونے سے مثنوی کی طرح مرثیہ میں بھی ”کہانی پننا“ پیدا ہو گیا۔ کہانی پننا سے دلچسپی پیدا ہوتی اور مزید دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ضعیف روایات و احادیث کو بھی موضوعِ مرثیہ بنالیا گیا۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ ”بعض ضعیف روایتیں اور دل فراس مضامین ایسے نظم ہو گئے ہیں جو مناسب نہ تھے“ [۳۸]۔

آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”تخریف کی بنیاد گر یہ ہکا اور لفظِ سخن اور ایجاز و مضامین پر ہوتی تھی۔ کمال یہ تھا کہ سب کو لانا اور سب کے سوا سے حسین کا لگانا۔ اسی شوق کے جذبے اور فکرا بھادی نحویت میں جو کچھ قلم سے نکل جائے تعجب نہیں“ [۳۹]۔ حامد حسن قادری نے لکھا ہے کہ ”جہانات مرثیہ کی تاریکی وقت بہت کچھ نہیں ہے نہ اس حیثیت سے مرثیہ کو کبھی دیکھا گیا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ جہلا اور عوام الناس مرثیے کے ایک ایک واقعہ و روایت کو تاریخ کیا آیت و حدیث سمجھتے ہیں اور یہی مرثیہ گوئیوں کا مقصد تھا“ [۴۰] یہی وجہ ہے کہ میر انیس کے

مرثیوں میں جن کے لیے جو غلط واقعات اور ضعیف روایات شامل مرثیہ کی نگہیں آج شیعہ لکرو مذہب کا حصہ بن گئی ہیں۔ جب عظیم آباد میں مرثیہ پڑھتے ہوئے اہل مجلس میں سے کسی نے ضعیف روایت پر اعتراض کیا تو میر انیس نے اعتراض کرتے ہوئے جواب دیا کہ ”جو صاحب معترض ہیں وہ وہیں بددی اچھے کہہ کر رہا ہیں جن میں گجگ روایات سے منطبق تھا وہ نہ ہوا اور پھر کلام سوثر و سکی ہو“ [۳۱]۔

مظہر نگاری، مناظر قدرت، سراپا وغیرہ بھی قصیدے، مثنوی اور دوا سوست سے شامل ہو کر مرثیہ کا جزو بن گئے۔ اس طرح مرثیہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح منسلک ہو گیا۔ اسی کے ساتھ مرثیہ کا سارا اردو زبان و بیان اور طرزِ ادا پر ہو گیا۔ میر انیس نے یہ سب کام پوری طرح ایسے سلیقے سے کیے کہ ان کا مرثیہ اپنے زمانے میں مقبولیت کے بلند مقام پر پہنچ گیا۔ میر ضمیر نے اپنے سرائی میں مرثیے کے اجرا و ترقی کی ابتدائی صورت تحقیق کر کے اس کی ہیئت کو ایک صورت دی تھی۔ میر انیس نے اس ہیئت کو سارے اجرائے ترقی کے ساتھ اپنے تصرف میں لا کر مرثیہ کی داخلی و خارجی ہیئت متعین کر دی۔ مدح امام دانا سار ہمیشہ کے لیے جزو مرثیہ بن گئی۔ میر انیس کے سرائی میں ”سراپا“ کے ذیل میں امام حسین کی آنکھ، چہرہ اور اعضائے جسمانی کی جس انداز سے مدح کی گئی ہے وہ طرزِ ادا اور نگہِ سخن کی سطح پر قصیدہ، مثنوی اور دوا سوست ہی کا نیا روپ ہے۔ یہ نگہِ سخن و ادبی کارنگ ہے اسے حقیقت نگاری نہیں کہہ سکتے۔ حقیقت نگاری میر انیس کے تصور شاعری (بوطیقا) میں شامل نہیں ہے۔ مدح کے بعد بھی رنگِ بزم و رزم میں بھی نظر آتا ہے۔ بیان ”بزم“ کے لیے میر انیس پیدا کرتے ہیں:

گر بزم کی جانب ہو توجہ دم قریم کھنچ جائے ابھی گلشنِ فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبت، انجم، فلک، ہر ہو جائے ہوا بزمِ سلیمان کی بھی تصویر
یوں تختہ، حینان، معانی اتر آئے ہر چشم کو پرچوں کا اکھاڑا نظر آئے

بزم کے بیان میں زیادہ تر اصحاب کے رخصت ہونے کے حالات پیش کیے جاتے ہیں یا پھر امام حسین کی شہادت پر حضرت زینبؓ کے ”ہینا“ کو بھی بزم کے دائرے میں لایا جاسکتا ہے۔ مرثیہ ”یارب حسنِ نظم کو گلزار ارم کر“ میں امام کی ولادت کا بیان، رسول اللہ ﷺ اور حضرت فاطمہؓ کی باہم گفتگو وغیرہ بھی بزم کے ذیل میں آتی ہے۔ امام کا دینے سے سفر، حضرت زینبؓ کا حملہ وادیوں سے رخصت ہونا، عوان و جھکا کلم کے لیے بحث و تکرار کرنا یہ سب چیزیں جو بظاہر دانا بھی معلوم ہوتی ہیں اور جن میں مکالمے آتے ہیں، بزم میں شمار ہوتی ہیں مثلاً حضرت عباسؓ میدانِ جنگ سے جانے کے لیے رخصت طلب کرتے ہیں کیوں کہ انھیں معلوم ہے کہ امام آسانی سے اجازت نہ دیں گے وہ یہ انداز اختیار کرتے ہیں:

والفد کہ قاسم کی بھی فکر ہے تھی کیا خوب سامانِ دہی ہو کیا جو تھا انھیں مطلوب
سرسبز ہوا سیدِ مسموم کا محبوب اک ہم ہیں کہ بہنوں سے نعلِ بھائی سے محبوب

مضمون پناشاؤ کو دکھائیں گئے

بھاراج کے بھی نہ سے کے لیے جائیں گئے

پھر امام اور حضرت عباس کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے۔ عباس روئے گئے ہیں اور امام اجازت دے رہے ہیں۔ حضرت امام اور حضرت عباس دونوں غصے میں جاتے ہیں۔ حضرت زینب سبھائی ہیں لیکن حضرت عباس نہیں مانتے۔ حضرت سیکند کو پیدار کیا جاتا ہے کہ وہ چچا کو سمجھائیں مگر وہ پانی کا سوال کرتی ہیں۔ حضرت عباس منکف طلب کرتے ہیں اور پانی کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔ انھیں امام حسین سے متعلق مرثیے کے خاتمے پر حضرت زینب کو غصے سے نکل کر تین کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ حضرت امام حسین خود اکثر جذباتی عالم میں آ جاتے ہیں مثلاً حضرت عباس کے قدم میں ان کی حالت ڈاؤر کیجیے :

سنتے ہی اس صدا کو شکست ہوئی کر تڑپے اٹھے مگر نہ سنبھلا کیا بکر

کا بے جو پاؤں تمام لیا بازوئے پسر چلاتے تھے کو علی اکبر چلیں کو صر

خوشید کیوں چھپا ہے یہ کیا دلدادہ ہے

کچھ سوچتا نہیں ہمیں دن ہے کہ رات ہے

ڈاکٹر احسن قادری نے لکھا ہے [۳۲] کہ اس تمام بزمِ نگاری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ میرا نفس کرنا کے ہنگام کو فراموش کر کے لکھنؤ والوں کی جذباتی باتیں رقم کر رہے ہیں۔ اس پر اکثر یہ اعتراض کیا گیا کہ اصل بیت کو لکھنؤ کے عام لوگوں کی طرح دکھانا "بدعت" ہے۔ دوسروں نے اسے ذرا مائی غصہ کا نام دیا۔ اگر ذرا سے کے لحاظ نظر سے دیکھا جائے تو جمالِ ڈاکٹر قادری یہ سب باتیں فرضی اور غیر واقعیاتی ہیں۔ دراصل یہ سب باتیں مجلسوں کی ضرورت و ذہنیت کو دیکھ کر رقم کی گئی ہیں تاکہ سبکی اثر پیدا ہو۔ مرثیہ نگار کا مقصد گدلا پیدا کرنا اور زلزلہ تھا ہی لیے میرا نفس لکھنوی ذہنی کی باتوں جھکیاں دکھا کر اپنا مقصد حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ مجلس سے ہٹ کر جب ہم ان باتوں کو پڑھتے ہیں تو وہ طولِ بیانی معلوم ہوتی ہیں۔ محمد حسین آزاد نے انھیں کے مطالعہ میں لکھا ہے کہ "اقلیمِ سخن میں جو دائرہ ان کے زیرِ قلم تھا ان کے جوشِ ملیح میں اس کا بہت سا حصہ خنِ آرائی اور رزم و بزم نے دبا لیا۔ مرثیت کا میدان بہت تنگ رہ گیا اور انھوں نے اصل مدعا ان کا وہی تھا جسے آپ کھو چیتے" [۳۳]۔

جہاں تک رزم کا تعلق ہے میرا نفس کی سنا جات و درعایہ ہے:

آؤں طرفِ رزم ابھی چھوڑ کے جب بزم فیر کی خبر لائے مری طبعِ اولوالعزم

قطعِ سراپا کا ارادہ ہو جو بالہزم دکھلائے نہیں سب کو زباںِ معرکہ رزم

جل جائیں عددِ آگ بھڑکتی نظر آئے کوار پہ کوار چھٹی نظر آئے

شاعری کی یہ روایت بزمِ فردوسی کے زمانے سے چلی آرہی ہے۔ میرا نفس نے اس روایت کو بھی برتا ہے۔ اس تعلق سے ضلی نوبانی بھگت، بنگ، نگار و عارفیج کی تیاری، سپاہیوں کی آمادگی، جنگ کا آغاز، حملہ کی شدت،

فوجوں کی بل جمل، دوحریفوں کی جنگ کی مثالیں دیتے ہیں۔ رزم کے بیان میں تلووار گھوڑے کی تحریف کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہاں شاعر کو اپنی طبع کے جو ہر دکھانے اور تخیل کی پرواز کا اثر قائم کرنے کا بڑا موقع پاتھا آتا ہے۔ مثال کے طور پر ”تلوار“ کی تحریف میں میرا انیس کے یہ دو بند دیکھیے

چنگی گری انھی ادھر آئی ادھر گئی خالی کیے پرے تو صفیں خوں میں بھر گئی
کالے بھی قدم بھی پالائے سر گئی ندی غضب کی تھی کہ چڑھی اور اتر گئی

اک شور تھا یہ کیا ہے جو قبر صحر نہیں

ایسا تو دودنیل میں بھی جزو مد نہیں

بلی گری کہ فوج پہ تھج دوسر گری کٹ کر کسی کی چٹا کسی کی سپر گری

چنگی بھی فلک پہ بھی فرق پر گری سرکات کر ادھر سے جو انھی ادھر گری

دو ہیں حوں میں مثل کفن چاک ہو گئیں

اک آن میں صفیں کی صفیں ناک ہو گئیں

اور ساتھ ہی گھوڑے کی تحریف میں یہ دو بند پڑے ہیں:

سمٹا ہٹا اڑا ادھر آیا ادھر گیا چکا بھرا جمال دکھایا ظہر گیا

نیروں سے اڑ کے برہمچوں میں بے خطر گیا برہم کیا صفوں کو، پرے سے گذر گیا

گھوڑوں کا تن بھی ٹاپ سے اس کے لٹا رہتا

ضرورت تھی فصل کی کہ سروی کا وار تھا

آہو کی ہست، شیر کی آمد، پری کی چال کھک دی فخل، دل ملا اس پامال

بہرہ سب دوی میں قدم کے تلے نہال اک دو قدم میں بھول گئے چکر زنی غزال

جو آگیا قدم کے تلے گرد و غدا

جھیل بل غضب کی تھی کہ چٹاوا بھی گرد تھا

فرض مرثیوں میں رزم کے آداب کو اس خوبی سے برتا گیا ہے اب میرا انیس نے اپنی انفرادیت کی سہر اس طرح ثبت کر دی ہے کہ یہ سب بیانات، جو نہایت درجہ مہارت کے ساتھ بیان کیے جاتے تھے اور جن کے کمال کی مثال مرزا دیر کے ہاں ملتی ہے، میرا انیس کے ہاں ایک مد تک نچرل سے نکلنے لگتے ہیں۔ سچی وجہ ہے کہ مولانا قاضی سب انیس دیر کا مقابلہ کرتے ہیں تو میرا انیس کے بیانات کو قدرتی اور مرزا دیر کے بیانات کو طعنائی کہتے ہیں۔ ڈاکٹر اسحاق دہلوی کی بھی یہی رائے ہے کہ دونوں دور از قیاس اور طعنائی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ مرزا دیر کا طرز ماجد اعلیٰ بیانی تصورات سے بھرا ہے اور میرا انیس کا طرز قدرے ”اصلیت“ لیے ہوئے ہے۔ اس رزم نگاری کا انگریزی ہی زبان کی مصنفہ شاعری ایپک (EPIC) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ میرا انیس

مرتبے میں ان تمام پہلوؤں کو برت کر اپنے طرزِ ادا سے، جو ان کا معیارِ شاعری ہے، ایک ایسا روپ دیتے ہیں کہ اس میں علمِ بیان و معنی کے ذریعہ فصاحت و بلاغت کا دلکش رنگ اُجاگر ہو جاتا ہے۔ ان کا یہ طرزِ ادا ایک طرف ان کے مرثیوں کو کمال پر لے جاتا ہے اور ساتھ ہی وہ ہدیہِ اردو شاعری کے نچرل رنگ سے بھی آشنا ہے۔

میر انیس ان شاعروں میں ہیں جن کے ہاں "فن" تمام تر لہجیت اختیار کر لیتا ہے۔ شعلی نعمانی نے "مولانا انیس و دیگر" میں فصاحت و بلاغت کے اصولوں کی وضاحت کر کے اور ان کی مثالیں میر انیس کے کلام سے دے کر بتایا ہے کہ ان کا کلام فصاحت و بلاغت کے اصولوں پر پورا اترتا ہے۔ وہ صنائعِ بدائع کو بھی اس بے ساختگی سے استعمال کرتے ہیں کہ حسنِ شعر بڑھ جاتا ہے۔ زبان کو جس صحت کے ساتھ انھوں نے استعمال کیا ہے ان کے معاصرین میں سے کوئی بھی ان سے آگے نہیں جاتا۔ قدرت و صحتِ زبان، روزمرہ و محاورہ کا بریل استعمال، طرزِ ادا کی بے ساختگی و رنگینی میں ان کا کوئی نظیر نہیں ہے لیکن ان خصوصیات کو بیان کرنے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میر انیس کا انفرادی طرزِ کیا ہے؟ ڈاکٹر احسن فاروقی نے انھیں کی امتیازی و انفرادی صفت "مصوری" تلاش کی ہے۔ میری رائے میں انیس کا طرزِ ادا بھی اسی رحمان کا آئینہ دار ہے۔ مصوری ان کے طرز میں ایسا آہنگ پیدا کرتی ہے کہ ان کی شاعری ان کے کمالِ فن کا اظہار ہو جاتی ہے۔

میر انیس کا طرزِ ادا ان کی خصوصیات سے مل کر رہا ہے۔ ان میں سے ایک معیارِ زبان ہے۔ نظیرِ اکبر آبادی نے اپنی شاعری میں عوام کی زبان استعمال کی ہے۔ میر انیس، پوری احتیاط کے ساتھ، شرفاء کی زبان اور ان کا روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ یہی ان کا معیارِ زبان ہے۔ ج : روزمرہ و شرفاء کا ہر سلاست ہو وہی۔ اردو ان کے گھر کی زبان تھی۔ ان کی چار پچیس اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں کی زبان خود معیارِ زبان بن گئی۔ وہ شاعری میں مطلق و جھلک الفاظ استعمال نہیں کرتے۔ ج : لفظ مطلق نہ ہو، جھلک نہ ہو، تعقید نہ ہو۔ بات یا خیال کو وہ اس صفائی کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ خود ان کا شعر اس خیال کا آئینہ بن جاتا ہے۔ ج : ہر جا ہے گلے، لقم میں لقم و نس مرا۔ شعر میں آنے والے سوزوں و جست الفاظ کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ وہ تعقید سے پاک رہتا ہے۔ ج : لفظ بھی جست ہوں حضور بھی مالی ہو۔ دو موقع و جمل کے مطابق لب و لہجہ اختیار کرتے ہیں۔ ج : یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی۔ انھیں فصاحت و بلاغت اور سلاست و صحت سے اپنے طرز کو نکھارتے ہیں۔ ج : یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال۔ ان کا زور اس بات پر ہوتا ہے کہ شعر اپنی زبان میں کہا جائے کہ جسے سننے والی سمجھیں سمجھ سکیں۔ ج : سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی۔ انھیں کا کلام پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ شاعر مرزا و دیگر کے لہجے کے مردانہ پن کے برخلاف ان کے لہجے میں شیرینی، شائستگی اور ناعیت ہے۔ یہ فرق اس وقت زیادہ محسوس ہوگا جب انھیں و دیگر دونوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے۔ لہجے کی شیرینی کو محسوس

کرنے کے لیے مثلاً یہ بند پڑ ہے۔ حضرت نذیب کہتی ہیں:

اماں کی وصیت کو بھلاؤں نہ کیوں کر
گھر بھائی سے تھا بھائی نہ ہو گا تو کہاں گھر
دو بچھن ہیں ماں جانیاں اور ایک برادر
دلی سے بندھے ہاتھ کھلائے میں بکھیر

جو ہوئے سو بھائی کے ہرلو ہے نذیب

اس کوچ کے اہجام سے آگاہ ہے نذیب

انص کے مرثیہ کو دیکھیے تو نساہت والا یہی لہجہ حضرت علی اکبر اور حضرت امام حسین اور تمام مرد حضرات کا بھی رہتا ہے اور مرثیہ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دماغ مضامنی کھارہا ہے۔ یہی مضمون ان کے طرز ادب کی خصوصیت ہے۔ حضرت امام حسین فرماتے ہیں:

یعقوب کے آگے جو پسر رہی گو کھاتا
ہے دل کو یقیں محو سے بکھیر لکل آتا

فرزند کا دکھ باپ سے دیکھا نہیں جاتا
اکبر سے پسر کو کوئی ہاتھوں سے گنوا تا

ہوتا ہے قلق کل ہو اگر خار کے نیچے

دکھے تو بکھیر کوئی تھوار کے نیچے

غیروں کے لیے اپنی کلائی کو کوئی کھوئے
دل باپ کا مانے کہ ہر قبر میں سوئے

خون میں کوئی اپنے ڈر پیکر کو ڈبوئے
فرزند جواں لعل ہو اور باپ نہ روئے

فرزند کاظم بانوئے ناشار سے پچھو

یہ درد کسی صاحبِ اولاد سے پچھو

اسی کے ساتھ سلاستِ زبان ان کے طرز ادب کا جزوِ اعظم ہے۔ اسی سے کل متوج پیدا ہوتا ہے جو کمال فصاحت ہے اور یہ رنگ کثرت سے نکلا ہوا انص میں ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نجیر شاعری کے مبلغین جب اس طرز کی تلاش میں نکلے تو وہ انھیں ہر انص کے پاس ملا۔ قدرتی رنگ ان کے ہاں قدرتی ضرور ہے لیکن پھر بھی شعوری ہے۔ ان کی سادگی بھی سوہنی بھی ہے۔ وہ اشعار کو بے ساختہ جانے کے لیے جوارِ باطن کرتے ہیں۔ اپنے دل کو سنوارنے میں ان کی محویت مشہور ہے۔ انص اپنے طرز ادب میں صنائع کو اس طرح آسان بنا کر پیش کرتے ہیں کہ سننے والا اس سے لطف اٹھا سکے۔ زبان کو بھی وہ آسان رکھتے ہیں تاکہ سنتے ہی وہ سامع کے دل میں اتر جائے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے حاتی نجیر کہتے ہیں۔ انص ذرا سی بات کو پھیلا کر بیان کرتے ہیں اور ایک پھول کا مضمون جو رنگ سے باغ بنتے ہیں۔ یہ طرز ادب کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ مضمون باغ بننے کے فن سے مختلف طرز ادب ہے اور ممکن اثر پیدا کرنے کے لیے ضروری بھی ہے جس کی وہ دعا مانگتے اور گوش کرتے ہیں: ج۔۔۔ نظم میں رونے کی تاخیر عطا کر دیا۔

انص کے کسی بند یا کسی مصرع کو لکھنے، اس میں لفظوں کی ترتیب اور رکھ رکھاؤ سے پیدا ہونے والی

ہم آٹھلی ٹٹے کی جو شعوری طور پر پینے کی گئی ہے اور جس سے بے ساختگی، دروانی پیدا ہو کر اثر دہا شیر کو بڑھا دیتی ہے۔ ہر لفظ، ہر مصرع، مشابہت اور تضاد کے لحاظ سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ ہر جگہ مقلی اور آواز کا آہنگ موجود رہتا ہے۔ ج ایک ایک لڑی نظم شریا سے ہو عانی، ج ۱۰ ہر مصرعہ شاداب ہواک پہلوں کی ڈالی، ج لفظوں کے بھی فیضے ہوں خزاں سے نہ خالی۔ میرا غصہ کوئی بھی عالم بیان کر رہے ہوں لفظوں کے صوتی تاثر سے اس میں جان ڈال دیتے ہیں۔

اس طرزِ ادرا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ یہ حواسِ انسانی پر اثر کرتا ہے جن میں ”بھری حس“ سب پر غالب ہے۔ یہی وہ حس ہے جس سے تصویریں بنتی ہیں۔ شاعری میں مصوری کرنا، جیسا کہ ڈاکٹر فاروقی نے لکھا ہے، میرا غصہ کے طرزِ ادرا کی بنیادی صفت ہے اس کے ساتھ وہ دوسرے حواس کو بھی لفظوں سے تصویریں بنانے کے کام میں لاتے ہیں۔ یہ حواسی تصویریں آپ کو کلامِ ادب میں عام طور پر غصہ کی شکل (۱) بھری حس سے تصویر:

اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے سیاہ کاروں کی برق ہر صلف میں چمکنے لگی تلواروں کی
کھا کھا کے اوس اور ابھی سبز ہوا ہوا تھا موتیوں سے دامن صبرا بھرا ہوا
ج ۱۰ کانپے جو پاؤں تمام لپٹا پاؤں سے پھر

میرا غصہ کا حسِ درخان اس قدر تیز ہے کہ مجرد چیزوں کو بھی وہ بھری حس سے سامنے لاتے ہیں۔ بے ثباتی کو بیان کرتے ہیں تو اس کی تصویر بھی لفظوں کے سامنے آ جاتی ہے:

نمود بود بظر کیا سبیل، عالم میں ہوا کا جب کوئی جھولا چلا حباب نہ تھا
چمک تھی برق کی یہ، یا کہ تھی شرر کی لپک درا جو آنکھ جھپک کر کھلی حباب نہ تھا
اسی طرح دوسری حسوں کو دکھائیے۔ یہ بھی کلامِ ادب میں اثر دہا شیر کی رنگ بھولتی ہیں۔
(۲) ساقی جس سے تصویر: ج ۱۰ کو کو وہ قمریوں کی وہ ملاؤں کی پکار
(۳) حسِ شام سے تصویر: ج ۱۰ تانے کیلے جوئے وہ لگوں کی شیم کے
(۴) حسِ لمس سے تصویر: ج ۱۰ آتے تھے سرور و جھوٹے شیم کے
(۵) حسِ ذائقہ سے تصویر: ج ۱۰ پانی نہیں بھی یہ طاعتِ نبات میں
(۶) حسِ رنگ سے تصویر: ج ۱۰ منو لا کیا تھافرقِ مبارک چناب کا
(۷) حسِ حرکت سے تصویر: ج ۱۰ سنا بجا ڈاڑا دھر آیا اور مر گیا

ج ۱۰ .. گھبرا کے ننھے ہاتھوں کو سے بچتا تھا

اس طرزِ ادرا میں احساس و خیال اور حسن و جمال کے گہرے شعور کے ساتھ لفظوں کی ترتیب سے جو آہنگ پیدا ہوتا ہے اس سے ایک لہجہ ایک مخصوص اور منفرد آواز پیدا ہو جاتی ہے جو وہی موسیقی کی صورت اختیار کر لیتی

ہے۔ موسیقی کی یہ رفتار اس دور کی زندگی سے ہم آہنگ ہے۔ مسدس کا بند بھی اسی رفتار کا ساتھ دیتا ہے۔ قلمِ دالم اس آہنگ کی لے میں موجود ہے۔ اس میں جہاں واقعہ کر بلا کا قلم شامل ہے وہاں اس فنی ہوئی معاشرت و تہذیب کا قلم بھی سیاہی مچھل رہا ہے۔ اس طرزِ ادا کا انداز بیانیہ شاعری کا طرزِ ادا ہے۔ بیانیہ شاعری میں کسی واقعہ یا واقعات کو مختلف پہلوؤں سے تسلسل کے ساتھ اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس سے ایک کہانی ہی بن جاتی ہے۔ مرثیے کو دیکھیے تو اس میں بھی کسی ایک واقعہ کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے کہانی کا سارک ابھرا جاتا ہے۔ ہر نوع کی بیانیہ شاعری خود وہ مصرعوں کی ”سرا الہیان“ ہو یا انگریزی شاعر چمر کی ”کنیٹر بری ٹیلڈ“ ہو یہی کام کرتی ہے۔ ان میں جفا اور اورنگزاد بھی ہے اور بیانیہ ہونے کے باعث پھیلاؤ بھی موجود ہے۔ یہی صورت انیس کے مرثیوں میں ہمیں ملتی ہے۔ پھیلاؤ اور ایک ہی بات کو طرح طرح سے کہنے کا عمل مرثیے کی مجلسِ ضرورت ہے۔ مرثیہ گوشتِ عقیدہ کے لوگوں کو ذہن میں رکھ کر مرثیہ خوانی کی مذہبی رسم پوری کرنے کے لیے مرثیہ لکھتا ہے اور چونکہ موضوع فنی ”عین“ کی وجہ سے محدود ہو جاتا ہے اس لیے ہر بڑا مرثیہ گوشتِ مرثیہ انیس تھے دیا تھا حلقی جو ہر دکھانے کے لیے شاعری کا کمال دکھانے پر زور دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر انیس اپنے محدود مرثیوں میں ایک خاص شاعر نظر آتے ہیں۔ انیس کے لیے طرزِ ادا ہی سب کچھ ہے۔ اسی لیے وہ فصاحت و بلاغت کے سادے سامانوں کو پورا کرتے ہیں، ہر لفظ کو نہایت فن کا رنگ دیتے ہیں، استعمال کرتے ہیں۔ حسن و قبح کو دکھانے کے لیے موزوں ترین الفاظ لاتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ متعدد نقیض و کرخت الفاظ بھی ان کے مصرعوں میں آکر نیا حسن اور نیا کیف پیدا کرتے ہیں اور اس کے لیے وہ بڑا درپاس کرتے ہیں۔ ان کے بہترین مرثیوں کا ہر مصرع فصاحت کا کمال ہے۔ وہ ان شاعروں میں ہیں جو زبان و بیان کی لطیفیوں سے کمزور ہیں۔ ان کی زبان اردو زبان کا معیار و حوالہ بن گئی ہے۔ لکھنؤ اور دہلی کی اردو کے بہترین اجزا ان کے ہاں جلوہ گر ہیں۔ دوسرے مرثیہ گوئیوں کے برخلاف ان کا کام شعر گوئی سے بھی پاک ہے۔ ان کے کلام کا شاعرانہ اثر اپنے رنگوں کو نگہارنا ہوا، اہل مجلس کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں رنگین بیانیہ، جس میں متاعِ بدائع کا حسن آفریں استعمال شامل ہے۔ اپنی موزونیت کا کمال دکھاتی ہے۔ تھیں و استعارہ و فطری انداز میں کلام کا جزو دیکھ جاتے ہیں۔ میر انیس شاعری کے مخصوص حفظ و لطف سے کبھی نہیں بچتے۔ خالص شاعر کی حیثیت سے بھی وہ نہایت با محنت سے ہمیشہ دامن پھالتے ہیں۔ ان کے تخلیقی جوہر نے ریاضت و مشق سے مل کر ان کی شاعری میں ایک ایسا صحر پیدا کر دیا ہے جو ان کی انفرادیت ہے۔ شاعری کی ساری صفات و خصوصیات یک جا ہو کر ان کے کلام میں جاوید چمکتی ہیں۔ وہ قطرے کو آبِ دے کر گہرے طائر بن جاتے ہیں۔ یہی ان کے طرزِ ادا کا کمال ہے۔

تاریخی اعتبار سے انیس کی اہمیت یہ ہے کہ جیسے اردو شاعری جو مختلف صورتیں اختیار کر کے آتی رہی ہے اقبال تک پہنچی، اس کے اولین نقوش غالب کے ہاں ملتے ہیں، اسی طرح اردو شاعری جس طرز پر تلاشِ طبع

آبادی کے ہاں نظر آتی ہے ماس کے اولین نقوش میراجی کے ہاں ملتے ہیں۔ میراجی کے ہاں گہرا اپنے کمال پر آگیا ہے لیکن ”نثر“ جیسے اقبال کے ہاں ملتی ہے، نہیں ہے۔ انیس کے ہاں بیانیہ شاعری کے وہ شہ پارے ملتے ہیں جنہیں دنیا کے ادب کے سامنے رکھا جاسکتا ہے۔ انیس کے ہاں تنقیدی شعور اور تخلیقی جوہر کے احراج سے وہ کلیت پیدا ہوئی ہے جو آفاق شاعری کی جان ہے۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی ان کے مرثیے سے ایسے حصے الگ کر کے بیانیہ شاعری کی کامل تصویروں کا نقش الہم بنایا جاسکتا ہے۔ اس بیانیہ شاعری کا سب سے کامیاب مرثیہ وہ ہے جس کا پہلا مصرع: ”ہوتے ہیں بہت درج مسافر کو سڑ میں“ ہے۔ فنی حسن کے پرستاروں کے لیے ان کے کام کی دل کشی ہمیشہ باقی رہے گی۔ اصل گز بدو ہاں سے شروع ہوتی ہے جب ہم جوش میں آکر وہ ساری خصوصیات ان کے کام سے نکال کر دکھانے کی کوشش کرتے ہیں جو ان کے ہاں نہیں ہیں۔ وہ مشرقی روایت کے شاعر ہیں اور مغربی روایت شاعری سے ان کا دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ ان کی شاعری کو ہمیں اپنی روایت شاعری کے معیار سے دیکھنا چاہیے۔ حالی، شبلی اور امجد علی میراجی نے ان کے طرز کی پیروی کی۔ ”مسند حالی“ پر انیس کا اثر واضح ہے۔ حالی کے ذریعے اقبال کے طرز اور عروض پر خاص طور پر ”درا“ میں، انیس کی شاعری کا اثر نمایاں ہے۔ جوش طبع آبادی اپنے پیش رووں میں دو شاعروں کا اثر خاص طور پر قبول کرتے ہیں۔ ایک نظیر اکبر آبادی اور دوسرے میراجی کا۔ جوش میراجی کے طرز اور ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے شاعر ہیں اور وہ تبدیلی جو میراجی اردو شاعری کی روایت میں کرتے ہیں جوش طبع آبادی کے ہاں اپنے عروج کو پہنچ جاتی ہے۔ آنے والے ادوار پر اثرات کی وجہ سے بھی میراجی بڑے شاعر اور شاعروں کے شاعر ہیں۔ لیکن ہی ان کے لیے سب جگہ ہے۔ انھوں نے مرثیہ گوئی کی روایت کے سادے امکانات کو پوری طرح اپنے تصرف میں لاکر اسے نقطہ عروج تک پہنچا دیا اور اسی لیے آنے والے مرثیہ گو آج تک اسی روایت کی تکرار کرتے ہیں اور آگے نہیں نکل پاتے۔ اردو مرثیہ اب اسی لیے جمود کا شکار ہے۔

مطالعہ شاعری: سلام:

جلس میں ذاکری کا قاعدہ یہ تھا کہ پہلے دو چار ہامیاں چڑھی جاتی تھیں، پھر ایک ”سلام“ پیش کیا جاتا اور اس کے بعد ”مرثیہ“ شروع ہوتا۔ لہذا ہر مرثیہ گو ضرورت مجلس کے لیے سلام اور ہامیات بھی لکھتا۔ میراجی نے بھی مجلس ضرورت کے لیے سلام و ہامیاں کہیں جن کے کئی مجموعے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے اور آج تک شائع ہو رہے ہیں۔ انیس کے مسلمانوں کا ایک مجموعہ ”ذخیرۃ ثواب“ کے نام سے گلبرگر حیدر آباد دکن سے دوسری بار ۱۲۹۶ھ/۱۸۸۰ء میں شائع ہوا تھا اور اسی زمانے میں ”شیخ قریمت“ کے نام سے ایک مجموعہ سید محمد عیادت حسین تھیں سہارنپوری نے مرتب کر کے ۱۲۹۶ھ/۱۸۸۰ء میں شائع کیا۔ سب خانہ راجا صاحب محمود آباد کے خطی نسخے پر مبنی ایک اور مجموعہ ”سلام“ ”گلدستہ انیس“ کے نام سے لکھنؤ سے ۱۲۹۶ء میں

شائع ہوا جس کے مرتب مسٹر حسین تھے اور ایک مجموعہ ”تجلیات انیس“ مرتبہ یوسف حسین شائق لکھنؤی، ڈاکٹر صفدر حسین کے مقدمہ کے ساتھ ۱۹۷۶ء ہی میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ انیس کے سلام، مرثیاتی انیس کی مطلوبہ جلدوں کے ساتھ بھی شائع ہوتے رہے مثلاً نائب حسین نقوی امر دہلی کے مرتبہ ”مرثیاتی انیس“ کی چار جلدوں میں سلام مرتبے کے بعد صفحے پرچے جانے والی جگہ پر، درج کر دیے گئے ہیں جن کی کل تعداد چودہ ہے۔ یہی صورت رہا میات کے ساتھ ہے۔ ”مرثیاتی انیس“ جلد پنجم، ششم مرتبہ مرزا محمد عباس مطلوبہ یک لپیٹ کرانچ ۱۹۶۱ء کی دوٹوں جلدوں میں ۳۱ سلام اور ۳۶ رہا میاں بھی شامل ہیں۔ سلاموں کا ایک جامع مجموعہ ”انیس کے سلام“ کے نام سے علی جوازی بی نے، اپنے قاضی مقدمہ کے ساتھ مرتب کیا جو ترقی اردو بورڈ نئی دہلی سے ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں انیس کے ۱۰۰۶ سلام (سلام تحت اللفظ ۴۲۸ + سلام سوز ۵۳۳) اور ۱۱۱ نوحوں کے علاوہ متفرق کے عنوان کے تحت ایک مناجات، ایک تحس و درخشیت اور انیس کی کی چار شخصیتیں بھی شامل ہیں۔

”سلام“ کی عروضی ترکیب (ہجیت) وہی ہے جو ”سہرے“ کی ہوتی ہے اور ”سہرے“ کی وہی ہوتی ہے جو ”لزل“ کی ہوتی ہے لیکن ان تینوں کے رنگ و مزاج میں یہ فرق ہے کہ غزل میں اصل رنگ ”عشق“ بھرتا ہے اور سلام میں ”سازد کر بلا“ اور اس کے کردار۔ غزل میں عقیدہ اہمیت نہیں رکھتا لیکن ”سلام“ میں مذہبی عقیدہ ہی رنگ کو دیتا ہے۔ اسی لیے سلام بھی مرتبے کی طرح مذہبی نظم ہے۔ سلام کی دو قسمیں ہیں۔ ایک ”د“ سلام جو حضور اکرم ﷺ کو ذرا تہ عقیدت پیش کرنے کے لیے لکھے جاتے ہیں اور ”میلاد شریف“ اور ”نعت خروانی“ کی محفلوں میں پڑھے جاتے ہیں۔ ایک ”د“ سلام ہیں جو مجلس عزائیں پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اور جن میں غزل کی طرح مختلف موضوعات پر شعر کہے جاتے ہیں اور عام طور پر قطع، بخا اشعار میں کر بلا کے کسی ایک یا ایک سے زیادہ واقعہ کی طرف کھلا اشارہ کیا جاتا ہے اور اپنے شعر کہے جاتے ہیں جن سے اہل مجلس ”ہیں“ کر سکیں یا سلام کا منہ کی اثر ان کے ذہن میں ایسی تضایدا کرے کہ اہل مجلس پڑھے جانے والے مرتبے کا بیچ اثر قبول کر سکیں۔ سلام کے لیے اور طرز میں شوقی یا گفتگویی نہیں ہوتی بلکہ نظم و نظم کی شکل لے لے اور اخلاقی موضوعات کی حدت شعر کی انداز کو گوارہ رکھتی ہے۔ سلام مذہبی مجلس کا حصہ ہے۔ مرتبے کی نظم و نثر اس کا مزاج اور انداز کر بلا اس کے کردار اور زندگی کے اخلاقی پہلو اس کے موضوعات ہوتے ہیں۔

”روضۃ اشعار“ کی روایت میں سلام شامل ہیں۔ لفظی کی ”کر بلا کھا“ میں رنگ سلام کے اشعار موجود ہیں۔ مزاحین شعرائے اردو نے بھی سلام کہے ہیں [۳۳]۔ کلیات دہلی دہلی میں بھی سلام موجود ہے اور ایہام گوئی کے دور (عہد محمد شاہ) کے شعرائے اخلاقی اور مضمون کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں۔ مرثیہ گوئی کے سلاموں پر سوز کا جوابی رسالہ ”کھنکھ ہدایت“ ان کے کلیات میں موجود ہے جس کا ذکر کچھ صفحات میں آچکا ہے۔ میر غلام حسن ضاحک نے، جو میرا انیس کے پر وارا تھے، بہت سے سلام لکھے۔ علی جوازی بی نے ان کی تعداد ۳۵

بتائی ہے اور لکھا ہے کہ "ابتدائی دور میں سلام صرف غزل اور قصیدہ کی حیثیت یعنی منظرہ یا غزل کی حیثیت مسلم ہو چکی تھی" [۳۵]۔ تاہم چاند پوری اور میر دوسرا کے کلیات میں بھی سلام موجود ہیں۔ شاہ عالم دہلی آفتاب کے میر تقی میر دہلوی کے علاوہ مصطفیٰ مدنی اور جرأت کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں جن کا ادبی رنگ قابل ذکر ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے بھی بہت سے سلام اور بعض شکار و مہینوں میں، کہے ہیں۔ عمیر دہلوی کے مجموعہ سرائی میں، جو "اورانی کرچا" کے نام سے شائع ہوا، ۱۹ امرتوں کے علاوہ ایک فقہیہ سلام، ۳ رباعیاں اور ۱۹ سلام شامل ہیں۔ مرزا غالب کے "دیوانیہ اردو" میں بھی ۲۱ اشعار پر مشتمل ایک "سلام" اور تین ہند کا مسدس مرثیہ بھی موجود ہے۔ ان کے علاوہ متعدد شعرا ہیں جنہوں نے سلام کہے ہیں۔ میر خلیق، میر ضمیر، میاں گلگیر، مرزا فتح اور میر تونس کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں۔

مرزا دیر اور میر انیس کے سلام بھی اسی روایت کا حصہ ہیں لیکن انیس نے ہرے کی طرح سلام میں بھی اپنی افردیت برقرار رکھی ہے۔ غزل اس دور کی سب سے مقبول صنف تھی۔ میر انیس نے اپنی شاعری کی ابتدا غزل ہی سے کی تھی۔ غزل ان کے مزاج کے عین مطابق صنف شاعری تھی اسی لیے جب وہ سلام کہتے ہیں تو ایسے شعر بھی سلام میں آجاتے ہیں کہ اگر انیس غزل کے اشعار میں ملا دیا جائے تو انیس پہچانا اور الگ کرنا مشکل ہوگا۔ ان میں ایسے اشعار بھی ہیں جن میں زندگی کے کمرے، تجربوں اور مشاہدوں کو بیان کیا گیا ہے اور ایسے اشعار بھی ہیں جن میں اپنے فن شاعری کے بارے میں اشارے کیے گئے ہیں۔ مثلاً پہلے:

انیس دم کا بھروسا نہیں ضمیر ہاؤ	چارچوب لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے
قبر میں ہوگا حساب زندگی	بعد مرنے کے بھی جھگڑا رہ گیا
کسی کی ایک طرح سے بسر ہوئی نہ انیس	عروج مہر بھی دیکھا تو دوپہر دیکھا
دیکھنا کل فکر کریں کھاتے بھریں گے ان کے سر	آج غزلت سے زمین پر جو قدم رکھتے نہیں
یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ صنف پوری نے	چتا ہے جلدِ اصلی کی اسیموں کو
لگا رہا ہوں مضامین نو کے پھر انبار	خبر کہ مرے خمن کے خوش چمنوں کو
خیال خاطر احباب چاہے ہر دم	انیس نہیں نہ لگ جائے آگینوں کو
جہاں سے اٹھ گئے جو لوگ پھر نہیں ملتے	کہاں سے احوال کاب لائیں ہم فینوں کو
اس کا اورے شکر ہو کس طرح اے انیس	جس نے اٹھا کے خاک سے انسان بنادیا
مرحمت حق میں جو پہنچے تو سراٹھا کے کہا	خدا کی شان کہاں آگئے کہاں سے چلے
ہمت قدم رہے روح میں مثالِ شمع	گردن سے سر جدا ہوتا پروا نہ چاہے
جو خدا جھگڑتے نہیں ہم ہمارا کے سامنے	ہاتھ پھیلائے تو مگر کیا گوا کے سامنے

دنیا سے ہاتھ اٹھا کے تو کل خدا پہ کر
فقر کی دولت کو کیا بھٹکا ہے خالق نے شرف
صورت آئینہ استکبار کے جو ہر کھل گئے
ساتھ جاتا نہیں کچھ بوجھ عمل خیر انیس
خاکساری نے دکھائیں رفتوں پر رفتیں
خدا ہات رکھے جہاں میں انیس
زمانہ ایک طرح پر کبھی نہیں رہتا
یہ انتکاب غضب کا ہے یا علی فریاد
ورق الٹ گیا دنیا کا یک بیک کیوں چرخ
الٹ گیا نہ فقط کھسکا کا اک طبقہ
جو عدم سے آگیا دنیا میں بولی افس کے موت
برقی قہمی کو یا چمک کر چھپ گئی
بھٹک کے راو سے پیچھے کیسے نہ رہ جاؤ

ہاتھ اس لیے شریک ہیں دونوں دعا کے ساتھ
ہاتھ کھیلاتا ہے سلطان بھی گدا کے سامنے
ایک درہم پر ہو اگر بندہ سودا کھل گئے
اس پہ انسان کو ہے خواہش دنیا کیا کیا
اس زمیں سے وا کیا کیا آہاں پیدا ہوئے
یہ دن ہر طرح سے گزر جائیں گے
اسی کو اہل جہاں انتکاب کہتے ہیں
کہ سہرے میں جہاں وہاں شراب خانہ ہوا
یہ کس طرح کا زمانے میں انتکاب آیا
انیس ملکِ سخن میں بھی انتکاب آیا
اور نو دو چار دن کے سمجھاں پیدا ہوئے
نیری مدت اسے جوانی دیکھ لی
اٹھو انیس اٹھو کارواں روانہ ہوا

ان اشعار میں آپ گہری تنقیدی و محانت محسوس کریں گے۔ ان میں زندگی کے تجربات و مشاہدات اس طرح بیان میں آئے ہیں کہ اس دور کی غزل ان سے خالی ہے۔ اس پائے کا ایک شعر بھی ”کیا تہ نامح“ میں نہیں ملے گا۔ انیس کے موضوعات سلام میں جاری و شباب، دکھ و ہمت، احساسِ مرگ، فقیری و توکل، اخلاقی کلمے، ایثار و صبر، تنگدستی و تنگدستی کے ساتھ سانی شعور کا موضوعی اظہار بھی نمایاں ہے۔ انیس نے اردو زبان کو ایسے اشعار خاصیت قند اور میں دے دی ہیں جن میں زندگی کا کوئی عام لیکن اچھا تجربہ موجود ہے اور اس تجربے کو اس طرح روا کیا ہے کہ اشعار ضربِ انیس بن کر زبان پر چڑھ جاتے ہیں اور یہ اشعار عام طور پر سلام یا رباعیات کے اشعار ہوتے ہیں۔ اب یہ چند شعروں کو دیکھیے جن میں انیس نے اپنے فنِ شاعری کی طرف اشارے کیے ہیں:

گھٹا دردِ مشقِ سخن بوجھ گئی
مری داو دے اے زمینِ سخن
لطم ہے یا زورِ شہوار کی لڑیاں انیس
اٹھ گیا تو شعر تو چڑھ کر انیس
اے سخنِ نور کا سانچا ہے طبیعت میری
پہچھے اس سے کہ دردِ آئینہ جو جس کا کلام
اٹھ کیا تھک ہے کلام انیس میں
ضمیق نے ہم کو جواں کر دیا
تجھے بات میں آہاں کر دیا
جوہری بھی اس طرح موتی پر دستک نہیں
کیوں طبیعت کی روانی دیکھ لی
کوئی کا داگ بھی مضمون ہوتا داخل جائے ابھی
بیٹہ موزوں کوئی ہے خونِ بکر ہوتی نہیں
دخن بھی کر چڑھے تو زباں پر حزار ہے

کسی نے تری طرح سے اے انیس
 غلط یہ لفظ اور بدوش نہی۔ یہ معنوں سے
 عروہی سخن کو سنو اور نہیں
 ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو
 جسے دیکھ کر ہوسے مانی کو حیرت
 وہ تصویر رنگیں بیاں کھینچے ہیں
 ہوا سخن کے سبب شعر شعر میں شہرہ
 جو عرقلم کی طرح ہم چلے، زبان سے چلے

ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ خود انیس اپنی شاعری میں کن باتوں اور کن پہلوؤں کا خیال رکھتے تھے۔ ایک طرف عشقِ سخن اور دہائی کی اہمیت سامنے آتی ہے اور دوسری طرف انیس موتیوں کی طرح زبان کو سجا کر انکی لڑیاں بنانے کی بات کرتے ہیں جیسا کوئی دوسرا جوہری (شاعر) نہیں بنا سکتا۔ انیس نے اپنے کلام میں اسی طرح زبان کے استعمال سے عروہی سخن کو سجا دیا ہے۔ موزوں و چست لفظوں کی ترتیب و استعمال، محاورہ اور زمرہ کی صحت اور گھڑی سحری معیاری و نکسالی زبان کو چاہیے شاعری میں اس سلیقے و شعور کے ساتھ برتا ہے کہ ان جیسا کوئی دوسرا سامنے نہیں آتا۔ خالص اردو زبان انیس کے ہاں اس طرح استعمال ہوئی ہے کہ زبان کا ایک نیا معیار سامنے آتا ہے۔ انیس کی زبان میں قدامت اور حرکات بہت کم ہیں۔ شاعری ان کے لیے مصوری کا وہجہ نہ تھی ہے اور یہی فی الواقع ان کے سارے کلام کی منفرد خصوصیت ہے۔ زبان ہی کے باعث انیس کے کلام میں تنگ کی تاثیر نے اثر کو بڑھا دیا ہے۔

میر انیس کے ہاں دوسرے کے سلام ملتے ہیں: ایک تحت اللفظ سلام اور دوسرے سلام سوز، جو مخصوص ذہن میں آگاہی فنا کے بغیر گائے جاتے ہیں۔ میر انیس کے تحت اللفظ سلاموں میں رجائی و منکی اثر قدرے کم ہے اور غیر ملکی اشعار کی اقتدا خاصی ہے۔ غیر ملکی اشعار وہ ہیں جو ہم نے اوپر مثلاً اور جیے ہیں۔ سلام سوز میں رجائی رنگ گہرا ہے اور یہ شاعری کے لحاظ سے تحت اللفظ والے سلاموں کے مقابلہ میں قدرے ہلکے ہیں۔ بھی صورت ان کے ”نوحوں“ کی ہے۔ یہ بھی سرتا پار نجات میں ڈوبے ہوئے ہیں اور کلیں ضرورت کے باعث شاعری کا زور ہی منکی پہلو پر جتا ہے اور یہ بھی مرے سے پہلے منکی فضا پیدا کرنے کا کام کرتے ہیں۔ انیس کے سلاموں میں بھی، مرے کی طرح، ہر بلا کی عظیم مستیاں ٹھنوی تھذیب کے رنگ میں رنگ کر اس طرح پیش کی گئی ہیں کہ ان میں وہ شجاعت و مردانگی، وہ عزم و استقلال، وہ صبر و شکر نظر نہیں آتا جن سے عظمتیں جنم لیتی ہیں حضرت امام حسین ایک عظیم مقصد کے لیے شہادت پاتے ہیں۔ وہ کسی طرح کزور نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔ وہ عزم و استقلال کا بیکر ہیں۔ جب ہم عربوں کی طرح سلاموں میں بھی اس قسم کے شعر پڑھتے دیکھتے ہیں تو ان عظیم مستیوں کی عظمتوں کے تکان و حوصلے پڑنے لگتے ہیں اور وہ کزور و حوصلے اور ٹھنوی انداز کے انسان نظر آنے لگتے ہیں۔

زس مجھ پہ او بے حیا چاہے

دم قفل ش نے کہا شر سے

تو اک بوند پانی دیا چاہے

اگر کاٹا ہے گلے کو مرے

یہ سارا عمل سرزمین کی طرح مسلمانوں میں بھی اڑھائی کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ع۔ دس دن یا عزم کے ہیں رونے کے لیے ع۔ رونے کا احترام و محرم میں ہے۔ مکی اڑھائی کرنے کے باعث "انام مظلوم" کا تصور پیدا ہوا لیکن "میں" کے رنگ نے ان عظیم ہستیوں کی عظمتوں کو بھروسہ کیا ہے۔ یہ چند شعر اور دیکھیے اور خود سے سوال کیجیے کہ کیا وہ عظیم ہستیاں اپنے عظیم مقاصد کے ساتھ یہاں نظر آتی ہیں؟

راہروں کے منہ چھپانے کو چھوڑیں نہ چارہری کیا دشمنی تھی شر کو آل عا کے ساتھ

کبھی تھی ہاتھ مل کے سیکھ کر ہے غضب دریا پہ کیوں پٹی نہ گئی میں بچا کے ساتھ

بانی عیسیٰ الہی لاتی تو کبھی تھی خاطر صحت گئی جہاں سے وہ کر بلا کے ساتھ

جب آج زندگی ہو کر کیا زیست کا حرا مجھ کو تو کوئی ذہر بلا دے دوا کے ساتھ

اس قسم کے بیان سے یہ عظیم ہستیاں عرش سے فرش پر آ جاتی ہیں۔ ایک طرف حضرت عباس اپنے گھوڑے کو بھی پانی نہیں پینے دیتے اور خود بھی منگ بھر کے دریا سے پیات لوٹ آتے ہیں۔ عطش نے گول سوزاں میں آگ بھڑکائی انگریزوں نے نہ صرف سوال آب آ یا اور دوسری طرف یہ دکھایا جاتا ہے کہ "انام مظلوم" عظمیٰ حسین سے ترس کھاتے اور ایک بوند پانی کے لیے کھد ہے ہیں۔ آج کے قاری یا سامع کا اس قسم کے بیان سے اثر قبول کرنا مشکل ہے۔

مطالعہ شاعری:

رباعیات

جیسا کہ میں نے کہا کہ میرا نفس کے وہ اشعار جو زبان زد خاص و عام ہیں، زیادہ تر ملاحوں یا رباعیات میں ملتے ہیں۔ دنیا اور زندگی کے بارے میں ان کے خیالات کا اعتبار بھی تحت اللفظ مسلمانوں اور رباعیات میں ہوا ہے۔ انھیں نے عام طور پر ضرورت مجلس کے لیے رباعیاں کہی ہیں اسی لیے ان کے موضوعات محدود ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے انھیں کی رباعیوں کو مرتبہ رباعیات سید محمد عباس نے تین خانوں میں رکھا ہے [۴۶]:

(۱) مذہبی رباعیاں (۲) اخلاقی رباعیاں (۳) ذاتی رباعیاں

مذہبی رباعیوں میں وہ رباعیاں شامل ہیں جن میں حمد و ثناء، عقبت، واقعات، کربلا، اہل بیت، آلِ محمد، عین و عزاداری، حسبِ حسین، ولایت علی اور دوسرے مذہبی موضوعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اخلاقی رباعیوں میں بے ثباتی و ہرجا، خیال مرگ، نکاح و بقاء، موت و حیات، اعذاب قبر، جاہ و چشم، بگھر و ثروت، نقد و ہجرت، ہوس، بھڑکی و شباب، شرف آدم، حقنی اور دوسرے صحاح و موضوعات کو موضوع بنایا ہے۔ ذاتی رباعیوں میں اور ان کی

تعداد کم ہے۔ اپنی شاعری اپنے مزاج، اپنے حسب نسب، خود داری، صبر و رضا وغیرہ کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن پر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے شعرا نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان میں کوئی نیا موضوع نہیں آیا ہے۔ روایتی فکرِ روایتی موضوع کا اسی طرح اعتبار رہی ہے جس طرح روایتی ذہن روایتی موضوعات کو دیکھتا ہے لیکن انہیں نے جس تہذیب، جس لہجہ اور رنگین و صحن بیان سے رباعیاں کہی ہیں وہ سب سے الگ و منفرد ہیں۔ سلام و رباعی کی اصناف میں انہیں سے ہماری بالشتِ فطانتات ہو جاتی ہے۔ انہیں بحیثیت شاعر بہت بڑے ہیں۔ حسنِ کلام اور طرزِ ادا میں وہ بے نظیر و یکساں ہیں۔ فنِ سخن و سلیقہ کے ہاں کمال و سہ پر ہے۔ طرزِ ادا کے اعتبار سے وہ اردو کے ان بڑے شاعروں میں سے ایک اور نمایاں ہیں جنہوں نے جدید اردو شاعری کو تخلیقی توانائی دی ہے اور اپنے ہم عصر اور آئندہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے لیکن ان کے روایتی موضوعات ان کی تخلیقی دنیا کو محدود کر دیتے ہیں اور انہیں اپنے دور اور اپنے طرز میں محصور و محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں اُسے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ ”دعا“ سب مذاہب میں مشترک ہے۔ اگر اس میں غلو، اشتباہ، توجہ اور جوش کا ذکر آئے تو سب مذاہب والے مستحکم ہوں گے لیکن اگر مسلمانوں کی طرح ہاتھ اٹھانے اور صرف نماز پڑھنے کا ذکر ہو تو ”دعا“ صرف مسلمانوں کی دلچسپی تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ اسی طرح ”شہادت“ ہر مذہب میں اہم ترین چیز ہے لیکن اگر اسے امام حسین کی عقلی تک محدود کر دیا جائے تو وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔ میرا انہیں نے شہادتِ عقلی کو اسی نظر سے دیکھا۔ اردو میرے کی صنف کا بھی یہی حکم ادا تھا کہ اس اندازِ نظر سے باہر نہ جائیں اسی لیے ان کے مرثیے اور اس سے متعلق دوسرے موضوعات ایک زمانے اور ایک فرقے کی شاعری بن کر رہ گئی اور ان کی عظیم تخلیق صلاحیت چری طرح استعمال میں آنے سے روک لی۔ محمد حسین آزاد نے ”آپ حیات“ میں لکھا ہے کہ ”جب کسی اور شعر میں جانے کا ذکر ہوتا تو دونوں صاحب (انہیں دو ہیں) یہی فرماتے تھے کہ اس کلام کو اسی شعر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں اور کوئی اس کی قدر کیا جانے گا۔ وہ ہماری زبان کے لطف کو کیا سمجھے گا“ [۱۷]۔ میرا انہیں کے ہاں فنِ کمال ہے مگر فکرِ روایتی ہے، اس لیے محدود ہے۔ غالب روایتی فکر کے حصار کو تو ذکرِ باہر نکل جاتے ہیں اسی لیے وہ آفاقی شاعر ہیں۔

فن کا وہ کمال جو انہیں کے مرثیوں میں ملتا ہے وہی کمال ان کے سلاسون اور رباعیوں میں نظر آتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ مذہبی موضوع میں محصور ہیں لیکن فن کے اعتبار سے وہ بہت بڑے ہیں اور اسی لیے رباعی کی یہ دو قسمیں، غزل کے قطعہ بند اشعار کی طرح، وحدتِ اثر کے ساتھ، ہمارے دلوں میں اتر جاتی ہیں۔ انہیں کی رباعیوں میں تحول کا رنگ اثر و تاثیر کا چادر چکاٹا ہے اور داخلی و خارجی رنگ کا احتِراجِ نوبی کو منفرد طرزِ ذکر کرتا ہے۔ لیکن موضوع کی یک رنگی ان کی مجبوری ہے جس کا عواطف انہیں کو بھی احساس ہے:

مذہبِ شوِ بخریب و بخلِ ہم ہیں ہر قصص و محبوب سے میرا ہم ہیں

تقدیر اکرم ہے۔ اپنی شاعری، اپنے مزاج، اپنے حسب نسب، خود داری، صبر و خدادیہ کو موضوعِ رہائی بنایا ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن پر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے شعرا نے بھی رہا میاں کئی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان میں کوئی نیا موضوع نہیں آیا ہے۔ روایتی فکر روایتی موضوع کا اسی طرح اظہار رہی ہے جس طرح روایتی زبان روایتی موضوعات کو دیکھتا ہے لیکن انہیں نے جس تصور، جس لہجے اور رنگینی و حسن بیان سے رہا میاں کئی ہیں وہ سب سے الگ و منفرد ہیں۔ سلام و رہائی کی اصطلاح میں انہیں سے ہماری بالمشافہ لفاظیات ہو جاتی ہے۔ انہیں بحیثیت شاعر بہت بڑے ہیں۔ حسن کلام اور طرزِ ادا میں وہ بے نظیر و یکساں ہیں۔ فنِ سخن وری ان کے ہاں کمال درجے پر ہے۔ طرزِ ادا کے اعتبار سے وہ اردو کے ان بڑے شاعروں میں سے ایک اور نمایاں ہیں۔ جنہوں نے جدید اردو شاعری کو عقلی توانائی دی ہے اور اپنے ہم عصر اور اس کے بعد کے شعرا کو متاثر کیا ہے لیکن ان کے روایتی موضوعات ان کی عقلی دنیا کو محدود کر دیتے ہیں اور انہیں اپنے دور اور اپنے نگر میں محصور و محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جذبات میں کہنا چاہتا ہوں اُسے یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ ”دعا“ سب مذاہب میں مشترک ہے۔ اگر اس میں خلوص، اشتہاک، توجہ اور جوش کا ذکر آئے تو سب مذاہب والے متوجہ ہوں گے لیکن اگر مسلمانوں کی طرح ہاتھ اٹھانے اور صرف نماز پڑھنے کا ذکر ہو تو ”دعا“ صرف مسلمانوں کی دلچسپی تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ اسی طرح ”شہادت“ ہر مذہب میں اہم ترین چیز ہے لیکن اگر اُسے امام حسین کی منظر کی تک محدود کر دیا جائے تو وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔ میرا انہیں نے شہادت عقلی کو اسی نظر سے دیکھا۔ اور دوسرے کی صفت کا بھی یہی لفظ تھا کہ وہ اس اندازِ نظر سے ماہر بن جائیں یا اسی لیے ان کے مرثیوں اور اس سے متعلق دوسرے موضوعات ایک زمانے اور ایک فرقے کی شاعری بن کر رہ گئی اور ان کی عظیم عقلی صلاحیت پوری طرح استعمال میں آنے سے رہ گئی۔ محمد حسین آزاد نے ”آپ حیات“ میں لکھا ہے کہ ”جب کسی اور شہر میں جانے کا ذکر ہوتا تو دونوں صاحب (انہیں دوہر) یہی فرماتے تھے کہ اس کلام کو اسی شہر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں اور کوئی اس کی تقدیر کیا جائے گا۔ وہ ہماری زبان کے لطف کو کیا سمجھے گا؟“ [۷۷]۔ میرا انہیں کے اس فنِ کمال پر ہے مگر فکر روایتی ہے اس لیے محدود ہے۔ غالب روایتی فکر کے حصار کو تو ذکرِ باہر نکل جاتے ہیں اسی لیے وہ آفاقی شاعر ہیں۔

فن کا وہ کمال جو انہیں کے مرثیوں میں ملتا ہے وہی کمال ان کے سلاسون اور رہا میوں میں نظر آتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ مذہبی موضوع میں محصور ہیں لیکن فن کے اعتبار سے وہ بہت بڑے ہیں اور اسی لیے رہائی کی یہ دو تہیں، غزل کے قطعہ بند اشعار کی طرح، وحدتِ اثر کے ساتھ، ہمارے دلوں میں اتر جاتی ہیں۔ انہیں کی رہا میوں میں فنِ قول کا رنگ اثر و تاثیر کا جامہ دیکھا جاتا ہے اور داخلی و خارجی رنگ کا استخراجِ رہائی کو منفرد طرزِ ذکر ہے۔ لیکن موضوع کی یک رنگی ان کی مجبوری ہے جس کا خود انہیں کو بھی احساس ہے:

دماغِ شہِ مژپ و بلحاظِ ہم ہیں ہر نقش و محبوب سے ہمراہ ہم ہیں

گودل میں ہزاروں درمضوں ہیں مگر خاموش بسان لب۔ دریا ہم ہیں
انہیں اپنے طرز اور لہجے سے اپنی رہائی کو بھی ایک نئی چیز بتا دیتے ہیں مثلاً:

گشتن میں ہماروں کے سیر صحرایوں کیوں
پاسدانی کوہ و دشت و دریا دیکھوں
ہر ہاتری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے
حیراں ہوں کہ دو آنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

مرمر کے مسافر نے بنایا ہے تجھے
کیوں کرتا پلٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر
زرغ سب سے ہمارا کے منہ دکھایا ہے تجھے
میں نے بھی تو جاں دے کے پایا ہے تجھے

جوشے ہے فنا سے بھاگتا ہے
ہے عمر جہاں میں عمر حاضر حباب
جو چیز ہے کم اسے سوا کچھ ہے
غافل اس زندگی کو کیا کچھ ہے

دنیا بھی مجھ سرائے قافی دیکھی
جو چاکے نہ آئے وہ جوانی دیکھی
ہر چیز یہاں کی آتی جانی دیکھی
جو آئے نہ جاتے وہ جی دیکھی (بہارِ پادیکھا)
یہی مندر طرز اور انہیں کا کمال فن ہے لیکن ساتھ ہی انہیں یہ بھی احساس ہے کہ ان کا راز دل آشکارا نہیں ہوا اور
وہ شاعری میں پوری طرح ظاہر نہ ہو سکے جس کا اظہار انہوں نے ہمارا دیکھا ہے اور سلام کے ان شعروں میں بھی
لیکن بات کہی ہے:

مرا راز دل آشکارا نہیں
وہ گل ہوں جدا سب سے ہے جس کا رنگ
وہ دریا ہوں جس کا کنارہ نہیں
وہ نہ ہوں کہ جو آشکارا نہیں
عروسی سخن کو سنو اور نہیں
کسی نے تری طرح سے اسے نہیں

لسانی مطالعہ:

شیخ امام بخش داغ نے اصطلاحِ زبان کی جو تحریک شروع کی تھی اور جسے ان کے شاگردوں خصوصاً علی
اوسط رشک نے پھیلایا، اگر اس معیار سے انہیں کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں اعلانیوں کی غلطیاں
ملیں گی۔ جن الفاظ میں اعلانیوں نہیں ہونا چاہیے وہاں انہیں کے ہاں آیا ہے اور جہاں ہونا چاہیے وہاں نہیں
آیا لیکن اس طرح کا استعمال مرزا غالب کے کلام ہی میں نہیں بلکہ ہم عصر شعرائے دہلی کے کثرت سے ملے گا۔
اگر زبانِ دیوان میں اس قسم کی غلطیاں برقرار رہی جائیں گی تو پھر طویل نظمیں (اردو شاعری طویل نظم ہے) کھلتا
دھواں ہو جائے گا۔ مولانا خلی نقوی نے لکھا ہے کہ ”کلام کی وسعت کے لیے یہ غلطیاں اظہارِ دینی جائیں۔“

شاعری سے وصل و جبر کے سوا اور بھی کام لینے ہیں اور وہ بغیر اس کے نہیں ہو سکتا کہ قافیے میں وسعت پیدا کی جائے ورنہ شاید ہر طرح کی طرح سرے سے قافیے سے دست بردار ہوتا۔ "کا" [۳۸] اور آنے والے زمانے نے دیکھا کہ ہماری شاعری میں بھی ہوا۔ زبان پر بے جا پابندیاں تخلیقی قوت کو کلام اور جی ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے انھیں دو دہرے کلام سے زبان و بیان کی غلطیاں نکالی ہیں جن کا جائزہ ہم نساخ کے مطالعے میں ان کی تالیف "انتخاب قصص" کے ذیل میں جلد سوم میں لے چکے ہیں۔

انھیں نے کئی مقامات پر ساکن حرف کو متحرک ہاندھا ہے مثلاً ج ۔ ۔ ناگاہ بہا فوج عدو میں ٹپکنی جنگ ۔ کچھ ٹھٹھ ٹٹٹن ہے۔ انھیں کا ایک مصرع ہے: ہو مضر تہ طلیح کی یارب دو انکرام۔ اس میں "تو انکرام" مہمل لفظ ہے [۳۹]۔ انھیں نے کئی جگہ قافیے لفظ ہاندھا دیے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے:

گویا کہ تھا صبیحہ الم سر سر نکلاں ڈوبا تھا خوں سے شجر پر نور اور نکلاں [۵۰]

واللہ اس سے زور عیاں لاقعد ہوا قتل اس کے ہاتھ سے مرمہ دور ہوا [۵۱]

پہلے شعر میں انھیں نے "سر بسر" کا قافیہ "اور" ہاندھا ہے جو کئی طرح کچھ نہیں۔ دوسرے شعر میں "لاقعد" کا قافیہ "مہمہ" ہاندھا ہے جو درست نہیں۔ مثلی نعمانی نے انھیں انھیں کی توسیع شاعری میں شمار کیا ہے۔

نساخ نے شاید اس قافیوں کی مثال میں انھیں کے کئی شعر نقل کیے ہیں۔ شاید ان قافیوں کے قافیوں کو کہتے ہیں جن کو ایک ہی بند کے دو مصرعوں میں دوبارہ ہاندھا دیا گیا ہو جیسے انھیں نے "تجہ مرداں" کو دوبارہ ہاندھا ہے [۵۲]۔

نساخ نے شاید اس قافیوں کی مثال میں انھیں کے بہت سے شعر نقل کیے ہیں لیکن مثلی نعمانی کا رد یہ نظر ہے کہ طویل نظم میں قافیے کی اس قدر بے چینی ممکن نہیں ہو سکتی۔

اسی طرح انھیں کے رد مزہ و محاورہ کی غلطیاں بھی نساخ نے "انتخاب قصص" میں درج کی ہیں

مثلاً:

۔ بت توڑ کے کہہ کو صفا کرو یا کس نے : "صفا کرو یا" کے بجائے "صاف کرو یا" چاہیے۔

۔ درخواست کی چراغوں کو پروا لگی ہوئی : "پروا لگی" غلط ہے۔

۔ جو حرف قرآن کا ہے وہ ہے لائق تعظیم : "قرآن" مردوزن فطمان ہے یعنی "قرآن"۔

۔ گرتے ہیں بیچارے ہوا کھولے ہوئے پر : طائر کی جمع طیور ہے۔ (یہ ایجاد انھیں ہے)۔

۔ جو غریباں کہہ جائیں وہ سب حصول ہیں : "حصول" کے بجائے حاصل چاہیے۔

۔ کتنی نہیں پانی کی سلامتہ ہیں عباس : کتنی ازال کی زبان ہے معنی "کئی"

مثلی نعمانی کی رائے یہ ہے کہ "قادر الکلام" شعر کو اس جرم سے بری دیکھنا چاہیے [۵۳]۔

"مردوزن انھیں دو دہرے" میں جتنی نے الفاظ کی غلطیوں کے سوا معنوی حیثیت سے بھی بہت سی مثالیں

دی ہیں جہاں رعایتِ فطری ہے، جو اہلِ کھنڈ کا پسندیدہ رنگ ہے، یہاں کلامِ محروم ہوا ہے، شبلی نے لکھا ہے کہ اس قسم کے ”عیوبِ لازمہ“ انسانی ہیں اور کسی بشر کا کلام ان سے پاک نہیں ہو سکتا۔“ (۵۴)۔

میرا انھیں کی زبان کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر تقی میر اور میر ظہیر کی زبان سے انھیں کی زبان نہ صرف بہت آگے بڑھی ہے بلکہ جدید دور کی زبان سے آگلی ہے۔ انھیں کی زبان اسی لیے اردو زبان کی قوت و انھیں ہار کا ایک نیا معیار بن گئی ہے۔ وہ الفاظ بھی جو آج متروک ہو گئے ہیں، ان کی تعداد بھی بہت کم ہے۔

تھک (تھک) ج۔۔ طے شام تک ہوگی کہیں آج کی منزل

ج : قہار کے ملک شہر کے اک شہر قیامت

موتے (مرے) جہ جہتوں سے عیاں تھا کہ عظیمیں آپ موتے ہم

ہوے (ہو) ج۔ لفظ بھی چست ہو، مضمون بھی عالی ہوے

ع : ... کے لیے کہہ دوںے کی اجازت

ہوئے گا (ہر گز) ج۔۔۔ جس کی شکل گہاڑے کی طرح صفائی کا ہوئے گا

ج۔۔۔ اب کل سے ہندوستان لڑائی کا ہوئے گا

ہاں (ہاں) : اے ہاں کی زبان اور قلب اور ہوا

میرا نہیں دوسرا دوسرا دوسرے کے نقطہ عروج و کمال کے جزواں بنے ہیں لیکن رنگ و مزاج میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ دونوں کا نام ایک ساتھ آتا ہے اور آئندہ بھی اسی طرح آتا رہے گا۔ دونوں تقریباً تین مہینے کے آگے پیچھے دنیا سے رخصت ہوئے۔ دوسرے انہیں کی تاریخ وفات کہی جو انہیں کی لوح حور کے کہنے پر کندہ ہے۔ آغا حور شرف نے جزواں تاریخ وفات کہی جس میں ایک مصرع سے دونوں کا سال وفات لکھا ہے:

دو بارغ دونوں کے سہا رحلت میں اے شرف "ہے ہے غم انہیں میں" "غم ہے دیر کا" "ہے ہے غم انہیں میں" سے ۱۲۹۲ء برآمد ہوتے ہیں اور "غم ہے دیر کا" سے ۱۲۹۲ء برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم مرزا دیر کے مرثیوں کا مطالعہ کریں اس اہم تاریخی بحث کو بھی دیکھتے چلیں جس نے اپنے دور میں وہ گہری پیدا کی جو آج تک جاری ہے۔ یہ بحث مرثیوں کو انگریزی اور دوسرے عالمی ادب کے معیارات سے جانچنے کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی۔

حواشی:

- (۱) یادگار انیس، امیر احمد طوی، ص ۶۶، انوار اللماع لکھنؤ ۱۳۳۳ھ
- (۲) سرائی انیس، دو جہد شیلی نوبلی، ص ۶۱، انظار علی لکھنؤ ۱۹۳۳ء
- (۳) اردو شمس اردو سرگے کی بارگاہ، ڈاکٹر اکبر حیدری کا شمیری، ص ۶۹، لکھنؤ ۱۹۸۱ء
- (۴) راج انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۲
- (۵) اس قطعے کے پانچ شعرا ادیب نے "ہیما پات" مطبوعہ اتر پردیش اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء، ص ۱۰۰ پر دیے ہیں اور چار شعرا اکبر حیدری کا شمیری نے گول پلا "گودھ شمس اردو سرگے کا ارتقا" میں ص ۹۷ پر دیے ہیں۔
- (۶) پہلے مصرع کے سراہ کے الفاظ کا ایک دوسرے مصرع کے ۲۹۹۲ھ سے لگانے پر ۱۳۹۲ھ = ۱۳۹۱ھ سے آتے ہیں۔
- (۷) یادگار انیس، امیر احمد طوی، ص ۱۳۳، لکھنؤ ۱۳۳۳ھ
- (۸) اردو شمس اردو سرگے کا ارتقا، ص ۵۸۲-۵۸۳، گول پلا
- (۹) یادگار انیس، امیر احمد طوی، ص ۱۷۱، لکھنؤ ۱۳۳۳ھ
- (۱۰) یادگار انیس، امیر احمد طوی، ص ۶۸، گول پلا
- (۱۱) ایضاً ص ۶۹
- (۱۲) خوش مسرت، نزہۃ سعادت، خاں ناصر، جہد شفق طوابع، جلد اول ص ۳۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء
- (۱۳) یادگار انیس، ص ۷۳-۷۵، گول پلا
- (۱۴) اردو شمس اردو سرگے کا ارتقا، اکبر حیدری کا شمیری، ص ۶۷، لکھنؤ ۱۹۸۱ء
- (۱۵) یادگار انیس، ص ۷۵، گول پلا
- (۱۶) ہیما پات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۸، لکھنؤ (دوسری بار) ۱۹۸۱ء
- (۱۷) ایضاً ص ۸۷
- (۱۸) ایضاً
- (۱۹) ایضاً ص ۸۷
- (۲۰) ایضاً ص ۸۷-۲۰۸
- (۲۱) ایضاً ص ۱۹
- (۲۲) ایضاً ص ۸۲
- (۲۳) ہیما پات، ص ۲۰۷-۲۰۸، گول پلا
- (۲۴) یادگار انیس، امیر احمد طوی، ص ۹۵، لکھنؤ ۱۳۳۳ھ
- (۲۵) ایضاً ص ۹۵-۹۶
- (۲۶) ایضاً ص ۹۷

[۳۷۷] سوانح انھس دو جہر ٹیلی گرافی میں ۵۷۷ بابا طغرے ٹیس لکھتو ۱۹۲۳ء

[۳۷۸] یادگار انھس میں ۹۸۱ بکولہ پاا

[۳۷۹] ایضاً میں ۱۰۰۰

[۳۸۰] ایضاً میں ۵۴۳ بکولہ پاا

[۳۸۱] ایضاً میں ۴۴۳ بکولہ پاا

[۳۸۲] مرثیہ غزالی کاغذیں، شیر مسعود میں ۴۳۲، بطریلی پاکستان اردو اکلیڈی، لاہور ۱۹۸۹ء

[۳۸۳] گلشن سخن، مرزا قادر بخش صاحب مدظلوی، مرثیہ قطعی ارضن و اکوئی، جلد اول، میں ۴۹۹ بکلیں ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳۸۴] خوش مسرکز، نریا، جلد اول، سعادت خان، ناصر، مرثیہ عشق خوب میں ۴۹۹-۴۰۰ بکلیں ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۳۸۵] یادگار انھس میں ۸۱۱-۸۴۰ بکولہ پاا

[۳۸۶] ایضاً میں ۱۰۰۴ بکولہ پاا

[۳۸۷] ایضاً میں ۱۰۰۴ بکولہ پاا، اتر پڈیش اردو اکلوئی لکھتو ۱۹۸۱ء

[۳۸۸] آب حیات، گلر حسین آزاد، بارہم میں ۵۳۹، آزاد کچھ پاچ لاہور میں شمار

[۳۸۹] ایضاً

[۳۹۰] تاریخ مرثیہ گوئی، احمد حسن داکوئی، میں ۹۴، بارہم مرکز لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۹۱] یادگار انھس میں ۱۰۰۰ بکولہ پاا

[۳۹۲] مرثیہ نگاری ادویر انھس، ڈاکٹر محمد حسن لاہوری، میں ۴۷-۶۳، ادارہ فروغ اردو لکھتو ۱۹۶۳ء

[۳۹۳] آب حیات، گلر حسین آزاد، میں ۵۳۹، آزاد کچھ پاچ لاہور، بارہم میں شمار

[۳۹۴] انھس کے نظام مرثیہ جرجیل، جہاڑ جی، مقدمہ میں ۲۱-۳۶، جرجیل ۱۹۸۸ء

[۳۹۵] ایضاً میں ۴۵

[۳۹۶] رباعیات، انھس، مرثیہ سید گلر عباس، مطبع لولی کشنر لکھتو ۱۹۴۸ء

[۳۹۷] آب حیات، گلر حسین آزاد، میں ۵۳۹، بارہم، آزاد کچھ پاچ لاہور میں شمار

[۳۹۸] سوانح انھس دو جہر ٹیلی گرافی میں ۴۵-۴۴۳، بابا طغرے ٹیس لکھتو ۱۹۲۳ء

[۳۹۹] ایضاً میں ۴۴۳

[۴۰۰] ایضاً میں ۴۴۳

[۴۰۱] ایضاً میں ۴۴۷

[۴۰۲] ایضاً میں ۴۴۳

[۴۰۳] ایضاً میں ۴۴۸

[۴۰۴] ایضاً میں ۴۴۸

میر انیس کے کلام پر بخشیں

ادوارِ امام اثر سے ڈاکٹر احسن فاروقی تک

(۲)

اس بحث کا باقاعدہ آغاز سید ادوارِ امام اثر (متوفی ۱۹۳۳ء) [۱] کی تصنیف ”کشف المحجوب“ [۲] سے ہوا جس میں میر انیس کی شاعری پر لکھتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ”انگریزی میں رزی شاعری کو انچک پنٹری اور رزی شاعر کو انچک کہتے ہیں جس کا معنی صاحب (میر انیس) اصطلاح انگریزی کے مطابق ایک انچک پوہیت تھے۔ تین شعرا نے نئی یعنی ہومر، ورجیل اور فردوسی میں ایسا شعرا ہومر ہی ہے جس کے ساتھ میر صاحب کا موازنہ صورت رکھتا ہے، ورنہ ورجیل جو ہومر کا شیخ ہے میر انیس کا ہرگز ہم پلہ قرار نہیں دیا جاسکتا اور نہ اس میں ہم پانچ کا استحقاق فردوسی کو حاصل ہے۔ میر صاحب کو فردوسی ہند کہنا بے شک میر صاحب کی ایک بڑی باقدرد شای ہے۔ میرے خیال میں ہومر ایک بڑا رزی شاعر تھا لیکن اگر ہومر میر تھا تو میر صاحب سوا میر تھے۔ اس افروتنی کی وجہ یا یہ تھی کہ میر صاحب خود انیس قوت شاعری میں ہومر سے زیادہ تھے یا یہ کہ میر صاحب کو سبجیکٹ (Subject) یعنی شاعری کا موضوع ایک ایسا واقعہ بزرگ ہاتھ لگا ہے جس کا جواب دنیا میں نظر نہیں آتا ہے۔ شاہزادہ فراتی کا قصہ ناپاک قصہ ہے اور ہر گز قابلِ فخر نہیں ہے۔ یہ ہومر کی قابلیت شاعری تھی جس نے اسے قابلِ توجہ بنادیا ہے۔۔۔ برخلاف اس کے کہ بڑا معاملہ ہے کہ نہایت اعلیٰ درجہ کے اسور دین، اخلاقی امور، مذہب، فلسفہ اور امور سیاسی، معاشی و غیرہ پر مشتمل ہے۔۔۔ جس سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ میر صاحب کے مزاج کیجئے جانے کا ایک بڑا سبب دکھائی دیتا ہے مگر انیس شاعری کے اعتبار سے بھی راقم کی رائے میں میر صاحب کی کیریکٹرنگاری ہومر کی کیریکٹرنگاری سے بڑھی معلوم ہوتی ہے۔۔۔ ایسی صورت میں شاعر ہونے کی حیثیت سے میر انیس ہومر پر فوقیت رکھتے ہیں۔ کوئی شک نہیں کہ میر صاحب نے رزی شاعری کا خاتمہ کر دیا ہے۔۔۔ لاریب ہومر کی کیریکٹرنگاری بہت اعلیٰ درجہ کی ہے اور ایسی ہی ہے کہ اس کی کیریکٹرنگاری کی بنیاد پر ڈراما بھی مختلف شاعری کا ایجاد و تصور میں آیا۔۔۔ میر صاحب کے کیریکٹرس وہ اشخاص گرامی ہیں جو واقعہ کر بلا سے تعلق رکھتے ہیں“ [۳] اس کے بعد ادوارِ امام اثر انیس کے تصور سلطان کے بارے میں کہتے ہیں کہ انیس کی کتاب کے ”بعض معاملات دو جانبہ کچھ ایسی باتیں تھیں سے حوالہ قلم ہوئے ہیں کہ دل میں غصہ پیدا کرنے کے عوض طبیعت کو اُن سے تحفظ پیدا ہوتا ہے۔ یہ بیانات عزت و تہمت

خداوندی کے کم کر دیتے والے۔۔۔ یہ مدح و تحقیر اور مسخ بھی دکھائی دیتے ہیں۔ برخلاف اس کے میر صاحب کے بیانات ہیں جن سے خدائے تعالیٰ کی تجویز و تفسیر کی ایسی شکل قائم ہوتی ہے کہ شانِ کبریائی وحشِ فخر ہو جاتی ہے۔ ”[۳] اسی نقطہ نظر سے اردو ادب نام اثر نے میر انیس کی رزم کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ وہ براہِ اعتبار سے ہومر و فیثو سے بڑھے ہوئے ہیں۔

اسی طرح حقیقت نگاری اور کردار نگاری کا میدان ہے اور اس سے ایک نظریہ حیات بھی سامنے آتا ہے اس لیے میر انیس کو بھی حقیقت نگار، انسانی نفسیات کا ماہر اور منظر نگار دینا کارآمد بھی مکمل کیا۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں کہ ”انیس ایک مخصوص نقطہ نظر سے حقیقت نگاری کی طرف اُگل تھے اور ان کا پابند ہوں کے باوجود، جو ایک مخصوص عقیدے کی وجہ سے ان پر عائد ہوتی تھیں انھوں نے واقعات اور مناظر، کردار اور جذبات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ اکثر و بیشتر حقائق سے قریب ہی رہتے ہیں۔ وہ جہاں ایک طرف پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باغ بنے کو کمال فن سمجھتے تھے وہیں اس کا احساس بھی رکھتے تھے کہ ہر شے صوبہ و ہر رنگ مقامے دارد اور جس شخص کو اس بات کا احساس ہو کہ جو بات جیسے کہے جانے کی ہے اور جس جگہ کہے جانے کی ہے اسی طرح اور وہیں کہی جائے، اس کے حقیقت پسند ہونے میں کمی قسم کا شک نہیں ہو سکتا۔ میر انیس کو حقیقت نگار کہہ کر میں نے اپنے سر ایک بڑی ذمہ داری لے لی ہے“ [۵] لیکن یہاں احتشام حسین صاحب نے یہ واضح نہیں کیا کہ حقیقت اور حقائق مرصعوں میں کہاں سے آئے اور پھر چراغِ باند چھوڑ کر صرف اس مصرع سے کر ج۔ آگ پھول کا مضمون ہوتا سو رنگ سے باغ مرصع، حقیقت پسندی کا لانا بیٹھا ایک غیر عقلی بات ہے جب کہ میر انیس اس بعد میں صرف طرز کی بات کر رہے ہیں۔

اس بحث میں عقیدے کی گری سے عنکبوتوں کا فیصلہ کیا گیا ہے۔ یہ نقطہ نظر اہل عقیدہ میں بہت مقبول ہوا اور بہت سے اہل قلم نے میر انیس کو رزمیہ شاعری اور کردار نگاری میں سب سے بلند مقام دیا۔ پھر یہ وردادہ جب اور کھلا تو میر انیس کے کلام میں ڈرامائی مضمر تلاش کیا گیا ”رزم“ کے مناظر میں ان کے مکالموں کو ڈرامائی مکالمے کہا گیا۔ ایک اور فرسجدی کی بحثیں سامنے آئیں۔ میر انیس کا مقابلہ ٹیگنیر سے کیا گیا۔ نفسیات نگاری و جذبات نگاری میں میر انیس کو ٹیگنیر پر ترجیح دی گئی۔ میر انیس کو مہرِ حیات اور حقیقت نگار کہا گیا۔ انھیں منظر شاعر بھی کہا گیا۔ یہ نقطہ نظر آج تک کتابوں اور تنقیدی مضامین میں عام ہے۔ ۱۹۳۸ء۔ ۱۹۳۹ء میں ماہنامہ نگار ٹکسٹوں میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا مضمون کئی قطعوں میں شائع ہوا [۶]۔ جس میں انھوں نے ان سب باتوں کو چیلنج کیا اور کہا کہ یہ سب باتیں اگر بڑی ادب کو نہ سمجھنے کی وجہ سے پھیلے ہوئی ہیں۔ اس پر ایک ہنگامہ برپا ہو گیا۔ اس کے جواب میں اثر ٹکسٹوں نے اپنے مضمون نگار ٹکسٹوں میں شائع کیا جو بعد میں ”انیس کی مرشد نگاری“ [۷] کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا جس میں اثر ٹکسٹوں کے چار جوانی مضامین شامل ہیں۔ اثر ٹکسٹوں کے یہ مضمون، داغمن اور ادب، ادبی ٹکسٹوں میں منقادوں کو جمع کر کے جہاں ڈاکٹر

احسن فاروقی کو خاص طور سے ملایا گیا تھا، چنانچہ کرناٹیا گیا اور کہا گیا کہ ”اب فاروقی صاحب اپنے گرجان میں منحصر رہیں“ [۸] ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا کہ ”جب ڈاکٹر صفدر حسین نے اپنا مقالہ انھیں مطالعہ کے لیے دیا تو معلوم ہوا کہ عرصہ ہوا میری رائے کو بالکل رد کر کے خاک میں ملادیا گیا ہے۔ ڈاکٹر صفدر کے مقالے نے مجھ پر واضح کر دیا کہ میری تعریف نے خداؤں پر کافی اثر کیا مگر ان کے سرے کی ایک ہی جگہ رہی۔ ایک کی یہ تعریف کہ وہ ایک جلازمِ اُستی کے باعث ہوئی ہے، دلیا دمان کر رہا بت کیا گیا کہ امام حسین سلامِ اُستی ہیں اس لیے مرثیہ ایک ہے۔ نکالت اور فنی گیری اس سے آگے کیا جاسکتی ہے؟ میری یہ رائے کہ مرثی انھیں میں ایک سلی سلی (Epic Sublimity) نہیں ہے اٹل ہے اور اٹل رہے گی“ [۹]۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے یہ بھی لکھا کہ ”ہمارا مقصد میر انھیں کو انھیں کے اصول سے جانچنا ہے اور ان لوگوں کی فطرتی ظاہر کرنا ہے جو طواغوتِ اہلِ عرب سے مذہبی غلو یا ہے ہا طرف داری کے تحت یورپی شاعری کے اصول پر اس کو جانچتے ہیں“ [۱۰] میں نے طے کیا کہ میر انھیں کا مطالعہ یوں کروں کہ ان کا اخروی فن نمایاں ہو“ [۱۱] ڈاکٹر احسن فاروقی کی تعریف ”مرثیہ نگاری اور میر انھیں“ کی ذیلی سرٹی یہ ہے: جس میں جدید اصول نقد کو سامنے رکھ کر مرثیہ نگاری پر غور اور میر انھیں کے فن پر خصوصاً نئے رویے سے روشنی ڈالی گئی ہے۔“

اس ساری بحث کے مطالعے سے تین سوالات سامنے آتے ہیں۔

- (۱) کیا ایزم کے مناظر میں جو بات جیت ہے اسے ڈرامائی مکالمہ کہا جاسکتا ہے اور کیا نفسیات نگاری اور جذبات نگاری کو کچھ کراتے کردار نگاری کہا جاسکتا ہے؟
- (۲) کیا ایزم کے رسوم برتن سے مرثیہ ایک کے دائرے میں آجاتا ہے اور کیا وہ طلوع و غسق جو ایک یا ترجمانی میں ملتی ہے، انھیں کے مرثیوں میں موجود ہے۔
- (۳) کیا ان سب باتوں کو یکجا کر کے دیکھنے سے میر انھیں کو مہر حیات، حقیقت نگار اور منظر کہا جاسکتا ہے۔

پہلے سوال کا جواب ڈاکٹر احسن فاروقی کے ہاں یہ ملتا ہے کہ وہ آدنی یا چند آدنی مرثیے میں باتیں ضرور کر رہے ہیں مگر ان باتوں سے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ان کا موقع یا محل کیا ہے مثلاً کہ بلا میں ایک ہنگامی عالم تھا۔ امام حسین کے سب ساتھی طے کر چکے تھے کہ لڑکر جان دینا ہے۔ اس لیے اگر ہر ایک ساتھی کو نام سے رخصت طلب کرنے کا موقع بھی ملا تھا تو ڈرامائی تصور اس بات کا مقتضی تھا کہ ہنگامی صورت حال کا خیال ضرور رہے۔ مرثیوں میں رخصت طلب کرتے وقت سناں یہ دکھایا جاتا ہے کہ حضرت عباس اور حضرت عون دھڑکے محب طرح کی باتیں کر رہے ہیں جن کا نہ یہ وقت ہے اور نہ موقع۔ امام حسین حضرت عباس کو اجازت نہیں دیتے۔ حضرت زینب انھیں روک رہی ہیں اور ایسی باتیں کر رہی ہیں جیسے کہ میدان جنگ میں شہادت کے لیے جانا کوئی خاص اہمیت ہی نہیں رکھتا۔ یہاں حسین دلائلی جاری ہیں۔ صدقِ تعدیٰ کیا جا رہا ہے۔ زبان سے

ایسے کلمات نکل رہے ہیں جو سارے معاملے کو مضطرب بنا رہے ہیں اور بھر ساری تھرا رہے جا رہے ہیں کہ آخر کار اجازت ضرور ملتی ہے۔ واقعہ کا خاتمہ پہلے سے معلوم ہے لہذا تجسس کا اثر پیدا ہونے کا سوال نہیں اٹھتا۔ پھر کوئی فرد ایسی بات نہیں کہتا جو اس کی مخصوص یا انفرادی بات ہو۔ اس لیے اسی کا کردار کا کوئی اثر قائم نہیں ہوتا۔ اگر میر انیس حضرت عباس کی طلبہ رخصت کو ڈرامائی حالت (Situation) کی طرح دیکھتے تو حضرت عباس کا اشارے اور کھانے سے کہنا کہ وہ بیٹوں اور بھادجوں کے سامنے غفل ہیں، کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اسی طرح دوران گفتگو حضرت امام حسین کا غور و خفا طلب کرنے لگنا، یقیناً بے موقع و بے محل ہے۔ امام حسین اجازت جنگ دے کر خیمے میں آتے ہیں۔ حضرت نضیب دونوں بھائیوں کے استقبال کے لیے خیمے کی خارجہ زمی تک پہنچ چلتی ہیں۔ دونوں کی بلائیں لے کر دعائیں دیتی ہیں۔ امام حسین انھیں اطلاع دیتے ہیں کہ حضرت عباس ان کی رضا مانگ رہے ہیں۔ یہ سن کر حضرت نضیب یہ عجیب بات کہتی ہیں:

ہے دو پٹے آزار و جفا نظر اعدا اس وقت میں عباس تمہیں چھوڑیں گے جفا

یہاں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ حضرت عباس امام حسین پر جان فدا کرنے جا رہے ہیں بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جفا چھوڑ کر نکلیں اور جا رہے ہیں۔ مگر حضرت امام حسین حضرت نضیب سے حضرت عباس کو کھانے کی تاکید کرتے ہیں۔ اس سارے معاملے میں یہ بھی فراموش کر دیا جاتا ہے کہ کون کس مقام پر ہے۔ کبھی محسوس ہوتا ہے کہ قریب اور آگے سامنے ہیں، کبھی معلوم ہوتا ہے کہ حضرت عباس اور حضرت امام حسین دور دور ہیں اور حضرت نضیب معلوم ہوتا ہے کہ ایک گھر سے دوسرے گھر میں جارہی ہیں:

یہ کہہ گئی شہ کے قریب نضیب ہے ہا عباس بھی مہر و تھے بہو ڈائے ہوئے سر

حضرت نے اشارہ لیا کیوں کیا ہو خواہر کی عرض نہیں مانتے عباس ولاور

منکود ہے صدقے ہوں شہنشاہ ام ہا کبھاتی ہوں جب میں تو یہ کرتے ہیں قدم ہا

غرض کہ کہیں وہ یمن (مشرق) نہیں پہنچے جن میں رہا اور رافضیوں کا تاثر ہو۔ رخصت ایک رسم ہے جسے فرضی طریقے پر ادا کر دیا گیا ہے۔ میر انیس کو نفسیات اور کردار سے کوئی سروکار معلوم نہیں ہوتا۔ کسی چیز کے لیے ہٹ یا خند کرنے کی عام ہی باتیں جو اہل لکھنؤ کرتے تھے وہ سامنے آ جاتی ہیں۔ ڈرامائی تخیل کا سوال نہ میر صاحب کے ہاں تھا اور نہ ان کے سامعین کے ہاں تھا۔ اپنی زندگی سے وابستہ کچھ بے ربط اشاروں سے ہی تھلسیوں کے دل بھر آتے تھے اور اس طرح مرے کا مقصد پورا ہو جاتا تھا۔ اگر ان افراد کے جذبات کا مطالعہ کیجیے تو پست جذباتیت سامنے آتی ہے جس کے بغیر دونا آنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہاں شاعری میں تذکیہ نفس (Catharsis) کا اثر نہیں ہے بلکہ خطابت کا اثر ہے۔ مولانا ظفر گل میں جذبات کی پستی اور بلند ی کا اعجاز تو لگا سکتے تھے مگر نفسیات سے وہ بھی واقف نہیں تھے اس لیے یہ نہ کہہ سکے کہ میر انیس کے مضمون کی جذباتیت اس لیے استثنیٰ فیض ہے تاکہ وہ مشتعل ہو کر یمن کے کرب و ناہ حاصل کریں۔ فرض یہاں جذبات نگاری بھی اچھے

ڈرامے کے دائرے میں نہیں آتی مثلاً میراٹھس مرثیے میں اپنے مقصد (مین) تک پہنچ کر کہتے ہیں:

پنچ سروں کو ہوتا ہے اب مرثیہ تمام لہو خرمیج پاک سے کہہ کہہ کے با نام
رخصت طلب ہے باپ سے اکبر سالار تمام خاموش ہیں حسین نہیں کرتے کچھ کلام
مختول قلم و جود ہے اب جانِ فاطمہ ہوتا ہے خند کا کوئی دم میں خاتمہ

ایک ترمیموں میں انکا بھی منطقی ربط نہیں ہے جتنا ہر پست سے پست ڈرامے میں ہوتا ہے اور اگر اسے ڈراما مان لیا جائے تو یہ اس پست ڈرامے تک پہنچتا ہے جس کا شمار ادب میں نہیں ہو سکتا۔ یہاں اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ مرثیوں میں اہلیہ ڈرامے کا تذکرہ کیا تو اثر ہو ہی نہیں سکتا۔ اس سطور کہتا ہے کہ فریبیڈی کے کردار کو کمال تک نہیں ہونا چاہیے ورنہ ان کی موت سے نیگی پر حرف آئے گا اور اسے کمال بد ہونا چاہیے، نہیں تو ان کا خاتمہ ان کی کج سزا کا احساس پیدا کرے گا۔ حضرات مرثیہ کو کسی کمزوری یا گناہ سے وابستہ کرنے کا سوال ہی نہیں ہو سکتا۔ فریبیڈی میں ہیرہ کی کوئی ایک کمزوری یا برائی (Tragic Trait) اس کے ذرا دل کا باعث ہوتی ہے اور اس ذرا دل سے اس برائی کی طرف نگاہ جاتی ہے اور اس برائی کا تذکرہ کیا ہوتا ہے مثلاً ٹیپیز کے ڈرامے کے کردار سیکھو کی خامی اس کی حد سے بڑھی ہوئی ہوئی خواہش (Ambition) ہے۔ اس کے اہلیہ سے جو خوف ڈرامے اور پیدا ہوتا ہے وہ ہوئی خواہش کے میدان طبع کا تذکرہ کرتا ہے۔ مرثیے میں کردار نہیں بلکہ موجدین ہوتے ہیں۔ کردار نگاری اور مدح ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ان کو ملا کر ایک کرنے کا عمل اس جذبہ کا نتیجہ ہے کہ اپنے مذہب کی شاعری میں ہر وہ خصوصیت نکالی جائے جو قابلِ وقت گئی جاتی ہے۔

ڈاکٹر احسن قادری کہتے ہیں یہ دیکھ کر ٹیپیز کی سب سے اہم صفت نفسیات نگاری ہے اور اپنے کرداروں کی بنا پر وہ دنیا کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے، اختتام حسین نے بھی بات میراٹھس سے منسوب کر دی اور لکھا کہ مرثی انھیں کی شاعری کا وہ پہلو جس میں دنیا کے بہت کم شاعر ان کے مد مقابل قرار دیے جاسکتے ہیں، وہ ان کی انسانی نفسیات سے صداقت اور اس کی مصوری ہے۔ اس میں اٹھ کاتی شاعری، جذبات نگاری، اجتماعی مواقع کی مل جل اور ان کی مرتفع نفسی اور انفرادی کشش کے مناظر اور ان کی مصوری تمام چیزیں شامل ہیں" [۱۳] قادری صاحب کہتے ہیں کہ اختتام حسین صاحب کے ایک شاعر نے ایک چھوٹا سا لکھا جس میں ٹیپیز کے ڈرامے تک جون سے ایچ برٹ (Hubert) جلا دے کہ کردار کو اٹھا اور اس کا مقابلہ حادث سے کیا اور بتایا کہ ہیرو برٹ پر اس آدھری مصومیت پر دم کھا کر اس کے قتل سے باز آتا ہے، اس لیے جلا د کی حیثیت سے وہ ناکام ہے اور اس طرح جلا د پیش کرنے میں میراٹھس ٹیپیز سے آگے ہیں۔ ایسی بحثوں اور ان سے نتیجہ نکالنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ ڈرامائی کردار نگاری اور مصوری میں فرق نہیں کر سکتے۔ ہیرو برٹ کا آدھر کو نہ ماننا تاریخی بات ہے۔ ٹیپیز کوئی فرضی نہیں بلکہ حقیقی فرد کو سامنے لاتا ہے جو پیشے کے اعتبار سے بادشاہ کا جلا د ہے اور وہ یہ دکھاتا ہے کہ حقیقی القاب انسان بھی مصومیت سے مرعوب ہو سکتا ہے۔ یہ

یہ برہنہ کی بحیثیت جہاں تاغیرویت ہے اور اسی تاغیرویت کو سامنے لانا ڈراما نگاری کا نکتہ ہے۔ بر خلاف اس کے حادثہ کوئی فرد نہیں ہے۔ ہر جہاد میں جو صفات ہونا چاہئیں وہ اس میں موجود ہیں۔ وہ جہاد کی فرضی تصویر ہے۔ حقیقی صرف اتنی ہے کہ جو ہر جہاد کرے گا وہ اسے کرتے دکھایا گیا ہے۔ پھر بڑی خاص بات یہ ہے کہ ڈرامے میں حرکات و سکنات ایکٹنگ سے تعلق رکھتے ہیں اور ڈراما نگار صرف کرداروں کی داخلی حالت کو سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ ڈرامے کے مکالمے سے چہرے کی حالت، دماغی کے بل کھڑے ہونا اور وہ سب حرکتیں جو حادثہ کرتا ہے نمایاں نہیں ہوتیں۔ تصویر بنانے والے کے لیے یہی اہم ہیں اور میرا نہیں بلکہ علی کو سامنے لاتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی رجحان بالکل نہیں ہے۔ سارا رجحان تصویر کشی کی طرف ہے۔ یہ سب باتیں لکھ کر ڈاکٹر فاروقی نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا کوئی کوشش ہو سکتی ہے کہ انہیں کی شاعری کے تاغیرویی اثر اور اس کی مخصوص خصوصیات کا جائزہ لیا جائے تاکہ ان کی اصل جو ادبی سامنے آ سکے۔

اب دوسرے سوال پر آئے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ ہمارے نگار درزم اور ایک (Epic) کے فرق کی فہم نہیں رکھتے۔ ”درزم“ سے ہمارے ہاں جنگ کے حالات کا بیان ہوتا ہے۔ بر خلاف اس کے ایک میں جنگ ضروری نہیں ہے۔ ایک کے لیے جنگ کو نہ درمل نے ضروری سمجھا اور نہ ملٹن نے۔ ایک کا مقصد عظمت کو واضح کرنا اور خدا کے بتائے ہوئے راستوں کا انسان کے لیے جواز پیدا کرنا ہوتا ہے۔ واقعہ کرنا عظیم ہے اور وہ ایک کا موضوع ہو سکتا ہے۔ اقبال نے اس کے بابت جو خیالات ادا کیے ہیں وہ بلا غم ہیں:

موسیٰ و فرعون و شعیب و یحییٰ اہی دو وقت از حیات آمد و یحییٰ

زندہ حق از قوت شعیبی است باطل آخر داغ حسرت میری است

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ واقعہ کرنا کو ایک تک لانے کے لیے امام حسین کی شہادت کو ایک عظیم عزم سے وابستہ کرنا ہے اور یہ بھی دکھاتا ہے کہ آپ کی وفات ایک روحانی کامیابی ہے جس نے شر کا اس وقت نہیں توبہ میں خاک کر دیا۔ مرے میں یہ انداز نظر سامنے نہیں آتا۔ اگر یہ انداز نظر لایا جاتا تو دنا دھونا، جین دیکھا اور مصائب کا بیان سب ختم ہو جاتا۔ اردو مرے کا اثر مٹکی (Pathetic) ہے اور اس لیے اسے ایک نہیں کیا جاسکتا۔

مرثیوں میں غم و شکر کا ذکر محض غمی طور پر آتا ہے ورنہ سارا زور جنگ کے بیان پر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے علیم الدین احمد کا یہ اقتباس بھی درج کیا ہے کہ ”میرا نہیں کے یہاں جب دو حریف لڑتے ہیں تو ایسا معطوم ہوتا ہے کہ امام یا امام کی طرف والے حضرات میں ہر طرح کا زور ہے اور دوسری طرف والوں میں کوئی زور ہے ہی نہیں“ (۱۳) امام حسین کے حال کے مرثیوں میں ایک اور عجیب صورت حال سامنے آتی ہے اور جنگ لڑاتے ہیں اعدا ہائی دیتے ہیں اور علی اکبر کا واسطہ دیتے ہیں۔ امام علی اکبر کی لاش کی طرف دیکھتے ہیں اور رونے لگتے ہیں۔ اس کے بعد شعیب کو پیام میں رکھ لیتے ہیں اور اعدا محلوں پر حملے کر کے انہیں شہید کر دیتے ہیں۔ میرا نہیں ایسا غیر واقعتی اور غیر نفسیاتی عالم اس لیے دکھاتے ہیں کہ امام حسین کی جنگ کے بیان میں میر

انہیں ایسا مبالغہ کر چکے ہیں کہ اس کے بعد آپ کا تمام اعداد کو بچ کر اس کا لازمی و منطقی نتیجہ ہونا چاہیے اور اس لیے امام حسین کے شہید ہونے کے بجائے تمام فوج بڑے کا قتل ہو جانا دکھایا جاتا ہے مگر اصل بات یہ ہے کہ آپ شہید ہوئے۔ اس لیے یہ بتایا گیا ہے کہ آپ آخر میں لڑتے ہی انہیں اور تو گوارا نام میں دیکھ لیتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انہیں کو کٹہر رخ سے سروکار نہیں ہے اور یہ تحقیق کرنا ان کے لیے ضروری نہیں ہے کہ آخر ہوا کیا تھا مگر گلشن کی آمیزش یہ ضرور چاہتی ہے کہ ایسی بات شامل کی جائے کہ جس سے کردار کی عظمت میں فرق نہ آئے لیکن اس کے برخلاف دونا، بکا اور فریاد کرنا، جو ہر جگہ امام حسین سے وابستہ کیا جاتا ہے، عظمت کے تاثرات کو کم کرتا ہے۔ شاعر کے سامنے مرثیہ کا مقصد زیادہ ہے۔ اگر وہ عظمت کا اثر قائم کرنے کا وہ یہ مقصد پورا نہ ہوگا اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرثیے میں کر بلا کے واقعوں کو جو ایک بن سکتا تھا، اس طرح برتا گیا ہے کہ وہ محض مکی ہو کر رہ گیا ہے۔ اہل کھٹو امام حسین کو "امام مظلوم" کے لقب سے پکارتے ہیں۔ مرثیوں میں ان کا جو کردار ابھرتا ہے۔ امام مظلوم ہی کا ہے۔ امام حسین اپنے انصاروں کی شہادت پر ملت ول ہو کر آنسو بہاتے ہیں۔ میر انہیں کے کشتی لہجے میں اپنی مجبوریوں کا اظہار کرتے ہیں۔ مظالم کہنے میں بھی وہ بھراؤ (Heretic) استحصال کا مظاہرہ نہیں کرتے اور وہ مرثیوں میں کھٹو کے ایک کمزور مجبور آدمی کی طرح نظر آتے ہیں، جو دراصل وہ نہیں ہیں۔ وہ تو عظیم تر ہستی اور مثالی انسان ہیں۔ اسی لیے مرثیے ایک ذہن تھکے۔

ڈاکٹر احسن قادری نے لکھا ہے کہ مذہبی موضوع کو لے کر اگر شاعر اسے آفاقی نہیں بناتا اور اسے ایک مذہبی فرقے کے محدود مسائل و رسوم تک رکھتا ہے تو اس کی شاعرانہ وقعت کم ہو جاتی ہے۔ دانستے کی "طریقہ خداوندی" (Divine Comedy) کے وہ حصے اسی لیے وقعت کے قائل نہیں ہیں۔ جہاں وہ مخصوص روکن بکتھولیسزم (Roman Catholicism) کا پرچار کرتا ہے۔ ملٹن (Milton) جب "باپ خدا" (God the Father) کو عیسائی فرقے ٹیوٹنٹن (Puritan) کے نقطہ نظر سے پیش کرتا ہے تو الٹو چنڈ پر پ (Pope) کہتا ہے کہ یہ خدا کا نقشہ نہیں بلکہ کسی اسکول، ماسٹر کی تصویر ہے۔ اسی لیے جب میر انہیں کھٹو شیعیت کے مخصوص عقیدہ مظلومیت کے ساتھ وابستہ کر کے امام حسین کو یہاں اور مجبور دکھاتا ہے تو فی الحقیقت وہ ان کی اصل اہمیت کو محروم کرتے ہیں۔ دانستے اور ملٹن اپنے مذہبی عقیدے یا موضوع کو جہاں آفاقی رہے پر اٹھانے میں کامیاب ہوتے ہیں وہی وہ قائل وقعت عظیم شاعر ٹھہرتے ہیں۔ میر انہیں کے ہاں ایسا موضوع آنے کا سوال اس لیے نہیں آتا کہ وہ درکی شیعیت کی ضرورت ہی کو پورا کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ اعادہ نظر حضرت امام حسین کی عظیم شخصیت کی نقلی کرتا ہے، اسی لیے اردو مرثیہ نہ ایک ہے اور نہ اس میں وہ طلوعیت (Sublimity) ہے جو ایک کی پہچان ہے۔

میں وہ بکا پر زور دے سکتی اثر تو بڑا حاد یا ہے لیکن مرثیے کے میدان کو محدود کر دیا ہے۔ اس میں عظمت کے تاثرات لانا ممکن نہیں۔ مزاح کا یہاں سوال نہیں ہے، صرف "حسن" کی طرف رجوع کیا جاسکتا تھا اور میر

انہیں حسن بیان ہی کے شاعر ہیں۔ غم و اہم کا بھرہ طبع پر ہی مرتب ہے۔ سادہ است ہیں۔ غم دکھانے کے لئے وہ ہے ہیں۔ ایک یہ کہ غم کا نقشہ نہ کیا ہی (Kathartic) ہو۔ ایسے غم میں درد انہیں آنے کا جگہ سے چڑھ کر پاس کر احمد سے دل ایک طرح کی تسکین محسوس کرے گا۔ فرحیدی کا ایسا ہی اثر ہوتا ہے اور عظیم شاعروں کے غم ناک شعروں کا بھی ایسا اثر ہوتا ہے۔ اردو مرتبے کا غم ملانے کے لیے ہے۔ اس غم میں جذبات (Sentiment) نہیں بلکہ جذباتیت (Sentimentality) ملتی ہے۔ یہ شاعری کے نہیں بلکہ خطابت کے دائرے میں آتی ہے۔ یہ سٹنی تجزیہ (Sensationism) ہے جس کا مجلس ہی میں کوئی اثر ہو سکتا ہے۔ اکیلے میں بیٹھ کر پڑھنے سے یہ مشکل معلوم ہوتا ہے۔ انہیں کے مریضوں کے گھج کوئی حصہ وہ ہیں جن میں مناظر سامنے لائے گئے ہیں اور ان کی خوبی یہ ہے کہ وہ احتیاسی ضمن کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ یہ معاملہ تمام تر طرز ادا سے تعلق رکھتا ہے اور اس کے بقیہ غور کامل ہیں۔ مغربی معیار ادب سے انہیں نے ایک شاعر ہیں اور ان کے ہاں طوبیت ہے اور نہ فرحیدی۔

اب ہم تیسرے سوال کی طرف آتے ہیں کہ کیا انہیں کو حقیقت نگار یا معبر حیات یا منظر کہا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر حسن قادری کہتے ہیں کہ مرثیاتی انہیں کو "زندگی" (Life) اور اس کی تحسیر سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ نہ انہیں ڈرامے کی نفسیاتی تاویل اور ایک کی طوبیت (Sublimity) سے کوئی تعلق ہے۔ ایک کا طرز ہمیشہ بھلائی ہو گا لازمی ہے۔ یہی بناوٹ جب شاعر کے لیے قدرتی ہو جاتی ہے تو وہ سبلاطم تک پہنچتا ہے۔ مرزا ویر کا بھلائی رنگ اگر محض مدحیہ اثر سے نکل آتا تو وہ ضرور سبلاطم ہو سکتا تھا۔ میر انہیں مرثیہ نگاری کی رسوم کو یاد رکھ رہے ہیں۔ "فکر" ان کے مرثیاتی کا چھو کر نہیں گزری ہے اور نہ انہیں حقیقت نگاری اور واقعیت سے کوئی سروکار ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے کہا تھا کہ انہیں کے ہاں بھلائی زندگی کی عکاسی کو ہی تسلیم کر لیا جائے ڈاکٹر قادری نے کہا کہ یہ عکاسی اس طرح کی نہیں ہے جیسی "امراء جان ادا" میں ملتی ہے۔ اصل میں میر انہیں کا مقصد نہ بھلائی کی زندگی کی عکاسی ہے اور نہ عرب کی زندگی کی اور نہ یہ دکھانا ہے کہ واقعہ کر بلا میں زندگی کی کوئی سی اہم قدر میں سامنے آئیں۔ میر انہیں یہ ضرور جانتے ہیں کہ وہ تے وقت بھلائی والے کیا کہتے اور کیا کرتے ہیں۔ رخصت ہوتے وقت کیا کیا ہوتا ہو سکتا ہے اور اس میں بھی انہیں اس بات کا خیال نہیں رہتا کہ ہر شخص کے سامنے کا طرز بھی منفرد ہوتا ہے اور مجلس ایک مجمع ہوتی ہے جس میں فرد غالب ہوتا ہے۔ اس مجمع کو گز لانے کے لیے وہ عام روئے کا ساماں باندھ دیتے ہیں اور انہیں متاثر کرنے کے لیے ویسی ہی باتیں سامنے لاتے ہیں جو وہ خاص موقعوں پر کرتے ہیں۔ ان باتوں کو میر انہیں نے صاف دیکھ کر زبان اور قدرتی لہجے میں ادا کر دیا ہے۔ اس لیے سلی نظر رکھنے والوں کو ان کے نکالوں میں ڈرامے کا شہ ہونے لگتا ہے اور کچھ کو اس میں ایک نظر آنے لگتا ہے اور وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ مریضوں کا موضوع تو ایک ضرور ہے مگر اس کا برتاؤ (Treatment) عظیم نہیں بلکہ سلی ہے۔

کہے جاسکتے ہیں لیکن میراٹلی اگر فکر کے میدان میں آتے ہیں تو فرار کھاتے ہیں۔ دراصل وہ واقعہ کرنا کو فکری نقطہ نظر سے دیکھ ہی نہیں رہے ہیں بلکہ مرثیے کا مقصد پورا کرنے کے لیے وہ اسے ممکن بناتے ہیں۔ واقعہ کرنا عظیم اور معنی خیز ہے اسی سے عظیم لفظ نکالے جاسکتے ہیں مگر مرثیہ نگاروں اور میراٹلی نے اسے جس طرح دیکھا ہے، وہ بالکل سبکی ہے اور اس واقعہ کی عظمت اور فکری پیمائش کو بالکل غائب کر دیتا ہے۔ ”فقر“ کے اعتبار سے میراٹلی واحد مہل شاعر کے دور کے درکن مذہب کے شاعر ہیں لیکن طرز افادہ کے اعتبار سے وہ درجہ کمال پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ عالمی آفاقی شاعر گروہ اور فن دونوں کا مثالی کمال ہوتا ہے۔ میراٹلی کے یہاں فن کا کمال تو پایا جاسکتا ہے مگر فرائض بھی نہیں ہے جتنی مرزا غالب کے پاس ہے۔ البتہ سوانح نامہ اور علامہ اقبال منظر شاعر ہیں۔

ڈاکٹر فاروقی کا زاویہ نظر یہ ہے کہ مرثیے کا مواد ایک خاص وقت، ماحول اور دور کے امام حسین کے بارے میں جذبات کا ترجمان ہے اور اب چونکہ زمانہ بدل گیا ہے اس لیے یہ مواد بھی اپنے دور تک محدود رہ گیا ہے۔ جب میراٹلی بکا دین کے لیے امام حسین کو گھسنی بنا کر پیش کرتے ہیں تو یہ آج، جب لودھ کی وہ تہذیب ختم ہو چکی ہے، ایک تخلیقی الجھاؤ (Imaginative Confusion) پیدا کرتا ہے۔ اس سے نہ گھسنی زندگی کی اور نہ عرب زندگی کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اول درجے کی شاعری کو دائمی قدروں اور آفاقی نفسیات سے سروکار ہوتا ہے، اس لیے سلف اور فاؤسٹ کسی ایک ملک یا وقت کے نہیں ہیں۔ وہ کائناتی انسان کا ذہن ہمارے سامنے لاتے ہیں۔

مرثیے میں جان کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کے لیے ظاہر چیزوں کے احساسی تاثرات ضروری ہیں اور میراٹلی کے یہاں یہ تاثرات دوائی نوعیت کے ہیں اور گھسنی کے ان رسم و رواج سے تعلق رکھتے ہیں جو اب ختم ہو گئے ہیں، اس لیے ان کے شاعرانہ اشارے بھی بے معنی ہو گئے ہیں۔ ایک صاحب نے ایک بند پڑھ کر کہا کہ اسے کوئی اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک کہ گھسنی کے ہاے والوں کے طریقوں سے واقف نہ ہو جو میراٹلی کے زمانے میں مجلس کے ساتھ پایا جاتے چلتے تھے۔ اس سے انھیں میراٹلی کا کمال دکھانا مقصود تھا مگر اصل میں یہی بات انھیں کو قوی تاثرات سے وابستہ کرتی ہے اور ان کی آفاقی حیثیت کو کم کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج مرثیہ ناقابل نہیں رہا جتنا اپنے زمانے میں مقبول تھا۔ بدلے ہوئے زمانے نے اب اس کلچر کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی مرثیے یا انھیں کے مخالف نہیں ہیں۔ وہ شیعہ مذہب کے ہیں اور ادب کے آدمی تھے۔ انھوں نے مرثیہ کو ادب کے معیار و نقطہ نظر سے دیکھا ہے۔ وہ ماسٹر اور ساری دنیا کے عظیم ادبیات کی خوبیاں، جو شیعہ اپنے مذہبی عقیدہ کی بنا پر مرثیہ سے وابستہ کرتے ہیں اور جو دراصل اس میں نہیں ہیں، احسن فاروقی اس بات کے مخالف تھے۔ ادب کے معیار سے جب بھی مرثیے کا مطالعہ کیا جائے گا تو یہی معیار اور

نقطہ نظر کا طے قول ہو گا جس کا اظہار فاروقی صاحب نے اپنے مضامین اور اپنی تصنیف میں کیا ہے۔ یہ نقطہ نظر عقیدہ کا نہیں بلکہ معیار شاعری کا ہے اور اس میں ان کا معروضی اعزاز نظر قائم و برقرار ہے۔ میر انیس کا مطالعہ اور چکا ادب سرگز سلامت علی دہر کا مطالعہ بھی کرتے چلیں۔

حوالہ:

- (۱) ”چہرہ آؤ“ مہر مال دقات + ”خاتم طرقت“ ”نکھوسو۔“ خاتم طرقت“ ۱۹۳۵ء، نکلے ہیں اور اس میں سے اگر ”بے مروتہ“ کے اٹارے کے باعث ایک گھوڑا جانے تو سال دقات ۱۹۳۳ء، آؤ آؤ ہے۔
- (۲) اس کی جلد اول (پہلا ایڈیشن) ۱۸۹۷ء میں آؤ ہمارے شائع ہوئی اور دوسری گھنٹے سے جس پر من درج ہیں ہے۔
- (۳) کشف المحجوب، سیدہ لادام پاشا، ۱۸۷۸ء۔ ۱۸۸۴ء، کتبہ مکتبہ الادب لاہور ۱۹۵۹ء،
- (۴) ایضاً، ۱۸۵۵ء
- (۵) مرثیہ انجمن جلد اول، مرتبہ نائب مسکن نقوی احمد دہلوی، ۱۹۰۱-۱۹۰۲ء مقدر سیدہ نظام مسکن نظام علی ایڈیشن لاہور ۱۹۵۹ء
- (۶) مہر مال دقات گھنٹے، پیرام پاشا، لاہور ۱۸۹۸ء، سے ستمبر ۱۹۳۹ء، پیرام پاشا۔
- (۷) انجمن کی مرثیہ نگاری، لاہور گھنٹے، لاہور ۱۹۵۱ء اور دوسری بار ۱۹۵۷ء
- (۸) مرثیہ نگاری، لاہور گھنٹے، لاہور ۱۸۹۸ء، لاہور ۱۹۵۱ء اور دوسری بار ۱۹۵۷ء
- (۹) ایضاً، ۱۸۷۵ء۔ ۱۸۷۸ء
- (۱۰) ایضاً، ۱۵۸۸ء
- (۱۱) ایضاً، ۱۸۷۶ء
- (۱۲) مرثیہ انجمن جلد اول، مقدر سیدہ نظام مسکن، ۱۸۷۵ء، لاہور ۱۸۷۸ء
- (۱۳) مرثیہ نگاری، لاہور گھنٹے، لاہور ۱۸۹۸ء، لاہور ۱۹۵۱ء اور دوسری بار ۱۹۵۷ء
- (۱۴) ایضاً، ۱۸۷۵ء۔ ۱۸۷۸ء

باب دوم:

مرزا سلامت علی دہر

۱۸۶۵ء/ ۱۲۸۴ھ میں صلیب بنگرہ کی آراء (بہار) سے بارہوا اور وہاں سے اپنے بھیلے ہاسوں حضرت شاہ عالم مارہروی کے ساتھ دہلی آئے اور مرزا غالب کے شاگرد ہوئے۔ صلیب نے "ہلوہ طغر" میں لکھا ہے کہ "ایک دن مرثیے کا ذکر آیا۔ فرمانے لگے کہ" میں نے بھی ایک مرثیہ شروع کیا تھا۔ تین بند کہہ کر دیکھا تو "ماسوشت" ہو گیا۔... پھر فرمایا واقعی یہ حق مرزا دہر کا ہے۔ دوسرا اس راہ میں قدم نہیں اٹھا سکتا" [۱] اس زمانے میں میر انیس بھی لکھنؤ میں موجود تھے اور مرثیے گوئی حیثیت سے ان کی شہرت اور درجہ تک پہنچی ہوئی تھی۔ سوال یہ ہے کہ مرزا غالب نے مرزا دہری کا ذکر کیوں کیا جب کہ ایک خط بنام قلام ٹوٹ خاں بے خبر میں پہلے صلیب پر بحث کرتے ہوئے غالب نے انیس کے شعر پر گجج اعتراض بھی کیا تھا [۲]۔ وہاں اس کی یہ تہی کہ اس دور میں تاریخ کے "طرز جدید" کا طوطی بول رہا تھا جس کی پیروی چھوٹے بڑے سب شاعر کر رہے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ ۱۳۴ھ میں جب دہر کے استاد میر ظہیر کے استاد شمس الدین نے اپنا بیعتی ششم مرتب کیا تو دیباچہ میں لکھا کہ یہ دیوان میں نے تاریخ کے رنگ میں کہا ہے۔ اسی طرح غالب اور مومن نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں رنگہ تاریخ (طرز جدید) میں شعر کہنے کی مشق کی [۳]۔ رنگہ تاریخ اس دور کے طبقہ خواص کی تہذیب کا پسندیدہ و محبوب رنگہ شاعری تھا جس میں خیال بندی، مضمون آفرینی، مثالی اور قوت متکلف سے نئی نئی مناسبات تلاش کر کے دور کے مضمون کو استدلال کے ساتھ رہا دیا جاتا تھا۔ مرزا دہر کا رجحان بھی تاریخ کے اسی رنگہ سخن کی طرف تھا۔ وہ بھی طبقہ خواص میں اسی لیے اپنے دور میں اپنے ہم عصر میر انیس سے زیادہ بڑے مرثیہ گو سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے مرزا دہر غازی الدین حیدر سے لے کر ذہاد علی شاہ کے دور حکومت تک دوبار سے وابستہ رہے۔ ملکہ زبانی زہد شاہ نصیر الدین حیدر، ان کی بیٹی سلطان عالیہ زہدہ نواب ممتاز الدولہ، حاجی بیگم دختر محمد علی شاہ کے ساتھ ہی نواب افتخار الدولہ مستقیم الملک طرزا نواب سعادت علی خاں، نواب ممتاز الدولہ اور نواب والا قدر عرف نواب وزیر وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ خود تاریخ بھی مرزا دہر کا اپنا مرثیہ سننے کے لیے اپنے ایک شاگرد حسین علی خاں اثر کے گھر جاتے تھے اور شاعرانہ کرنے مضمون پر بالکل بلند راہ دیتے تھے [۴]۔ اس رنگہ تاریخ میں اس دور کی لکھنؤی تہذیب کی روشا بول رہی تھی۔ یہی وہ تہی کہ وہ جب علی بیگ سرور کی تصنیف "نفاۃ العجب" کو روئے کا مثالی نمونہ سمجھی جاتی تھی۔ مرزا دہر کے مرثیوں کے رنگہ سخن کو اس تہذیب میں ہنس مٹھ کر دیکھا جاسکتا ہے۔ جب اس تہذیب کا رنگہ پیکار کیا تو تاریخ کی شاعری

بھی بے مزہ اور کبیلی ہوگئی۔ اسی کے ساتھ مرزا دہر کا مرثیہ بھی پھر انیس کے مقابلہ میں ایک دوچمکے آگیا۔ آتش کا وہ کام چور کلمہ تاریخ میں کہا گیا تھا ان کے دیوان پر پوجہ نہیں کیا اور آتش اپنے ”ماقبل“ رنگہ شاعری سے بچانے جانے لگے۔ عمل تبدیلی کے زیر اثر تہذیب اس کی روایات، اس کی قدروں، معیار پسند و ناپسند میں ہی بدلتے ہیں اور ”ادب“ بھی زندگی کی طرح نئے روپ میں ڈھلنے لگتا ہے اور نئی زندگی کا آئینہ بن جاتا ہے۔

مرزا اسلاست علی دہر (۱۲۱۸ھ [۵] - ۱۲۹۳ھ [۶] ۱۸۰۳ء - ۱۸۷۵ء) دہلی کے محکمہ علی بارہن میں ۱۱ جمادی الاول ۱۲۱۸ھ / ۲۹ مارچ ۱۸۰۳ء کو پیدا ہوئے [۷]۔ کم عمری میں اپنے والد مرزا غلام حسین کے ساتھ کھنڈو آگئے۔ یہیں کھنڈو میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ مرزا اسلاست علی دہر نے علوم خدا دل حاصل کر کے صرف انجمن مطلق ادب کے ساتھ حکمت بھی مولوی غلام خاصن سے پڑھی۔ کتب دینیہ، حدیث، فقہ و تفسیر، اصول تفسیر کا علم مرزا دہر رضایتی کے والد مرزا کا علم علی سے حاصل کیا۔ مطالعہ کے شوق نے علم کو وسعت دی۔ اسی وجہ سے وہ اپنے زمانے میں ایک عالم کی حیثیت سے بھی عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ عبادت گزار انسان تھے۔ ابھی نو عمر ہی تھے کہ شعر و شاعری کی طرف مائل ہوئے اور فزلیں کہنے لگے۔ فزلی اس دور کی مقبول ترین صوبہ سخن تھی۔ دہر کی چند فزلیں آج بھی دستیاب ہیں [۸]۔ لیکن وہ تحریک دہر کی حیثیت نہ سمجھتی ہیں۔ اس زمانے میں دہر کا وہ مرثیہ طوائف بھی کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ طبیعت مرثیہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگی۔ دہر نے باقی اساتذہ شاعری کو خیر باد کہہ کر پوری توجہ مرثیہ گوئی کی طرف مبذول کر دی۔ یکبارہ سال کی عمر میں وہ میر طبر کے شاگرد ہو گئے تھے۔ ”طہس لطیفی“ میں بھی لکھا ہے کہ اس کے بعد انھوں نے ”فزلیات و ہزلیات و لغویات بلکہ قصائد مدح طوگ و ملاطین و حکام و وصف امراء و ذوی الاقتسام دست کشیدہ و ازمن باز و دہ ساگی سالک و مسالک و مضائے مزاج و دیوانہ و اشعار و در مناقب و مصائب مقبولان بارگاہ سرودی گردید“ [۹]۔

دہر نے جب مرثیہ گوئی شروع کی تو اس وقت غازی الدین حیدر کی بادشاہی تھی۔ بادشاہ وقت نے بھی انھیں مرثیہ خوانی کے لیے بلایا تھا اور یہ اس زمانے میں بہت بڑی بات تھی۔ دہر کی مرثیہ گوئی کا یہ سلسلہ ان کی وفات ۱۸۷۵ء تک مسلسل جاری رہا۔ وہ پینے لکھی شاعر تھے اور اپنی کاہر انکلاہی، علم اور شاعرانہ صلاحیتوں کے باعث ان کی شہرت ہر طرف بڑھتی چلتی جا رہی تھی۔ انھوں نے اپنے استاد میر طبر کے مرثیوں کی ترتیب کو قبول کر کے اس میں توازن پیدا کیا اور اپنے مرثیے کو اس رنگہ شاعری (طرز جدید) کے روپ میں ڈھالنا جو اس وقت کے کھنڈو کا مقبول عام رنگ تھا اور جس کے سب سے ممتاز نمائندہ بے شک امام بخش قاسم تھے۔ یہ وہ رنگہ سخن تھا جس میں قوت و تنقید سے لئی نئی مناسبات تلاش کر کے، دور کے مضمون کو شاعرانہ استدلال کے ساتھ رپا دیا جاتا تھا۔ اس ”طرز جدید“ میں شعر پر غور کرنے سے ہی اس کے سنی واضح ہوتے تھے۔ جب

ناج کا طرز جدید، میر خیر کی ترتیب مرثیہ کے ساتھ، مرزا دیر کے ہاں نمایاں ہوا تو ”نیا مرثیہ“ وجود میں آیا جس کی ترجمانی و تفسیر کی مرزا دیر نے کی۔ یہ مرثیہ اس دور کے کھٹو کا پسندیدہ مرثیہ تھا۔ شاہ عظیم آبادی نے لکھا ہے کہ ”تصنیف و استعارات، تراکیب و نازک خیالی میں ایک معنی پوشیدہ کار رکھ دیا انہی کا کام تھا۔“ مرزا دیر غازی الدین حیدر سے لے کر واصل علی شاہ تک سب درباروں سے وابستہ رہے۔ ”طعن الغنی“ میں لکھا ہے کہ ایک دفعہ جب وہ اعلیٰ حضرت و امجد علی شاہ کے حضور میں مرثیہ پڑھ رہے تھے کہ ناگواراں سامان پر آگندہ ہو گیا اور صوبہ حضرت دیر کے چہرے پر پڑنے لگی۔ ہوا شاہ وقت اسی وقت اپنی جگہ سے اٹھے اور محترمی نے کر منبر کے قریب اس وقت تک مایہ کبہ رہے جب تک مرثیہ پورا نہ ہو گیا (۱۰)۔

سعادت خاں، ناصر نے لکھا ہے کہ ”عطار و نظیر مرزا سلامت علی نقی صاحب دیر جو دست اس کی طبع کی تقریر سے باہر اور تحریر سے زیادہ طبیعت اس کی مضمون کے پیدا کرنے پر آمادہ، مرثیہ گوئی میں کوئے سبقت جنگناں سے لے گیا ہے اور دشمنی سلام کو اس کی فکر بلند نے آسمان کیا ہے۔ ہر مرثیہ لا جواب، ہر بند اس کا انتخاب۔ جو شہرت اس نے پیدا کی ہے، بیان اس کا شیلہ و شمار ہے“ (۱۱) اسی رنگ و سخن، قصے میں نے ”نیا مرثیہ“ کہا ہے، کی وجہ سے مرزا دیر اس دور میں میر انیس سے زیادہ مقبول و مشہور تھے۔ ”طعن الغنی“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ آج کل کے خاتمے کے لیے جب مرزا دیر نکلتے گئے تو وہاں کی ایک مجلس میں واصل علی شاہ نے میں مجھوں بند مرزا دیر کی مدح میں پڑھے جس کا ایک شعر یہ ہے:

بچپن سے ان کے دام سخن میں اسیر ہوں میں کم سن سے عاشق نظم دیر ہوں

مرزا دیر کے حالات میں بعض تذکروں میں لکھا ہے کہ مرزا دیر نے اپنے استاد میر خیر سے کیے ہوئے عہد کو ۱۲۱۳ھ میں اس کی تفصیل درج ہے (۱۲) اور ”شفاۃ جاوید“ میں بھی اس کی تفصیل موجود ہے (۱۳) واصل یہ سازش میر خیر کے ایک شاگرد میر عابد علی شیر نے انکار والدولہ کے ہاں کی اور ایسی صورت پیدا کر دی کہ استاد کے دل میں گرہ پڑ گئی۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد جب مرزا دیر دوبارہ حضور عالم علی نقی خان بہادر کی مجلس عزائم میں ناصر مرثیہ پڑھ رہے تھے اور میر خیر بھی وہاں موجود تھے تو سخن شناسوں کی تحسین پر مرزا دیر نے میر خیر کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ یہ سب تصدیق جناب استاد کا ہے۔ جب مرثیہ پڑھ کر مرزا دیر منبر سے اچھے اترے تو میر خیر نے انھیں کراپنے لائق شاگرد کو گلے سے لگا لیا اور اپنے کمرے لے گئے اور ساری بات کھل کر سامنے آ گئی۔ میر خیر کو دھڑ پر فخر تھا جس کا انھیں ایک دہائی میں کیا ہے:

پہلے تو یہ شہرہ تھا میر آیا ہے اب کہتے ہیں استاد دیر آیا ہے

کردی مری بھری نے مگر قدر سوا اب قول سخی ہے سب کا میر آیا ہے

عہد امجد علی شاہ میں جب میر انیس نکلتے آئے اور مجلسوں میں مرثیے پڑھنے شروع کیے تو اس وقت مرزا دیر دور دراز تک مشہور ہو چکے تھے لیکن جلد ہی انیس کی شہرت بھی تجزی سے پہنچنے لگی اور ان کی مقبولیت کے

ساتھ لکھنؤ میں دو گروہ پیدا ہو گئے۔ ایک گروہ دہر کا اور دوسرا گروہ انھیں کا حامی و مداح تھا۔ دہر کو پسند کرنے والا گروہ ”دہر ہے“ کہلاتا اور انھیں کو پسند کرنے والا گروہ ”ہیچے“ کہلاتا۔ دونوں استادوں نے گاہ گاہ ایک ہی موضوع پر مرثیے لکھے اور اپنی قدرتی تعلقی صلاحیتوں سے اور دوسرے کو نیا رنگ و آہنگ دیا۔ استادوں استادوں میں اپنی راہوں اور سلاموں میں ایک دوسرے پر چٹھیں بھی کیں لیکن درمیان سے یہ انھیں اٹھایا۔ اگر ایک نے کوئی مضمون کم تھقی سے یا نہ تھا تو دوسرے نے اسے بہتر طور پر باندھ کر دکھایا لیکن دونوں خود ایک دوسرے کے کہاں کی کٹھنوں میں تھریں کرتے رہے۔ جب میر انیس کا انتقال ہوا تو دہر نے جو قلمی تاریخ وقات کہا اس میں مکمل کرانکی تحسین کی ہے جس سے ان دونوں کے درمیان کسی معاصرانہ چٹنگ کا اور دورنگ پانہیں چلا۔ انھیں کے مرنے کے بعد دہر کہا کرتے تھے کہ اب شعر کہنے اور پڑھنے کا لطف نہیں رہا۔ تین ماہ بعد دہر کی زندگی کا چراغ بھی گل ہو گیا اور دوسری ایک جگہ پر غمہر گیا۔ یہ مکمل مرثیے کا خطہ عروج تھا جس سے آج تک کوئی دوسرا دہر یا دوسرا انھیں پیٹا نہ ہو سکا۔ ان دونوں کو خاتمی مرثیہ کہنا چاہیے۔ انیسوں اور دہریوں کا یہ گروہ ہر اس شعر میں موجود تھا جہاں ان دونوں مرثیہ گوئیوں کے مرثیے پہلے پہلے پانے سے گئے تھے۔ جب شلی نعمانی نے ”موازنہ انھیں و دہر“ لکھا اور انھیں پر اپنے دور کے مذاقی فن کے مطابق مرثیہ تحسین ثبت کی اور دہر کے کلام پر ناپسند یہ کی کی مرثیہ گوئی تو ان دونوں گروہوں کے لیے شلی نعمانی بھی ایسے کہلائے اور جواب میں دہریوں نے ”الہیز ان“ لکھی۔ ”آب حیات“ میں انھیں اور دہر کے کلام پر تبصرے کے پیش نظر محمد حسین آزاد بھی ایسے کہے گئے اور ان کی تردید میں میر محمد رضا ظہیر نے ”تقدیر آب حیات“ لکھی۔ حاجت لکھنوی کی ”حیات و دہر“ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میر ہمدانی من حسن لکھنوی نے ”حیات انھیں“ اور میراجد علی اشرفی ”ذات حیات انھیں“ لکھے کہ ایسے کہلائے جس کے جواب میں دہریوں نے ”شس انھیں“ از مولوی صفدر حسین، ”ردالموازنہ“ از افضل علی خسو، ”تردیہ موازنہ“ از شیخ محمد چان عروج فیض آبادی، ”ردافات انھیں“ از سردار مرزا اور ”حیات دہر“ از سید افضل حسین حاجت لکھنوی وغیرہ نے کتابیں لکھیں۔ ادیب نے لکھا ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو انھیں و دہر دونوں کے رنگ ایک دوسرے سے الگ اور منفرد تھے مثلاً یہ کلام دیکھیے جس میں ایک ہی مضمون یا موضوع پر انھیں و دہر دونوں نے طبع آزمائی کی ہے [۱۵] دہر نے ایک رباعی میں کہا:

گھر اپنا اجاز کر بسایا تھ کو ڈھانچا جو کفن سے منہ دکھایا تھ کو
اسے قبر کہاں کہاں نہ کی حیرتی تلاش جب خاک میں مل گئے تو پایا تھ کو

انھیں نے کہا:

مرمر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے رخ سب سے ہمارا کے منہ دکھایا ہے تجھے
کیوں کر نہ لپٹ کے تھ سے سوداں اسے قبر میں نے بھی تو چان دے کے پایا ہے تجھے

دہر نے ایک رباعی بھی:

آج آنے کل کوچ کی تیاری ہے
دنیا ہے جب مقامِ حیرت نہ کھلا
انہیں نے کہا:

خفت میں کئی عمر یہ ہشیاری ہے
یہ عالمِ طواب ہے کہ بیداری ہے

جس شخص کو عقلی کی طلب گاری ہے
اک چشم میں کس طرح سائیں دونوں
دیر نے کہا:

دنیا سے ہمیشہ اسے بے زاری ہے
عقل وہ خواب ہے یہ بیداری ہے

شیریں کتنی کے فن سے شہزادوں میں
اس بند میں طوطیِ قفس کے مانند
انہیں نے کہا:

پر بخت یہ کہتا ہے ارے شور ہوں میں
خوبی سے زباں کی زخموں کو گور ہوں میں

کس جسم پہ تل کروں کہ شہزادوں میں
تن پر یہ پڑی ہے گردِ بازارِ کساد
دیر نے کہا:

دیکھو کہ ضعیف صورتِ سرور ہوں میں
تابت ہوتا ہے زندہ در گور ہوں میں

کہ عدل کے علم کے بحر ہوا
کیا ظلم جو زمیں اور فلک اور ہوا

کس مہم میں تبدیل نہیں دور ہوا
اللہ وہی ہے تو نہ مضطر ہو دیر
انہیں نے کہا:

کیوں چراغِ کھنن نیا یہ کیا دور ہوا
اب یاں کی زباں اور فلک اور ہوا

انہوں نے زمانے کا جب طور ہوا
گردش کب تک نکل چلو جلد انہیں

اس وقت یہ چٹک کھل کر سامنے آ گئی جب انہیں نے وہ مشہور سلام لکھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

چتا ہے جلدِ اصلی کی آستینوں کو

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ بیری نے

دوا جہلی شاد نے بھی اسی زمین میں سلام کہا جس کا حال ہم انہیں کے مطالعے میں دے آئے ہیں۔ اور دیر کے
فرزندِ لوح نے بھی اسی زمین میں سلام کہا۔ مولیٰ نے بھی اسی زمین میں سلام اور یہ شعر بھی کہا جس میں
دوسرے فریق پر چٹ داغِ حق:

اٹھا بچے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

بھلا تو دے جاے ان میں کیا حاصل

مرزا دیر نے کہا:

دیکھائیں گھر کے تالے میں ان زمینوں کو

قولِ شرع میں دعویٰ ہے دلیل نہیں

یہ سوال جواب ابھی تک تنہا کی سے ہو رہے تھے کہ ہر یہ گو گو جہلی شیر بھی اس چٹک میں شامل ہو گئے اور
اپنے ہر سے میں یہ شعر نکلا:

ہزار بار سزا پا کے منہ پہ چڑھتے ہیں
جب معاملہ اس سچ پر اتر آیا تو انھیں اور دہر نے اپنے اپنے شاگردوں کو ایک دوسرے کے ہاں بھیجا اور قصور معاف کر دیا۔

بعض اشعار میں دونوں نے ایک دوسرے پر سرتے کا احترام لگایا ہے انھیں نے کہا:
بہتا ہے انھیں خونِ انصاف مضمون مرے قتل ہو رہے ہیں

دہر نے کہا:

سرتے مضمون کا زبوں ہوتا ہے
یعنی حکم نظم گوں ہوتا ہے
پہن میں جو مندرج ہے حالِ شہدا
اس سے مرے مرے کا خون ہوتا ہے
انھیں نے کہا:

کب ڈرو سے دولتِ ہنر بختی ہے
لے بھاگتے ہیں جب کہ نظر بختی ہے
عین نہیں وزدانِ مضامین سے نجات
کچ ہے کہ گس سے کب شکر بختی ہے
دہر نے کہا:

شکر خدا کہ سرتے کی حد سے بید ہوں
ہر مرتبہ میں مسود طرزِ حد ہوں
ہے استفادہ مجھ کو احادیثِ دہر سے
یعنی بری ہوں سرتے مضمونِ غیر سے

یہ دو زمانہ تھا کہ سارا معاشرہ شعر و شاعری میں کوری دلچسپی لیتا تھا اور معاشرہ و شاعری ایک ہو گئے تھے۔ ادیب نے لکھا ہے کہ ”کھنکھو کی عام بولی سچ اتنی بلند بھی نہ تھی جتنی انھیں دہر کے حمد میں ہوئی“ (۱۶)۔ مجلس کے مذہبی رنگ اور عزاداری میں مرے کے عام رواج نے شاعری کو اس تہذیب کا جز و اول بنا دیا تھا۔

مرزا دہر ساری عمر سرتے کوئی اور سلام در بائی وغیرہ کہنے میں دن رات لگے رہے اور ایک بڑا ذخیرہ یادگار چھوڑا۔ ان کے مرضیوں کا ایک مجموعہ جو دو جلدوں پر مشتمل تھا، مطبع اودھ اخبار سے ”مجموعہ ہائے مرتبہ مرزا دہر“ کے نام سے جلد اول ۱۸۷۵ء میں اور جلد دوم ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئی۔ اس مجموعے میں نہ صرف اہلِ قلم کی سرائی شامل ہو گئے ہیں بلکہ ملا و تہذیب کی بھی متعدد خطبیاں ہیں۔ اس کے بعد میں جلدوں پر مشتمل مرزا دہر کے سرائی ”دفترِ ماتم“ کے نام سے مختلف مطبعوں سے شائع ہوئے۔ ان میں جلدوں میں بھی ان کا سارا کام شامل نہیں ہے۔ ”دفترِ ماتم“ کی میں جلدوں میں سے پہلی چودہ جلدیں مرضیوں پر مشتمل ہیں جن کی تعداد ۳۶۶ ہے۔ انکے بعد دہر نے لکھا ہے کہ ”بعض مرضیوں میں تکرار ہے اس لیے کچھ تعداد ۳۶۰ ہے۔“ ڈاکٹر مرزا زماں آزاد نے لکھا ہے کہ ”چار سرائی دفترِ ماتم“ میں ایسے ہیں جو میر خیمبر مرحوم کے نام سے مجموعہ مرتبہ خیمبر میں شامل ہیں“ (۱۷)۔ جلد چہارم دو مذہبی شعوں پر مشتمل ہے۔ ایک شعوں کا نام ”امینِ انصاف“ ہے جس میں چہارہ مصوٰعین کے حالات ولادت و فضائل و معجزات کو نظم کیا گیا ہے۔ آخر میں شعوں کی حیثیت میں

”معراج نامہ“ شامل ہیں [۱۸]۔ جلد سولہ، سترہ، اٹھارہ میں سلام علیہ کے گئے ہیں اور انہیں بصورتہ دیوان ردیف دار مرتب کیا ہے۔ ان میں سلاموں کی تعداد ۳۳۲ ہے [۱۹]۔ انیسویں جلد میں مجلس سلام ہیں اور نویں جلد میں ردیف دار رباعیاں، نوے اور واقعات اور تفسیریں اور مناجات و قطعات و طیرہ و حترق کام شامل ہے [۲۰]۔ ان کے علاوہ دو جلدوں پر مشتمل مرثیہ کے مرزا دیر جلد اول کے نام سے دوسری بار ۱۹۰۵ء میں اور مرثیہ ہائے مرزا دیر (جلد دوم)، بار ششم ۱۹۰۴ء میں شائع ہوئے۔ ”سبع جانی“ کے نام سے مرزا شبیر، شاعر گدالوج نے ۱۹۳۰ء میں چودہ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ، جس میں دو طیرہ مطبوعہ مرثیہ بھی شامل ہیں، شائع کیا۔ مہذب لکھنؤی نے ۱۹۵۱ء میں سات مرثیوں کا مجموعہ ”شعار دیر“ کے نام سے شائع کیا۔ آخری دوسرے ”دلخیر ماقم“ یا کسی اور مطبوعہ جلدوں یا مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں اکبر حیدری کا شبیری نے ”انتخاب مرثیاتی دیر“ کے نام سے ۲۱ مرثیے مع فرہنگ لکھنؤ سے شائع کیے۔ ۱۹۹۳ء میں ”باقیات دیر“ کے نام سے اکبر حیدری نے ایک اور مجموعہ شائع کیا جس میں طیرہ مطبوعہ مرثیاتی شامل ہیں جن کی تعداد ۲۶ ہے۔ پاکستان میں ”دارالاستاذ مرزا دیر“ کے نام سے ڈاکٹر منصور حسین نے پانچ غیر مطبوعہ مرثیاتی دیر شائع کیے لیکن اس میں بھی دوسرے مطبوعہ ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں ”انتخاب مرثیاتی دیر“ کے نام سے ڈاکٹر شبیر فتح پوری نے بیس مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا اور پھر ”جواہر دیر“ کے نام سے مرتضیٰ حسین ماضی نے چودہ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ غلام علی ایڈٹرز لاہور سے ۱۹۸۶ء میں شائع کیا اور ۱۹۹۵ء میں ۲۵ مرثیاتی، ۳۹ رباعیات، ۸۰ سلام اور دو الوداعیوں پر مشتمل ایک مجموعہ ”دلخیر دیر“ کے نام سے ڈاکٹر ہلال نقوی نے کراچی سے شائع کیا۔ اکبر حیدری نے دیر کے ۹ غیر مطبوعہ مرثیاتی اور بھی دریافت کیے ہیں [۲۱]۔

”ابواب المصائب“ مرزا دیر کی تہری تصنیف ہے جس کا سال تصنیف ۱۳۳۵ھ/۱۸۲۹ء ہے۔ آل رسول کی مدح اور ان کے مصائب کا بیان اس کتاب کا موضوع ہے۔ اس تصنیف کا مقصد وہی ہے جو مرثیہ کا ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ مرثیہ نظم میں ہوتا ہے اور ”ابواب المصائب“ نثر میں ہے۔ چچا ابواب پر مشتمل مرزا دیر کی یہ تصنیف، چچا ایک دفعہ میں ”روحۃ الشہد“ کی روایت میں اس لیے لکھی گئی ہے کہ اس سے جملوں میں ہنہ کرنا یا جانکے۔ جہتالیف میں دیر نے لکھا ہے کہ ”برادران مومنین و شہیدان ائمہ معصومین علیہم السلام پر واضح ہو کہ جہتالیف اس کتاب ”ابواب المصائب“ کی مقرر کی گئی کیفیت پر نزول سورۃ یوسف علیہ السلام پر اور مطابقت مصائب یوسف آلِ عرا اٹھی جناب سید الشہد او علیہ التحیۃ والسلام و علی بیت رسول خدا پر اور مصائب حسین ابن علی علیہ السلام“ [۲۲]۔ اس کا اندازہ تجزیہ اور رنگ بیان فضل کی ”کرمل کھن“ سے مماثلت دکھاتا ہے۔ ”قصائد طاریہ“ ۱۳۴۰ء میں تصنیف ہوئی اور یہ اپنے رنگ و نثر کے اعتبار سے مغزوہ کتاب ہے۔ مرزا دیر نے نثر میں دھب علی بیک سرور کی تصنیف کا اتباع نہیں کیا بلکہ اس مقصد کو سامنے رکھا کہ لوگ ”روحۃ الشہد“ کی طرح جملوں میں اسے ہنہ کرنا کیلئے اس کی نثر عام فہم ہے۔

مرزا دیر زود گو، مسلم اثبوت اور تذکرہ الکلام شاعر تھے۔ ساتھ ہی وہ صاحبِ علم بھی تھے۔ احادیث و تفسیر پر ان کی اچھی نظر تھی۔ فارسی و عربی پر عبور رکھتے تھے۔ عقل و پرہیزگار تھے۔ وضع و اداری و شرافت اور سادگی و انکسار ان کے مزاج کا حصہ تھے۔ کھانا چھوٹا۔ دل کھول کر ضرورت مندوں کی مدد کرتے تھے۔ ان کی نیا ضی کے بہت سے واقعات مختلف کتابوں میں درج ہیں (۲۳)۔ کھنوی تہذیب ان کے وجود کا حصہ تھی۔ مرثیہ کوئی ان کا مفضل بھی تھا اور ان کا پیش بھی۔ حجاز اور زامہ تنگ نہیں تھے بلکہ دوستوں کی محفل میں غمی مذاق بھی کرتے تھے۔ "طوفِ معرکہ زینا" میں سید میر جان ڈاکر کے ترانے میں لکھا ہے کہ ایک دن مرزا دیر نے ازراہ مذاق سید میر جان ڈاکر سے کہا کہ میر صاحب! آپ اپنے محفل ڈاکر سے حرف "الف" دور کر دیجیے۔ میر صاحب نے جواب دیا میر طے کہ حرف "نی" تمہارے یہاں سے دور ہو جائے (۲۴)۔

مرزا دیر نے اس دور کے مقبول رنگہ تاریخ میں دلو شاعری دی۔ وہ بہت مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی میں مصروف رہتے تھے اور اسی لیے اپنے مرثیوں پر وہ اتنی توجہ نہیں دے پاتے تھے جتنی توجہ لوک پاک سنوار نے میں میر انیس اپنے مرثیوں پر دیتے تھے۔ لیکن اس ساری مصروفیت کے باوجود اپنے شاگردوں کے کام پر اصلاح توجہ سے دیتے اور ساتھ ہی ان کی تعلیم بھی کرتے جاتے۔ ثابت کھنوی نے "حیاتِ دیر" میں لکھا ہے کہ ایک مرثیہ کسی شاگرد کا کیا ہوا مرثیہ ایک شاگرد کو صاف کرنے کے لیے دیا۔ اس نے نقل کرتے ہوئے درج ذیل شعر کے دوسرے مصرع میں لفظ "اقبال" کو بدل کر لفظ "فتح" کر دیا۔

آپ آتے ہیں عورتِ ذکوئی سامنے آئے اقبال سے کہہ دو کہ تمہیں قصائے آئے

مرزا دیر نے دیکھا تھا کہ "اقبال" اور "دو" میں ذکر اور "فتح" سوٹ ہے۔ پس جب شاعر یہ کہتا ہے کہ عورتِ ذکوئی سامنے آئے تو "فتح" کا جو سوٹ ہے سامنے آنا کب مناسب ہوگا۔ اس کے سوا "اقبال" کے نقلی معنی پر بھی غور کرو۔ اقبال کے معنی "آگے" کے ہیں لفظ فتح میں یہ بات کہاں۔ چار کہاں کا کھڑا کر حضرت ازراہ کہ میرے مرثیوں میں الفاظ کی خوبی اور اثر کو نہیں سمجھتے اور اپنی جگہ کے موافق مرثیوں کے الفاظ کو بدل دیتے ہیں۔

۱۸۵۶ء میں بادشاہِ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور اودھ کی شاعی ہمیشہ کے لیے ختم و نامور ہو گئی۔ ۱۸۵۷ء کی قیامتِ خیز بہتوت میں مرزا دیر بے تاج و تخت ہو گئے اور جب اس کا تم ہونے کے بعد ہونے تو کھنوی از چکا تھا۔ مذہبی و تہذیبی سرگرمیاں ماند پڑ گئی تھیں۔ سر پرستِ مہتر سے غائب ہو چکے تھے اور انگریز غالب آچکے تھے جو اس تہذیب کے شہ قدر دان تھے نہ اس میں دلچسپی رکھتے تھے۔ اب مرزا دیر کی آمدنی کا ذریعہ وہ ایک سوئیں روپے ماہوار تھے جو امام باڑہ حسین آباد اور امام باڑہ میر باقر سے ملتے تھے۔ آمدنی بڑھانے کے لیے اب وہ عظیم آباد اور کانپور بھی مرثیہ خوانی کے لیے جانے لگے۔ اس دور میں ہندی نجوم نے ان کی سرپرستی کی اور تاحیات یہ سلسلہ جاری رہا۔ ان کی صحت بھی اب ٹھیک بھی نہیں رہی تھی۔ جسمانی صحت

کے ساتھ ان کی بیٹی بھی گرتی چاروی تھی۔ ۲۹ رزاقیہ ۱۲۷۴ھ (۱۸۷۷ء) کو وہ آنکھ بھرنے کے لیے نکلتے گئے۔
 واجد علی شاہ (م ۱۸۸۷ء) نے ان کو برادر کا زوجہ دیا اور وہیں جرمن ڈاکٹر سے ان کی آنکھ بخالی اور وہ کامیاب
 نکلتے واپس آئے۔ نکلتے جانے سے پہلے ان کا بیس سالہ بیٹا مرزا محمد ہادی صمیمین مطاردوقات پا گیا تھا۔ جب
 واپس آئے تو ان کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اسی سال میر انیس کا بھی انتقال ہو گیا۔
 دہر کی صحت بھی مسلسل گردی تھی۔ دم بھر نے شدت اختیار کر لی تھی۔ اسی چاروی میں میر انیس کی وفات کے
 تین ماہ ایک دن بعد مرزا دہر بھی اپنے محبوبہ حقیقی سے جا ملے۔ مرنے کے بعد ان کی شہرت و مقبولیت کا اندازہ
 اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ سارے نکلتے میں کوہرام بج گیا۔ ”کوہ اخبار“ میں میٹھی نکلتے چارویہ وفات
 اور ان کے حالات و غلطہ شائع ہوتے رہے۔ ان کے شاگرد خیر شکوہ آبادی نے جو نکلتے تاریخ کہے تھے ان
 میں سے ایک کے آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات ۳۰ محرم کو، فجر کے وقت، منگل کے دن ہوئی:

خیر سال دوم و روز د وقت و تار بخش بگاہ و سب و سر شہد صبر عزالدور

وہ بیکہ فصل دیا گیا اور ان کے اپنے مکان میں تدفین ہوئی۔ اگر آپ غلطے نکلتے کے کوچہ دہر سے گزریں تو
 آج بھی ان کے حرار پر فاتحہ پڑھ سکتے ہیں۔

[۲]

مطالعہ شاعری:

مرزا دہر کے کلام کے مطالعے سے پہلے یہ سمجھنے چلیں کہ میر انیس اور مرزا دہر کے تحقیقی حواص میں
 کیا فرق ہے تاکہ ان دونوں کو ان کے اپنے رنگ و سخن کے آئینے میں دیکھا جاسکے۔ انیس دہر کے سلیطے میں
 پیدا ہوا جب فطرتی نعمانی نے ”مولانا انیس دہر“ لکھ کر فقیہ کا تاج انیس کے سر پر رکھ دیا
 اور کہا: ”نصاحت ان کے کلام کو چھو بھی نہیں گئی، بندش میں تعقید اور اخلاقی تنبیہات اور استعارات، ڈاکٹر دور
 از کار، بلاغت نام کو نہیں، کسی چیز یا کسی کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور
 مضمون بندی البتہ ہے لیکن ڈاکٹر جب اس کو سمجھنا نہیں سکتے۔ ہماری یہ غرض نہیں کہ ان کے کلام میں سرے سے
 یہ باتیں پائی ہی نہیں جاتیں۔ وہ نہایت پر گوشت تھے۔ ان کے اشعار کا شمار ہزاروں کیا انھوں تک ہے۔ اخیر اخیر
 میں وہ میر انیس کی تقلید بھی کرنے لگے تھے۔ اس بنا پر ان کے کلام میں جا بجا شاعری کے لوازمات اور خاصے پائے
 جاتے ہیں۔ لیکن کشمکش اور کثرت میں ہے۔ میر انیس کے بہت سے اشعار میں نصاحت و بلاغت کا حصہ
 بہت کم ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ دونوں میں سے نسبتاً کس کا کلام شاعری کے معیار پر پورا اترتا ہے“ [۳۵]۔ اس
 مسئلے پر ڈاکٹر محمد احسن قادری کی رائے ایک نئے زاویہ نظر کو سامنے لاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انیس دہر دو

مختلف انفرادیتوں کے مالک ہیں اور دونوں کی حیثیت اور نزاکت شعرا حساس (Sensibility) حقا ہے۔ میر انیس کا ادراک قدرتی (نچرل) ہے اور مرزا دہر کا باہر الطبعیاتی (Metaphysical) ہے۔ مولانا حالی نے انگریزی رومانی تنقید کے رجحان کو اپنا کچرل حیثیت (Natural Sensibility) کو ترجیح دی مگر سوئس صدی میں ٹی ایس ایلٹ اور اس کے ہم خیالوں نے باہر الطبعیاتی ادراک کو جدید دور کی وجہ کیا ظاہر کرنے کے لیے زیادہ موزوں بنایا اور اس لیے اگر کوئی جدید ترین نظریے کا حامی انھیں دہر کے کلام کو دیکھے تو دہر مرزا دہر کو میر انیس پر ترجیح دے گا۔ یہ دونوں شاعر اس قدر منفرد ہیں کہ ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا صحیح نہیں ہے۔ جدید دور میں تخلیقی تنقید ایسے دو شاعروں کی انفرادیت کو تشاد سے واضح کرتی ہے۔ ڈاکٹر فاروقی کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں خدا کا ذہن ابھی تک اس درجہ بے تعلقی و بے قصصی (Disinterestedness) تک نہیں پہنچا ہے کہ تشاد سے انفرادیت کو دیکھ سکے۔ میر انیس اور مرزا دہر رنگ فکر میں ایک دوسرے سے حقا ہیں اور دونوں ہمارے ادب کی دو حقا راہوں پر چل رہے ہیں۔ میر انیس، میر حسن اور اپنے خاندان کی روایت پر چل رہے ہیں۔ مرزا دہر سورا اور خصوصاً تاریخ کی روایت پر چل رہے ہیں جو اس وقت کے کشمکش کا مقبول طرز تھا۔ یہ دونوں روایتیں ایک دوسرے سے حقا ہیں۔ پھر مزاج کے اعتبار سے انیس دہر کا ادراک بھی حقا ہے اور اس لیے ان دونوں کا موازنہ غلط ہے۔ اس دور میں مرزا دہر ہی اس تہذیب اور اس سے خصوصاً کی جانے والی صفات کے نمائندہ ہیں اور اسی لیے وہ میر انیس سے زیادہ مقبول و محترم تھے اور میر انیس اپنے دور کے نبھانے اس دور کے لیے اہم ہو جاتے ہیں جو سرسید کے ذریعہ اثر حالی کی جدید تحریک ادب سے شروع ہوتا ہے۔ مرزا دہر کی سرشت نگاری کا جائزہ لینے کے لیے ان کے خصوصاً ادراک کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے۔

دہر انھیں کے ادراک کا تشاد دیکھنا ہوتا ان کے سرمیوں کے ”چہرہ“ کو دیکھیے۔ اس تشاد کو واضح کرنے کے لیے میں دونوں کے دو مشہور سرمیوں سے چند بند پیش کرتا ہوں۔ پہلے انیس کے سرمیے۔

ج۔۔۔ ”میرا شفق سے چرخ پہ جب لا لہذا رگ“ کے چند بند یہ ہیں:

پہلا شفق سے چرخ پہ جب لا لہذا رگ گل دار شب خزاں ہوا، آئی بہار صبح
کرنے کا خاک ذرا انجم شمار صبح سرگرم ذکر حق ہوئے، حاکمیت گزار صبح

تھا چرخ اشعری پہ یہ رنگ آفتاب کا

کھتا ہے جیسے پھول جہن میں گلاب کا

پہلا وہ باد صبح کے جھونکوں کا دم بدم سرخانی صبح کی وہ خوش المانیاں بزم
وہ آب دہا بہر وہ موجوں کا چچا دلم سروی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت، نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبز ہوا ہوا

تھا موتیوں سے دامن صبرا بھرا ہوا

وہ نور صبح اور وہ صبرا وہ سبزہ زار تھے طاغیوں کے نول درختوں پہ بے شمار

چٹا نسیم صبح کا وہ روہ کے بار بار ٹوٹو وہ قریبوں کی وہ طاغیوں کی پکار

وہ تھے درختے بارغ بہشتہ نسیم کے

برسوں رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

آہ وہ آفتاب کی وہ صبح کا سماں تھا جس کی خسروے وہد میں طاغیوں آسماں

زوروں کی روشنی پہ ستاروں کا تھا سماں نہر فرات بیچ میں تھی مثل کھکشاں

ہر گھل پر غیاے سر کوہ طور تھی

گو یا ملک سے ہارٹ ہارٹان نور تھی

وہ پہلوتا شفق کا وہ بیتائے لاجورد ٹھل سی وہ گیا، وہ گل سبز و سرخ و زرد

رکتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد یہ خوف تھا کہ دامن گل پر پڑے نہ گرد

وہ تھا دل کے داغ بھین لالہ زار کا

سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

انہیں کے یہ بند پڑھ کر اب آپ مرزا دیر کے "پیرے" کے یہ بند پڑھیے۔

پیدا اشعار میر کی مقررہ شب ہوئی پنہاں دراز کی یہ طاغیوں شب ہوئی

اور قطع دلف لیلیٰ زہرہ لب ہوئی جھونکے تھامے سر چاک سب ہوئی

نگر رو تھی چرخ ہر مند کے لیے

دن چار گھڑے ہو گیا بچہ کے لیے

لگا افق سے عابد روشن صبر صبح غراب آسماں ہوئی جلوہ پذیر صبح

کھولا بھیدی نے جو مصلائے صبح بھر بھدہ گاہ بن گیا سر صبر صبح

کرتی تھی شب غروب کا بھدہ وودو کو

سارے ہفت عضو بنے تھے بھدہ کو

یوسف غریب چاہو یہ تاکہاں ہوا یعنی غروب ماہ چلی نکلاں ہوا

چرخ دہان ماہی شب سے عیاں ہوا یعنی طلوع نیر مشرق سماں ہوا

فرعون شب سے صحرک آما تھا آفتاب

دن تھا کلیم اور پو بیضا تھا آفتاب

روز سلیم یوسف، آفتاب شب ظاہر مغرب کی چاہ میں تھا جو آفتاب زیر آب

سکائے آسمان نے لیا دلو آفتاب اور یہ سماں شجاع کی باغی پ آب و تاب

یوسف کو دلو صحر میں بخلا کے چاہ سے

کھینچا دیار شرق میں مغرب کی راہ سے

سایہ جہاں جہاں تھا وہاں نور ہو گیا بحر ملک شب جہاں سے کافور ہو گیا

گویا کہ رنگ آئنے سے نور ہو گیا باطل رملہ شب و بجر ہو گیا

کیا پتھر روشنائی قمر کے غامے میں

مضوں تھا آفتاب کا دژوں کے غامے میں

کھولے ہوا میں طائر دژیں نے ہاں دیہ بیضا وہ آ کے چربخ چہارم کے بام پر

دانے ستاروں کے جو پڑے تھے اوجہ اوجہ منظر در میں جن لیے اس نے وہ سر پر

بحر بیہماں چشمہ مہتاب ہو گیا

چشمہ تو ملک اور وہ سیراب ہو گیا

دہر اور انھیں کے یہ ”پہرے“ ”پڑھ کر، جن میں صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے، دونوں کے مختلف اور اک

کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ انھیں کے چہرے میں مثنوی کا حراج نمایاں ہے جس سے ترقی حیرکارگ بھی جھلک

رہا ہے۔ یہاں طرزِ فکرِ روانوی ہے۔ اندازِ بیان ہے جس میں نری ہے، راگ اور لے میں دھیمائیں ہے اور

لچھے میں نری و نہایت ہے۔ انھیں کا مصورانہ انداز اور اس سے پیدا ہونے والی محاکات منظر میں رنگ و بھر ہی

ہے۔ یہاں خیال آفرینی نہیں ہے تصویر کی تضاد مناسبت میں مستحکم تلاش کرنے کی کوئی کوشش نہیں ہے۔

استعارات و تراکیب بھی سادہ ہیں۔ یہاں مصوری کا عمل نمایاں ہے۔ اس کے برخلاف دہر کے چہرے کی

منظر نگاری میں قصیدہ کارگ جھلک رہا ہے۔ اس کا آہنگ بلند اور لچھے میں خلیبانہ مردانہ پن ہے۔ الفاظ میں

شبان و شکوہ ہے اور انھیں کے مقابلے میں دہر کے راگ کی رفتار بھی قدرے تیز ہے۔ یہاں دہر کی طبیعت بھی

نمایاں ہے اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ”تخلیق معانی اور ابھار مضامین“ (۲۶) کی طرف مائل

ہے۔ جہاں جہاں منظر کشی کی گئی ہے یہی صورت سامنے آتی ہے۔ دہر کے ہاں مابعد الطبیعیاتی تصورات شعری

تیکر (Imagery) کو ختم دیتے ہیں اور ان کا اظہار نہ شکوہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ یہ وہ اسلوب ہے جو رزمیہ

کے لیے میر انھیں کے طرز سے زیادہ سوزوں ہے۔ دہر کی تراکیب میں ”خیال“ رنگ بھرتا ہے۔ سمجھات سے

دور کی بات قریب آ جاتی ہے۔ انھیں کے ہاں منظر کو کھینچنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔

ان کی تصویر خود بولتی ہے۔ دہر کے ہاں بات کی تہ تک پہنچنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنے کی ضرورت پڑتی ہے

اور پھر اس سے لطف اُٹھایا جاسکتا ہے۔ مبالغہ آمیز اور اک دہر و انھیں دونوں کے ہاں ملتا ہے لیکن رزم میں

انھیں کا فطری میلان طبع مثنوی کی طرف ہونے کی وجہ سے وہ خلیبانہ مردانہ آہنگ پیدا نہیں ہوتا جو دہر کا

قصیدے کی طرف فطری رجحان طبع مشکوی کی طرف ہونے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے اور جو رزمیہ شاعری سے زیادہ قریب ہے، اسی لیے سرے کے رزمیہ حصوں میں دہرائیں سے زیادہ کامیاب ہیں۔ انہیں شہرکشی میں جو تصور جاتے ہیں اس میں (Touchees) فطری ہیں۔ دہر کے ہاں تاثرات (Impressions) ہیں جن پر غور کرنے سے تصور بنتی ہے۔ ان کے ہاں لہلال کی تہ داری سے تصور بنتی ہے۔ یہی ”طرزہ جدید“ ہے جس کے ہائی و مستاز لکھنے سے شائع ہیں۔ یہی وہ انداز سخن ہے جو اس دور کا مقبول طرز تھا اور جس کی وجہ سے شائع عظیم شاعر اور جب ملی یک سرور عظیم تر نگار اور مگر انجم پسند یہ وہ مقبول شکوی تھی اور دہرائیں سے بڑے اور اہم مرثیہ گو تھے۔ رزمیہ میں مبالغہ جتنا زیادہ ہوگا اتنا ہی بہتر ہے اور الفاظ جتنے عالمانہ و پر شکوہ ہوں گے اتنا ہی رزمیہ پر شکوہ ہوگا۔ اسی لیے مرزا دہر رزمیہ انداز سے قریب ہیں۔ یہاں سوانہ کی ضرورت نہیں ہے مگر یہ دکھانے کے لیے کہ پر شکوہ اور شاندار طرز ادا میں مرزا دہر انہیں سے کتنے زیادہ کامیاب ہیں۔ ہم ایک ہی موضوع پر دونوں کے درود بند نقل کرتے ہیں۔ انہیں دہر دونوں نے حضرت عباس کو اپنے اپنے مرثیوں میں موضوع سخن بنایا ہے۔ انہیں کا مرثیہ ۷۰۰۔۔۔۔۔ ”آمد ہے کربلا کے نیستان میں شیر کی“ سے شروع ہوتا ہے اور دہر کا ۷۰۰۔۔۔۔۔ ”کس شیر کی آمد ہے کہ دن کا نپ رہا ہے“ سے۔ پہلے انہیں کے یہ دو بند پڑھے جس میں حضرت عباس کی سواری کو دکھایا گیا ہے:

آمد ہے کربلا کے نیستان میں شیر کی ڈیڑھی سے جل بجلی ہے سواری دلیری کی
جاسوں کہہ رہے ہیں نہیں راہ بھیر کی غلش آگیا ہے شکر کہ یہ ہے جہدیری کی

غوش بڑ ہے دشت، ہار بہاری قریب ہے

بشار غافل کہ سواری قریب ہے

۲۰۰ ہے وہ جری جو ہزاروں میں فرد ہے شیروں کا شیر عازم دشت، نبرد ہے

دہشت سے آفتاب کا چہرہ بھی درد ہے بڑھ کر پڑے سے جو اسے روکے، وہ مرد ہے

سرہ کوئی ہوا نہیں اس خاموشی سے

گھر میں انہی کے آتری ہے فتح آسمان سے

اب اس کے بعد دہر کے یہ دو بند پڑھے:

کس شیر کی آمد ہے کہ دن کا نپ رہا ہے رستم کا بھر دیہ کنن کا نپ رہا ہے

ہر قصر سلطانین زمین کا نپ رہا ہے سب ایک طرف، چہرہ کنن کا نپ رہا ہے

ششیر بکد، کچھ کے حیدر کے ہر کو

چرل لڑتے ہیں سینے ہوئے پر کو

حبیب سے ہیں زلفوں اٹھاک کے درند جاد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند

وہ ہے کہ چرم سے جوتا کا کر بند سہارے ہیں غلطیوں سے طالع پر بند

انجنت عطارد سے علم بھوت پڑا ہے

خوشید کے چنے سے علم بھوت پڑا ہے

انہیں کے لہجے میں یہاں بھی وہی نثری اور نہایت اور دہر کے لہجے میں وہی مردانہ پن اور خطیبانہ بلند آہنگی اور الفاظ کے جھاد کا وہی شکوہ ہے جسے ہم صبح کے منظر میں بچپنے صفحات میں دیکھ چکے ہیں۔ دہر کا یہ لہجہ اور طرزِ ادا رزمیہ کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس طرزِ ادا میں کھوتی ہے۔ یہاں غیر مشاہدہ چیزوں میں مشابہت پیدا کی جا رہی ہے۔ اس میں مرکبِ ادراک (Unified Sensibility) سے مرکبِ شریعہ اور ہا ہے۔ یہ وہ رعایتِ عقلی نہیں ہے جس کے حوالے سے شکی نسوانی دہر کو مطمئن کرتے ہیں بلکہ یہ ”مرکب اثر“ پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ شکی ان خصوصیات کو مرزا دہر کے ہاں دیکھتے ہیں تو کہتے ہیں کہ ”مرزا دہر میں اصلی باب الاقنار جو چیز ہے وہ طویل ہندی اور دقت پسندی ہے۔ یہی چیز مرزا صاحب کے تہاج کمال کا ٹکڑا ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوتِ تخلیق نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات استعمال کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے طریقوں کا طالعِ دہم پرواز نہیں کر سکتا۔ راست نما اور دل فریب استبدال، جو شاعری کا ایک جزِ اعظم ہے ان کے ہاں نہایت کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوتِ تخلیق کے زور سے نئے نئے اور عجیب دہے کرتے ہیں اور خیالی استبدال سے ثابت کرتے ہیں۔ مہلتے کے مضامین کو وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے مہلتے ان کے مقابلے میں بچ ہو جاتے ہیں“ [۲۷۱] اور یہ کہ کہہ کر گھسا کہ ”خیال آفرینی، دقت پسندی، جدت، استعارات، اختراع تشبیہات، شاعرانہ استبدال، شدت مہلتوں میں (مرزا دہر) کا جواب نہیں“ [۲۸۹]۔ بہر حال دونوں کے درمیان دونوں کے طرزِ الگ الگ اور جدا ہیں۔ ”دہر ایک روشِ خاص کے اختراع تھے اور خاتم بھی۔ ان کی نئی نئی تشبیہیں اور اچھوتے استعارے گنجینہ معنی کا عظم ہیں“ [۲۹۱]۔ یہ رنگ اس دور کا مثبوت و پسندیدہ رنگِ سخن تھا اور دہر اس رنگ کے منفرد نامکھڑے تھے۔ انہیں کی مصوری جوں و اکثر اسن کا روتی فو تو گرانی ہے۔ دہر کی مصوری تجریدی ہے۔ دہر کی قوتِ تخلیق اسی لیے انہیں سے مختلف ہے۔ جیسے ملٹن نے ڈون اور اس کے اسکول کے شاعروں کو Our Late Eccentric کہا تھا، اسی طرح شکی نسوانی نے دہر کی شاعری کو ”محض مرضی خیال“ کہا تھا لیکن اسی ڈون کی شاعری کو جب مہد حاضر کے حوالے سے ٹی ایس ایلٹ نے دیکھا تو اسے اس میں ایک ایسا ”ادراک“ نظر آیا جو مہدِ حاضر کی تہہ داروں اور پے چیدگیوں کا زیادہ بجز طور پر اظہار کر سکتا ہے۔ دہر کے مرثیے تو انہیں اور دوسرے مرثیہ گوہوں کے مرثیوں کی طرح اپنے دور کے ملکی مرثیوں کی روایت میں تصور ہیں لیکن ان کے الگ الگ حصوں کے انتخاب سے ہمارا جدید دور کا شاعر یقیناً استفادہ کر سکتا ہے۔ میں نے یہاں مرثیے کو شعرِ ادب کے حوالے سے دیکھا ہے اور یہی وہ معیار ہے جس سے مرثیے کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ درتِ بصورتِ دیگر اور دہر شکی بھی ان بے شمار

مولانا سوس اور مصرع ناموں کی طرح ہو کر وہ جانے کا جن کا ادب کی تاریخ میں کوئی ذکر بھی نہیں کرتا۔

اب اس بحث سے جو نتیجہ برآمد ہوا ہے کہ مرزا ادب کا ایک الگ و مخصوص شاعرانہ مزاج ہے اور یہ مزاج انہیں کے اور ادب کے ہاں شکوہ الفاظ بلکہ آہنگ مروانہ لہجہ اور مبالغہ آمیز اور ادب سے وہ طرز وجود میں آیا ہے جو رزمیہ کا طرز ہے اور جسے ہم پر شکوہ اور شاندار طرز کہہ سکتے ہیں۔ میر انہیں کے رزمیہ حصوں میں نری اور دھیمہ پنا ہے۔ مرزا ادب کے رزمیہ حصوں میں مروانہ پنا کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دو الگ الگ مزاج ہیں اور ان سے دو الگ الگ رنگ اور طرز پیدا ہوئے ہیں۔ میر انہیں کے ہاں "رزم" کا مزاج انہیں عظمت کی بلند یوں پر لے جاتا ہے اور مرزا ادب کے ہاں "رزم" کا مزاج "طلوعیت" پیدا کرتا ہے۔ میر انہیں مثنوی کی روایت کے مرثیہ گو ہیں۔ مرزا ادب قصیدے کی روایت کے مرثیہ گو ہیں۔ مثنوی کے مزاج کے باعث میر انہیں کا تخیل، جدید معنی میں، "روانی" ہو جاتا ہے اور قصیدے کے مزاج کی وجہ سے مرزا ادب کا تخیل "دہنی اور بیکمانہ" ہو جاتا ہے۔ میر انہیں کے لہجے کا ترنم دھیمہ اور شیریں ہے۔ مرزا ادب کا ترنم گر جتا ہوا سا اور تجر رفتار ہے۔ انہیں سلاست و صفائی اور جوش و رنگینی کے خدائے سخن ہیں۔ دیر خیال آفرینی، تخلیقی معانی، تہ داری، انی انگری (Imagery) جدت استعارات اور اختراع تشبیہات کے خدائے سخن ہیں۔ مرزا ادب کا مزاج مبالغہ و لطیفیاتی مزاج ہے۔ مرزا ادب عہد حاضر کے شعور و اور ادب سے ویسے ہی قریب ہیں جیسے میر انہیں سرسید اور مولانا حالی کے دور کی روایت سے قریب تھے۔ ان دونوں کے رنگ، مزاج اور راستے الگ اور جدا ہیں اور اس طرح ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا صحیح نہیں ہے۔ [۳۰]

[۳]

مرزا ادب کی شاعری کے بارے میں دو باتیں ذہن میں رکھنی چاہئیں۔ ایک یہ کہ وہ بہت زود گو شاعر اور بہت مصروف انسان تھے اور اسی وجہ سے، میر انہیں کی طرح، ہر ہر مصرع کی نوک چلک درست کرنے کی نہ انہیں فرصت تھی اور نہ یہ ان کا مزاج تھا۔ اسی لیے فن کے لحاظ سے وہ ناپ و دلہ شاعر نظر آتے ہیں اور جو دست طبع کے باوجود ان کے کلام میں فن کی ایسی ناممکنی موجود ہے جو اکثر ناگوار گزرتی ہے مگر ان کے ہاں خوب ہے۔ وہ انہیں کے رنگ میں مرثیہ لکھنے پر قادر ہیں۔ مرزا ادب کے حاسیوں (دہریوں) نے مثلی کی "سواژنہ" کے جواب میں یہ واضح کیا کہ جو خصوصیات مثلی نے میر انہیں کے ہاں دکھائی ہیں وہ سب کی سب مرزا ادب کے ہاں بھی موجود ہیں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ جو کچھ طرز انہیں میں دیر نے لکھا کیا وہ ان سے زیادہ ہے۔ زیادہ انہیں جیسے سو جاتے ہیں لیکن انہیں سے آگے نہیں جاتے۔ یہاں وہ طرز انہیں کی اسی طرح تکرار کرتے ہیں جیسے انہیں کے بیٹے اپنے باپ کے رنگ میں لکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ جیسے انہیں دیر کے رنگ میں کہہ کر دیر سے آگے

نہیں جاسکتے تھے اسی طرح دہر انہیں کے طرز میں انہیں کی طرح کے شعر لکھ کر ان سے آگے نہیں نکلے اور یہی اصل بات ہے۔ یہ دونوں اپنے اپنے رنگ و طرز کے منفرد نمائندے ہیں اور یہی رنگ و طرز ان کی پہچان ہے۔ دوسری بات یہ بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ انہیں ایک نامی گرامی تہذیب یافتہ خاندان کے فرد ضرور تھے مگر علم کے اعتبار سے دہر کا رتبہ بلند ہے۔ وہ جانشینانہ سے کہیں زیادہ عالم تھے (۳۱)۔

اور دوسرے بنیادی طور پر مکی مرثیہ ہے۔ اس کا مقصد اعلیٰ مجلس کو بلانا ہے تاکہ وہ اپنے سے وہ ثواب حاصل کر سکیں۔ مکی مرثیہ امام حسین اور ان کے انصاروں کی مدح اسی طرح کرتا جاتا ہے جس طرح قصیدے میں کی جاتی ہے اور ان کے حالات کو اسی طرح بیان کرتا جاتا ہے جیسے مشغی میں بیان کیے جاتے ہیں۔ مشغی میں واقعہ بیان کرنے والا پابند نہیں ہوتا۔ وہ پیش و نشاط کے مناظر بھی دکھا سکتا ہے مگر یہی مقصد کے باعث چونکہ مرثیے میں بین و نگاہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اس لیے جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ بھی غم انگیز ہوتے ہیں۔ مدح بھی مرزا دہر کے ہاں ملتی ہے بہت سہل و آسیر ہے۔ اس مبالغے میں ان کی طبیعت اور تلمیحات و کنایات رنگ بھرتے ہیں اور جیسا کہ ہم لکھتے ہیں یہ مرزا دہر کا حراج ہے اور یہ رنگ قصیدہ گوئی کا رنگ ہے۔ میر انیس اس میدان میں اپنے حراج و رنگ سخن کی وجہ سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ میر انیس کا حراج انھیں مشغی کی طرف لے جاتا ہے اس لیے واقعہ نگاری میں وہ دہر سے آگے ہیں۔ یہ رنگہ طبع و حراج کی سطح پر دونوں کا مطالعہ ہوا لیکن دونوں مبالغہ اور واقعہ نگاری میں مکی مرثیے کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ واقعہ نگاری میں مرزا دہر اور میر انیس دونوں ایسے فرضی اور من گھڑت واقعات کو اثر آخری اور مکی اثر پیدا کرنے کے لیے شامل کر لیتے ہیں جو بے بنیاد ہیں لیکن مکی اثر اور لانے کے عمل کے لیے مفید مطلب ہیں۔ واقعہ نگاری میں مختلف مناظر بھی آتے ہیں۔ مکالمے بھی ہوتے ہیں۔ امام حسین کا وہید سے رخصت ہونا اور حضرت صفرا کے حال کا منظر عام ہے۔ اسی طرح مرثیے میں کسی نہ کسی طرح سے رخصت طلب کرنے کا منظر بھی بیان میں آتا ہے۔ کہ جانا بھیج کر زہر کے کپڑے عید زدن ہونے کا منظر بھی عام ہے۔ رخصت کے واقعات میں مرزا دہر نے بھی ایسی باتیں گری پیدا کرنے کے لیے خوب گھڑی ہیں جو قرین قیاس بھی نہیں ہیں اور امام حسین کے اصحاب کی یک جہتی اور مقصد اعلیٰ کو دیکھتے ہوئے قطعی نامناسب ہیں مثلاً حضرت مہاس کو کلمہ پڑھنے پر حضرت عون و دھما کا ناراض ہو کر داد دینا کرنا۔ یہ اور شکار کا وہ جھگڑا ہے جو شیعہ عقیدے کا ایک جزو بن گیا ہے۔ مرزا دہر بھی اس جھگڑے کو سامنے لاتے ہیں اور میر انیس بھی۔ میر انیس حضرت عون و دھما کا یہ جھگڑا دکھاتے ہیں جسے حضرت زینب نے گرد لیتی ہیں۔ مرزا دہر اس واقعہ میں عمر سعد کی خیالی سازش اور جاسوسی کو شامل کر کے رنگ بھرتے ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مستورات کی باتیں رقم کی جاتی ہیں۔ ایسے موقع پر حضرت صفری، حضرت شہر بانو اور حضرت زینب سب ہی باتیں کرتی ہوئی سامنے آتی ہیں۔ مرزا دہر جاسوسی و سازش کے تعلق سے حضرت زینب کی گفتگو مرثیے میں یوں لکھتے ہیں:

دوڑی دھڑکیں سے خود غلبہ جزیں فرمایا میں تو آنے کو تھی نگہ سر دہیں
کیا مشورہ تھا شمر سے وہ بولے کچھ نہیں فرمایا خوب لوگوں میں چرچا ہے بھرچ نہیں
عمر انیس نے صلح جو طہری ہوئے گی

مرضی تھامی توڑی بہت پائی ہوئے گی
ہے ہے مجھے تو اور ہی دوسرا اب ہوا شاید حکم نہ ملے کام کو قہر ہوا
عہاس کو ملا جو ظلم کیا غضب ہوا گزرا جو نگوار خلاف ادب ہوا

آنے کوئی بلا نہ چادر کی کٹائی ہے

قرآن تم ہوئے مرے عہاس بھائی ہے

قلہ کو ہاتھ اٹھا کے پکارے وہ مدلتا اماں برپ کعبہ کہ خام ہیں بے خطا
سن لیجئے حضور تو بھر ہو جئے خفا جن کو حضور پالیں گی وہ ہوں گے بے وقفا؟

چاروں ملک جو مالک تقریر سے بھریں

ہم دونوں بھائی حضرت شہر سے بھریں

دوڑنے کا یہ جھکاؤ کچھ عقیدہ کا حصہ ہے اس لیے مرثیہ کو بار بار اسے پیش کر کے ہل بھلس کے جذبات
عقیدت کو آسودہ کرتے ہیں اور ایسے موقع پر بھول جاتے ہیں کہ حضرت عون و محمد کمن و نا تجرب کار ہیں اور ان
کے برخلاف حضرت عہاس تجرب کار اور شجاع ہیں اور موقع و محل کے مطابق وہی اس کے حق دار ہیں لیکن اس
سے نہ مرثیہ کو کوئی فخر ہے اور نہ ہل بھلس کر۔ اس سلسلے پر اردو مرثیہ ایک چٹنی و عارضی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔
ان واقعات کی خصوصیت میں انسانی نفسیات کا جو اظہار ہوتا ہے وہ بھی غیر واقعاتی ہے۔ ایسے میں اصل اور بنیادی
سوال یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے کس قسم کے جذبات کی ترجمانی کی ہے اور ان سے کہاں تک نفسیاتی تاثرات
پیدا ہوتے ہیں۔ مدینہ سے رخصت ہوتے وقت حضرت صفربی اور تمام اہل بیت کی حالت و کیفیت مرزا ویر
اور میراغیس دونوں نے دکھائی ہے۔ حضرت علی اکبر کے رخصت ہونے اور ماں اور پوہ بھی کے جذبات کا حال
بھی ان دونوں کے پاس ملتا ہے۔ حضرت عہاس کی شہادت پر امام حسین کی حالت، امام حسین کی شہادت پر
حضرت نضرب کا پال کھولے ہوئے پاہر آہانا اور بین کرنا یہ سب ہی مرثیہ گوؤں کے ہاں عام طور پر ملتا ہے۔
مرزا ویر حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں یہ دکھاتے ہیں کہ وہ ماں سے اجازت تو لیتے ہیں مگر پوہ بھی
حضرت نضرب سے نہیں۔ یہ بات انھیں بہت روحانی تکلیف پہنچاتی ہے۔ مرزا ویر ان کی یہ کیفیت کی بندوں
میں پیش کرتے ہیں:

اکبر کے جانے کو یہ کبھی قصص زباں سے اے عون و محمد قصص لاؤں میں کہاں سے
جو کام کیا ہو چہ کے مجھ سوختہ جاں سے اب قدر ہوئی پیادوں کی جب جھٹ گئے ان سے

کیا جان کے دم بھرتی تھی ہم شکل ہی کا
سب کہنے کی باتیں ہیں نہیں کوئی کسی کا

بھر بانو کے پاس آکے یہ فرمایا یہ دقت لوبھائی یہ ملیں یہ اکبر کی امانت
بچپن کے بھی کرتے ہیں جوانی کی بھی خلعت اللہ مبارک کرے اب تم کو یہ خدمت
تم والدہ اللہ کی ہو پدر سرور دیں ہیں
یہ آج کھلا ہم کوئی اکبر کے نہیں ہیں

بھر رونے لگیں چنڈ کے داں لہجہ، ناچار ہم شکل بنی لینے یہ کہتے ہوئے اک بار
میری پھونگی اماں، مری مالک مری غلام میں تو ہوں خادم آپ کا کیوں آپ ہیں بے دار
ہم چاہتے ہیں تم ہمیں چاہو کہ نہ چاہو
الطاف اک بات پہ بندے سے خفا ہو

ہٹ ہٹ کے وہ پولیس کہ نہ یہ ذکر نکالو دم زکنا ہے باپیں نہ گلے میں مرے ڈالو
ماں بیٹھی ہے وہ جاؤ گلے اس کو نکالو بانو کی خوشامد کرو مرنے کی رضا لو
میں پیار نہیں کرتی میں قرباں نہیں ہوتی
جاؤ میں تمہاری پھونگی اماں نہیں ہوتی

بھتی رہیں بھائی وہ ہیں حق دار تمہاری میں کا ہے کو ہونے لگی بھار تمہاری
جاؤ نہ سواری تو ہے چار تمہاری اظہار برس کی ہوں پرستار تمہاری
کس سے کہوں کیا طواری جگر بھتی ہوں ہے ہے
دل پہ تو چھری چل گئی اور بھتی ہوں ہے ہے

امام حسین کے حضرت علی اکبر کی شہادت پر جذبات یہ ہیں:

روکے کہتے تھے نہ طاقت ہے نہ حیاتی ہے بیٹا مارا گیا اور عالم تنہائی ہے
کبھی محرومی سے رستے کی طرف نکلتا ہوں اٹھ کے گر چڑھتا ہوں کر کہ نہیں اٹھ سکتا ہوں
نہ کوئی ہاتھ پکڑنے کو نہ سمجھانے کو
ہم ہیں رونے کو ہدائی تری زلوانے کو

یا حضرت مہاس کی لاش پر کہتے ہیں:

بچا ہمیں آنکھوں سے بھائی نہیں دیتا کانوں سے بھی اس دقت خالی نہیں دیتا
تھکیں ہمیں درو ہدائی نہیں دیتا کیا ساتھ برے وقت میں بھائی نہیں دیتا
کیا لینے ہو اٹھ کر مجھے مرنے سے بھادو

لاش علی اکبر کا ہمیں چل کے دکھاؤ

یہ "جذبات" جوان بدوں میں ظاہر ہوئے ہیں گھٹو کے عام لوگوں کو دلانے کے لیے مناسب ہیں۔ وہاں گھروں میں بچہ بھی، سچے اور ماں بنے وغیرہ کے جو جذبات ہو سکتے تھے ان کے ذریعہ اہل مجلس رونے لگتے تھے مگر بقول ڈاکٹر احسن قادری یہ "جذباتیت" ہے انہیں جذبات نہیں کہا جاسکتا اور اسی لیے مرے کے یہ سکی جھے "جذبات نگاری" کے تعلق سے سنی فخری کے ذیل میں آتے ہیں۔ پھر مرثیہ نگار اور اہل مجلس دونوں کو یہ احساس نہیں ہے کہ موقع کیا ہے؟ کہ جہاں کے میدان جنگ میں جہاں سب لوگ حق شہادت ادا کر رہے ہیں اور عزم کا محسوس ہونے میں وہاں گھروں میں ہونے والی ٹوٹو میں میں، تند بھاد جوں کے تنازع، بڑھوں کا غم اوراد کیا معنی رکھتا ہے۔ یہاں نہ کسی "ٹائپ" کے جذبات ہیں اور نہ "فرد" کے۔ مرثیہ گو کا مقصد یہ ہے کہ وہ جذباتیت سے رکت پیدا کرے تاکہ بین و بکا سے ثواب حاصل کیا جاسکے۔ اسی لیے مرے کا یہ حصہ شاعری۔ فی اثر کے لحاظ سے، بچاڑ ہے۔ اسی لیے خالد حسن قادری یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ

"حضرات اہل بیت علیہم الصلوٰۃ والسلام میں جو سب سے بڑے فضائل تھے وہ ان کی رضا و تسلیم، صبر و قناعت، زہد و توکل، ضبط و تحمل تھے۔ کسی قدر عجیب بات ہے کہ جو لیکن اپنے بیٹوں بھائیوں شوہروں کو دشمنانے الٹی پر قربان کرنے کا امت و حوصلہ کتنی ہوا ان کے متعلق یہ بیان کیا جائے کہ وہ تنگ سرے سے باہر نکل آئیں اور اس طرح دو کیم ٹوئیں۔ اس مغیبت کے ساتھ یہ مغیبت کس قدر متضاد ہے۔ واقعہ کے کتنے خلاف ہے۔ مرے کی اخلاقی تعلیم کے کس درجہ متانی ہے۔ مرثیہ نویسی کا مقصد دونا کرانا حاصل کسی لیکن اس کا حتم کا نہ عاقبت ہو جاتا ہے۔" (۳۲)

اور یہ بھی لکھا کہ اسی لیے مرے میں کردار نگاری بھی نہیں ہے:

"مرثیہ باوجود مسلسل داستان ہونے کے شخص کردار (کیمریکٹر) سے تقریباً خالی ہے۔ اول تو داستان مرثیہ میں کسی شخص کے پورے حالات و زندگی نہیں ہیں۔ صرف ایک واقعہ ہے۔ دوسرے کسی شخص کو اختیار کردار کے لیے آزادی عمل ملتی ضروری ہے اور یہاں یہ حال ہے کہ واقعہ شہادت کی دشمن کوئی ہو چکی ہے۔ حضرت امام اور ان کے رفقا کو اس کا علم ہے اور یہ بھی جانتے ہیں کہ اس کے پورا ہونے کا بھی وقت ہے اس لیے سب کے سب راضی بقضا ہو کر آئے ہیں۔ تیسرے یہ کہ ایک جماعت معصوم دنا قابل خطا ہے اور دوسرا گروہ علی ازلی و

باری اپدی۔" (۳۳)

مرے میں اہل بیت کی حقیقی زندگی، ان کے صبر و استقامت کی عظمتوں اور ان کی زندگی سے اخلاقی قدروں کا چھوٹے والا نور روشن نہیں ہوتا۔ واقعہ کر بلا جہاں شہدائے اخلاقی نوعیت کا حال ہے لیکن مرثیہ نگار کردار کی طوینت پیش

کرنے کے بجائے رونے کی طرف جگ جاتے ہیں۔ ایک طرف مدح جسے میں امام حسین کے ممبر و رضا کی تعریف میں زمین آسمان ایک کر دیے جاتے ہیں تو دوسری طرف بے عزتی و بے میری کا وہ عالم دکھایا جاتا ہے جیسا کچھ صفات میں دیے ہوئے بندوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں مرزا دیر اور میر انیس دونوں کی ایک ہی سطح ہے اور دونوں کا مقصد مرثیہ بھی ایک ہے۔ شیعہ عقیدہ نے اردو مرثیے کو ختم دیا اور عقیدے کے دہریہ و جھکی پہلوئی نے اسے طلوع تک پہنچنے نہیں دیا۔ عقیدے کی دہریہ ضرورت تو مرثیے نے پوری کر دی لیکن شعری سطح پر اسے بھروسہ کر دیا۔ جب بھی مرثیہ کا شعر ادب کے حوالے سے مطالعہ کیا جائے گا تو یہ بات ضرور سامنے آئے گی اور کہی جائے گی۔ یہی بات مرزا فرید سواد نے ”سکینہ ہدایت“ میں کہی ہے اور یہی بات ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی تنقیدی تصنیف ”مرثیہ نگاری اور میر انیس“ میں کہی ہے۔ میں نے بھی اردو مرثیے کا ”تاریخ ادب“ میں ادب و شعر کے تعلق ہی سے مطالعہ کیا ہے۔

حضرات امام حسین اور ان کے انصار بلاشبہ اخلاق کے بھترین نمونہ تھے۔ سوال یہ ہے کہ کیا اردو مرثیے میں انھیں اخلاق کے مثالی روپ میں پیش کیا گیا ہے؟ یقیناً ایسے بند بھی ملتے ہیں جن میں وقار داری، شہادت، ایثار، شہادت و مہر کے مضامین اسی طرح باہر سے نکلتے ہیں جیسے ہمارے قصیدوں یا غزلوں میں باہر سے جاتے ہیں مگر جب ان عظیم ہستیوں کو ادوار (Inaction) میں دکھایا جاتا ہے تو وہ رسوم میں بکڑے ایک عام سے انسان کی طرح گھسٹ طورہ و پٹا، درخت کے تاراج، حد بھادج کے جھگڑے میں پھنسے، روتے دھوتے دکھائی دیتے ہیں۔ حضرت عباس کی شہادت پر امام حسین کے بارے میں دیر لکھتے ہیں:

ع۔۔۔۔۔ ”لاشے پر قہر قرآن کے کرے شاہ ناماد“

ع۔۔۔۔۔ ”شانوں کا خون چھوے پہ نعل نعل کے روتے تھے“

اکبر کے سہارے سے چلے نہر پہ آقا مگر ہوش تھا کہ غش بھی سکتہ بھی فوجا

حضرت زینب فرماتی ہیں:

لعب نے کہا زعمہ ہیں مہاسی طوف خصال تم جاؤ میں ہاں میر شفا کھولتی ہوں بال
حضرت عباس نے دم توڑتے وقت:

اس جان شکن میں جو سنا شیون سولا تقسیم کی قیمت میں کئے شانوں کو بیجا

۔۔۔۔۔ اور پرچھیں نبی زادیاں سب کھولے ہوئے سر

حضرت اکبر بوقت شہادت کہتے ہیں:

کہتے ہیں کہ میدان سے تاق میں گھر آیا مرتے ہوئے اماں کا کھلا سر نظر آیا

حضرت زینب فرماتی ہیں:

بھالی جو کہیں ہے دروہ کرد، ان کو ستاؤ سر اچھی طرح ڈھانپ لو تو سامنے آؤ

حضرت شہر بانو، حضرت علی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

اب کس کے مٹانے کے لیے ڈھاپوں میں سر کو گھر لٹا ہے، ہے میں نکل جاؤں کو سر کو

ہاتھ نے کہا یہ سب شبیر ہوا گم کیوں شبیر خدا لے چلے بیٹے کو سرے تم

اس کو کھلی کی تو در فراہ کو پہنچے دم توڑتے میں پوچھتے کی امداد کو پہنچے

میدان جنگ میں حضرت امام حسین حضرت علی کی گواہ "اودا القاد" سے نکال کر کرتے ہیں۔ اودا القاد کہتی ہے کہ اب وہ اس وقت دم لے گی جب شر کو بے دم کر لی ہوگی لیکن امام مظلوم نے فرمایا کہ یہ خدا کی رضا نہیں ہے۔۔۔ میری رضا ہے، شر کی اس دم تقاضا نہیں۔ یہ سن کر ذوالقادر:

روٹی ہوئی وہ سچ اور آئی نیام میں اور شاہ بے سپاہ گھر سے فوج شام میں

اس کے بعد یہ بند آتے ہیں:

پہ آہ آہ شمر نے بڑھ کر غضب کیا بیٹے میں سوز، مطلق پہ نگر کو رکھ دیا

چلائے آئے قبر سے محبوب کبریا ہانپیں گلے میں ڈال دیں نگر بکڑ لیا

دہرا نکاری، یہ دل حیدر کا جھنکا ہے

میرا حسین ہے ارے میرا حسین ہے

مڑ کے زبر سچا یہ بولے شہ ام غضب تجھے شہادت، شبیر کی قسم

لے جا کرے قیاموں کو غصے میں ایک دم بننا ہے وہ بیان، مجھو جمال خدا ہیں ہم

بچوں کو لے کے ایڑھی سے لٹپٹ تو بہت گئی

یاں بوسہ گاؤ اہو غلام کٹ گئی

حضرت امام حسین، جناب نضب، جناب شہر بانو، حضرت اکبر اور حضرت عباس کی سی عظیم ہستیوں کو مرثیہ کو اودھ کے پانچا وہ سپاہی اور گھسٹو کی عام عورت کی سلاخ پر لے آتا ہے اور یہ اس لیے کرتا ہے کہ چین دیکھا سے اعلیٰ مجلس مناب کر سکیں۔ عظیم اعلا کی سرکار کا تصور دس ائمین کے ذہن میں تھا اور دس مرثیہ گو مرثیہ گو اور کے۔ والہ کر بلا ایک عظیم واقعہ ہے اور اسی لیے اس کا بیان، موضوع کے اعتبار سے، عظیم ہے لیکن مرثیہ گو یوں نے جس طرح اسے برتاؤ دیا ہے وہ ان عظیم ہستیوں کے تعلق سے عظیم نہیں ہے۔

پچھلے صفحات میں ہم مرزا دیر اور میر انیس کی شاعری کی انفرادیت اور ان دونوں کے تخلیقی حواج کے فرق کو واضح کرتے ہیں۔ یہ بھی لکھ چکے ہیں کہ ان دونوں کے اور اک ایک دوسرے سے مختلف و متضاد ہیں۔ مرزا دیر اپنے مخصوص اور اک کے ساتھ کہتے ہیں:

اے دیدہ، نظم دو عالم کو ہلا دے اے طعنے، طبع جزو کل کو ہلا دے

اے مجرؤۃ فکر فصاحت کو ہلا دے اے زحمت، نطق بافت کا صلا دے

اے ہائے بیاں معنی تغیر کو عمل کر
اے سینا سخن کاف سے کاف عمل کر

مرزا دیر معنی آفرینی کا ہم قرار دیتے اور مضمون پروردہ دیتے ہیں مع مضمون کے کتبہاوں میں ایجاد ہمیشہ:

حاشی جو سلیہاں دد عالم نظر آئے مضمون جو علقا تھے وہ پر جوڑ کر آئے
طاووس تصور کی طرح دل میں در آئے شیشے میں پری زام معانی آئے

باوقت بدقتاں سے، در آتے ہیں عدل سے

نعل انگوں کا میں طوطی سدا کے دامن سے

دیر کی شاعری میں گرجا، بلند آہنگ لہجہ سنائی دیتا ہے۔ وہ مضمون پیدا کرنے کے لیے متضاد پہلوؤں میں ایسی مناہتیں تلاش کرتے ہیں کہ خیال و معنی فطری بین کے ساتھ ایک جان ہو جاتے ہیں۔ مرزا دیر نے تاریخ کے ”طرز جدید“ کو سرچے میں مدت کر ایک بہت مشکل کام کو طویل نظم (مرثیہ) میں آسان کر دکھایا ہے۔ اردو سرچے کے تعلق سے اردو شاعری میں یہ بھی دیر کی انفرادیت ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے ڈاکٹر حسن قادری نے ”باعد لطیفیاتی ادراک“ کا نام دیا ہے۔

مرزا دیر کے ہاں زور طبع اور تحقیق قوت کی فراوانی کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کا مزاج انہیں جدتوں کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ جدتیں مرضی رخ پر نہیں ہیں بلکہ شعری ہیکروں اور خیالی شبیہوں (Images) میں ظاہر ہوتی ہیں جہاں ”طاووس تصور“ کی رنگارنگی تہ دار و پیچیدہ معنی کو سامنے لاتا ہے اور یہی ان کے سرچے کا مزاج ہے۔

مرزا دیر کے کلام میں الحاقی کام بھی شامل ہو گیا ہے۔ مرزا دیر سے منسوب یہ مصرع: ”فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں“ یا یہ مصرع: ”تا ہوں حسین علیہ السلام کا“ جن پر شبلی نعمانی نے ”سوزانہ“ میں اعتراض کیا تھا اور گج کیا تھا دیر کے نہیں بلکہ الحاقی ہیں [۳۳]۔ جب سامعین مرثیہ کہتے ہیں کہ میرا نہیں کے کلام میں ”فصاحت“ ہے اور مرزا دیر کے ہاں ”بلاغت“ ہے تو ان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دیر کا کلام پیچیدہ و تہ دار ہے۔ اس میں تجنیہات و استعارات طبعی اور کتابی ہیں۔ عام پڑھ لکھے آدمی کے ذہن میں فصاحت کے معنی ”سادہ“ اور بلاغت کے معنی ”مشکل“ کے ہوتے ہیں۔ یہ وہی طرز ادرا ہے جسے باعد لطیفیاتی کہا گیا ہے۔ باعد لطیفیاتی ذہن عالم کا ذہن ہوتا ہے جو معمولی چیزوں کو عالمانہ انداز نظر سے اشیاء سے ملا دیتا ہے۔ خیال بد شعرا جیسے فنی کا شعری کا ذہن اسی طرح کام کرتا ہے جسے مرثیہ میں دیر کا ذہن کام کرتا ہے۔ نتائج بدائع کے استعمال میں بھی مرزا دیر کا معیار وہ نہیں ہے جو میرا نہیں کا ہے: مع ... سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہوئی۔ دیر کا معیار یہ ہے کہ وہ علقا مضامین کو اس طرح بانڈ میں کر پری زام معانی شیشے میں آئے۔ مضمون جو علقا تھے وہ پر جوڑ کر آئے شیشے میں پری زام معانی آئے

میں مرزا دہر کا یہ ترنم عجیب تاثیر رکھتا ہے اور دور دراز تہذیبیات، جمہیات، استعارات کے ساتھ پر شکوہ الفاظ کا ترنم ایک نئے عالم میں لے جاتا ہے جو ہماری عام دنیا سے زیادہ عجیب اور طرب ہے۔ اس ترنم پاراگ کا اختراع دیکھنے کے لیے یہ بند پاؤں بلند نہ کیے۔ مرثیہ کہیے میں نہ مٹنے کی چیز نہیں ہے۔ اس سے لطف اعمد ہونے کے لیے بلند آواز سے نہ مٹنے کی ضرورت ہے:

میدان سے مٹیں بھاگ گئیں فوج العین کی بس رہ گئی ماتھے پہ مٹیں جھنک جبین کی
ضرورت تھی غضب بازوئے شاہجو دیں کی ہر بار لگتی تھی کمر کاو زمیں کی

مجھتی تھی زمیں شہر جبریل امیں کی

جبریل لکھ میں تو لکھ گاؤں زمیں میں

اس بند میں حرکت اور تیزی سے آگے بڑھنے کا احساس اس ترنم سے ہوا ہے جو طرز ادا کے اندر چھپا ہوا ہے۔ یہ آہنگ آپ کو میرا نہیں کے ہاں محسوس نہیں ہوگا۔ الفاظ اور معنی کی تہہ داری کے ساتھ طرز ادا کا یہ شکوہ دہر کی افراہیت ہے۔ اگر کہیں مرثیہ کہیں ایک شاعری کا ہم طرح کہا جاسکتا ہے تو دور مرزا دہر کی شاعری کے بہترین و منتخب حصوں کی وجہ سے کہا جاسکتا ہے۔ جیسے انشا مائے حسن انشا کی شاعری کا مرزا دلچسپ ہمارے شامروں نے استعمال کر کے نہیں دیکھا، اسی طرح مرزا دہر کا یہ نہ شکوہ ترنم والا اسلوب اب تک پوری طرح تصرف میں نہیں آیا۔ یہی ترنم پاراگ تاج کی چند غزلوں میں بھی موجود ہے جس کو دہر اپنے مرثیے میں سنبھالنے سوار ہے ہیں اور جسے اقبال نے بھی اپنے ہاں استعمال کیا ہے۔ حامد حسن قادری کا یہ کہنا درست ہے کہ انھیں دور کے ”مرثیوں میں ادبی جواہر پادے جس کثرت سے جمع ہیں اسے کسی دیوان، کسی منظوم، کسی مجموعہ قصائد میں نہیں ہیں۔ کسی شاعر نے اسے الفاظ استعمال نہیں کیے (ظہیر اکبر آبادی کے سوا) جتنے میرا نہیں یا مرزا دہر نے کیے ہیں۔ روزمرہ، محاورات، امثال و جمہیات، استعارات و تہذیبیات جس قدر کثرت و خوبی کے ساتھ (ان) مرثیہ گوئیوں نے برتے ہیں حدیثِ ظہیر ہیں۔ طرز ادا و اسلوب کی بلاغت و جدت، تشکیک و مضمون آفرینی کی رعلت و لطافت جیسی (ان) شعراے مرثیہ کے ہاں موجود ہے کہیں ظفر نہیں آتی“ [۳۵]۔ انھیں دور دوروں خداے سخن ہیں اور یہ مشکل ہے کہ ان دیہوں خداؤں میں سے کسی کو خداے برتر کہا جائے۔ میرا نہیں سلاست و صفائی، سادگی و دلچسپی کے اور مرزا دہر طبع کی روانی، طبیعت، مضمون آفرینی، معنی تیزی اور پر شکوہ و شان دار اسلوب کے نمائندے و ترجمان ہیں۔ شبلی نے انھیں کے بارے میں جو کہہ لکھا ہے وہ اپنی جگہ صحیح و درست ہے لیکن دور کے تعلق سے ان سے یہ چٹوک ہوئی کہ انھیں کا ترانوں نے بہترین کلام سامنے دکھا اور اس کا مقابلہ دور کے کمر و کلام سے کیا۔ میرا نہیں کے سلسلے میں مولانا حالی نے یہ کیا لکھا تھا کہ جدید دور میں نیمبرل شاعری کی مثال میرا نہیں کے ہاں ملتی ہے اس لیے حالی و شبلی کے دور میں میرا نہیں ”جدید“ تسلیم کیے گئے اور انھیں جدید شاعری کا پیش رو قرار دیا گیا۔ حالی نے ”مسدس حالی“ اور اپنی نیمبرل شاعری میں انہیں ہی کی روایت

سے استفادہ کیا ہے۔ دیر کے گندھکس کو کوئی حاتی نہ ملا اور وہ اس کی یہ قسمی کہ مقلد تھیں، جس کا ایک اہم و بڑا جز یہ گھنٹہ تھا، بکلوے بکلوے ہو کر نکھر نکلی تھی اور انگریزی اقتدار و حاکمیت کے ساتھ انیسویں صدی کے مغربی تصورات اس کی جگہ لے رہے تھے۔ انہیں اثرات کے ساتھ دیر کا باہد اطمینان پاتی رنگہ خن، جسے وہ "طرز جدید" کہتے ہیں اور اس کے سوجھ بونے پر غور کرتے ہیں: "ہر مروجے میں سوجھ طرز جدید ہوں، بہت کی راہی بن گیا۔ مرزا دیر، ذوق کی طرح، پیچھے چلے گئے اور میرا نہیں، غالب کی طرح آگے آگئے۔"

سلام و رباعی:

مرزا دیر نے مجلس ضرورت کے پیش نظر سلام بھی کہے اور رباعیاں بھی لکھیں۔ ان کے سلاموں پر مروجے کا رنگ غالب ہے۔ وہ سلام میں، انہیں کی طرح، اور دوسرے موضوعات کم کم لاتے ہیں۔ انہیں کے "سلام" غزل کے مزاج سے قریب ہیں اور ان میں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ضرب المثل بن گئے ہیں اور جنہیں، مزاج کے اعتبار سے، غزل کے اشعار میں ملایا جاسکتا ہے۔ دیر کے سلاموں میں عام طور پر یہ رنگ اس طور پر نہیں ملتا، وہ زیادہ تر "سلام" کو اپنے مذہبی تصورات کے اعتبار کا ذریعہ بناتے ہیں اور مرثیہ پڑھنے سے پہلے مجلس میں تزیینے کا بیجا کرنے کے لیے رباعیات و سلام پڑھتے ہیں۔ "..... وہ کسی سب بھرتی پر وہ دکھایا ہوا۔ اس دور کے گھنٹہ میں غزل میں مبتدل اشعار اور نظمیں، چوٹی، انگلیات و اہستہ موضوعات عام طور پر بیان کیے جاتے تھے۔ "سلام" نے، جو بہت کے اعتبار سے "غزل" اور "موضوع" کے اعتبار سے مذہبی خیالات کا بیان ہے، ایک طرف غزل کے عام رواج اور اس کی مقبولیت سے مجلس کے مذہبی اجتماع میں فائدہ اٹھایا اور دوسری طرف غزل کے مبتدل موضوعات کو ناقابل قبول بنانے کا کام بھی کیا۔ "سلام" آج بھی مجلس کا حصہ ہے۔ "دفتر باقم" کی جلد ۱۶، ۱۷، ۱۸ میں دیر کے "سلام" دو ٹیپ واریج ان کی شکل میں مرتب کیے گئے ہیں۔ جلد ۱۹ میں مجلس سلام ہیں۔ یہ سب خاک کوئی ۳۵۰ سلام ہوں گے۔

مرزا دیر نے متعدد رباعیاں لکھیں، جن میں سے بہت سی آج بھی صاحبانِ ذوق کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں۔ "دفتر باقم" کی بیسویں جلد میں دیر کے نوے وقتکات کے علاوہ ردیف واریج رباعیات نکھار و مرتب کی گئی ہیں۔ دیر کی رباعیات پر بھی مذہبی و اخلاقی رنگ چھایا ہوا ہے جن میں چند تضاد، مہرت دے ہوئی، ناقدری اہل کمال، شاعرانہ تخیل، انسانی قدروں، حیات و مسمات اور غم و اکسار کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ بعض رباعیوں میں دیر عام مشاہدات کا اس طرح تجاویز دے کھاتے ہیں کہ باہی دل میں آکر کذبان پر چڑھ جاتی ہے

مثلاً

- (۱) رحمت کا قری امیدوار آیا ہوں منہ ڈھانچے گھن سے شرمسار آیا ہوں
چلنے نہ دیا بار گناہ نے پھیل تابوت میں کادھوں پہ سوار آیا ہوں

یہ دراصل تاریخ کے ذریعہ اس دور کا پسندیدہ رنگ تھا اور خود تاریخ کے کلام میں ٹکلیں و غریب الفاظ کی اسی لیے کثرت تھی۔ یہ تاریخ کے ”طرز جدید“ کا مصداق۔ مرزا ادیر بھی اسی رنگ سخن کے شاعر مرثیہ گو تھے۔
ٹکلی نے کلام میں نامزدونی کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مرزا صاحب کے کلام میں اس قسم کی نامزدونی نہایت کثرت سے ہے مثلاً:

ج ... اک شخص کرش کی لگا ہاندے غور سنہ

ج ... اک ذلو بھرو، پانی سے اور ایک زلمیو

ج ... ملیاں قلم کار نہ وہاں ہے نہ پرانا

ج ... سر کو قرض پارہ دھت میں دھروں گا / شرع کہن ناطق مفسد کر دوں گا

ج ... یہ صورت عجیب تو سین مکان ہے

جہاں تک ایسے دوسرے الفاظ کا تعلق ہے، جو آج متروک ہو گئے ہیں، مرزا ادیر کے ہاں زیادہ نہیں ہیں مثلاً:

جاس : تم جا کا میں جاں بہر شفا کھولتی ہوں ہاں

دج سے گا : شے نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان

بحیثیت مجموعی ادیر کی زبان آج کی معیاری و کسالی زبان ہے جس کا استعمال زبان کے جدید روپ کے مطابق ہے۔

مسلکی مرثیہ انیس و ادیر کے ہاں اپنے نقطہ عروج اور درجہ کمال کو پہنچ جاتا ہے اور یہ دونوں اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر دوسرے مرثیہ نگاروں کے لیے سوائے اس رواستہ مرثیہ کی بھراؤ کے، کچھ نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے میر انیس اور مرزا ادیر کو خواہم مرثیہ کہنا چاہیے۔

خوشی:

- [۱] جلد ہفتم (جلد اول) سید فرزند احمد مظفر بنگالی میں ۲۲۳-۲۲۵ء مطبع نور اللہ آباد (پہار) ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۳ء
- [۲] خطوط غالب (جلد اول) مرتب نظام رسول میر میں ۳۸۹-۳۹۰ء، کتاب مجمع تہذیبی لاہور ۱۹۶۹ء
- [۳] جلد ہفتم (جلد اول) میں ۳۳۶ نکولہا
- [۴] سلطان دل فراش (تھکی) حمیرہ شکوہ آبادی میں ۷۷ اور شاہراہ عظیم مرزا اسلمت علی دہ ۷۷۱ اکڑا اکبر چندی کا شمیری میں ۷۷۰ء تکستو ۶۷ء
- [۵] فتوح جاویدہ دار سربرام میں ۱۵۲۱ء برقی ۱۹۷۱ء
- [۶] حمیرہ شکوہ آبادی نے حمیرہ قلعہ تارخہ وقت کے میں ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۵ء دونوں جلدیں درج ہیں ان میں سے ایک میں تاریخ وقت میں طبع درج کی ہے۔ حمیرہ سال دوم و زو وقت تاریخ طبع اور شہید مرزا دہ
- [۷] حیات دہرہ بعد اعلیٰ میں ۲۰ء مطبع سبک شہر پٹنہ لاہور ۱۹۴۳ء۔ تقریری شہادت کی کتاب ۵۰۰ء تکستو نے یہ تاریخ دی ہے۔
- [۸] شاہراہ عظیم مرزا اسلمت علی دہ ۷۷۱ اکڑا اکبر چندی کا شمیری میں ۷۷۰ء تکستو ۶۷ء
- [۹] طبع ایٹمی، دولوی مشورہ میں ۷۷-۷۸ء، مطبع ایٹمی مشورہ ۱۲۹۸ء
- [۱۰] ایٹما
- [۱۱] خوشی مرکز زبیا، سعادت خان ناصر مرچہ مشفق خواب میں ۵۲۲-۵۲۳ء مجلس ترقی ادب لاہور ۷۷۰ء
- [۱۲] ایٹما میں ۵۲۳
- [۱۳] تحفہ آب حیات، حمیرہ مرزا دہ میں ۳-۸ء تکستو ۱۸۸۵ء
- [۱۴] فتوح جاویدہ دار سربرام، جلد سوم میں ۱۵۵۰ء برقی ۱۹۷۱ء
- [۱۵] ہیسات، مسعود میں درستی ادب میں ۱۶۹-۱۷۰ء تکستو ۱۹۸۱ء
- [۱۶] ایٹما میں ۱۷۰
- [۱۷] مرزا اسلمت علی دہ ۷۷۱ اکڑا مرزا آباد دہ میں ۳۲۶-۳۲۷ء سربرام ۱۹۸۵ء
- [۱۸] شاہراہ عظیم مرزا اسلمت علی دہ ۷۷۱ اکڑا اکبر چندی کا شمیری میں ۷۷۰ء تکستو ۶۷ء
- [۱۹] ایٹما میں ۷۷۰
- [۲۰] ایٹما میں ۷۷۰
- [۲۱] مرزا دہرہ، جبرائیل، کتاب نامہ مرچہ محمد الفتویٰ دولوی میں مضمون اکبر چندی، بعنوان "مرزا دہرہ" تحقیق مطابق مطبع ۵۰۰۳۳
- [۲۲] ادب الصائب مرزا دہرہ میں ۶، مطبع پنج ملی، برقی ۷۷۰ء
- [۲۳] حیات دہرہ از ذہانت تکستو اور اعمال نامہ از سرخانی میں کئی واقعات درج ہیں
- [۲۴] خوشی مرکز زبیا، سعادت خان ناصر مرچہ مشفق خواب، جلد اول میں ۵۱-۵۲ء مجلس ترقی ادب لاہور ۷۷۰ء
- [۲۵] سارا خانہ دہرہ، شہکی لہائی میں ۲۳۳-۲۳۵ء مطبع طبع پٹنہ لاہور ۱۹۴۳ء

[۳۶] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، سجاد حسن قادری، ص ۱۱۷، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۳ء

[۳۷] سوانح انیس دورہ مثلی خوانی، ۲۵۸، اکابر پریس لکھنؤ ۱۹۲۳ء

[۳۸] ایضاً، ص ۲۵۲

[۳۹] انتخاب مرثیہ مرثیہ دشت حسن خاں، ص ۷۷، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۳ء

[۴۰] ادب، نگار اور مسائل، ڈاکٹر جمیل چاہلی، مرحوم ڈاکٹر خاور جمیل، میں، مضمون "انیس دورہ کی شاعری کا فرق" صفحہ ۱۰۰-۱۱۰،

راول پک گنجی، کراچی ۱۹۸۶ء

[۴۱] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، سجاد حسن قادری، ص ۱۱۷، نگار و نگار

[۴۲] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، پروفیسر سجاد حسن قادری، ص ۹۶-۹۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۳ء

[۴۳] ایضاً، ص ۹۶-۹۵

[۴۴] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دہر، ڈاکٹر اکبر حیدری، کاشمیری، ص ۹۰-۹۱، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۴۵] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، سجاد حسن قادری، ص ۱۱۷، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۳ء

[۴۶] انتخاب، قصص، عبدالمختار خاں، تاریخ، ص ۳۳، مطبعہ نظامی کلاں، لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۷] ایضاً، ص ۱۵

[۴۸] ایضاً، ص ۱۸

[۴۹] ایضاً، ص ۲۱

روایت مرثیہ کی تکرار:

میر ضمیر اور میر ظیق سے پہلے مرثیہ عقیدہ کی آسودگی کے لیے لکھا جاتا تھا۔ اسی لیے ہر ملک ہندو شاعر مرثیہ گو کہ جاتا تھا۔ بگڑا شاعر مرثیہ گو کی بھٹی انھیں لوگوں کے لیے تھی۔ لیکن میر ضمیر نے مرثیہ گو شاعری سے قریب لانے اور اس میں شعری صفات اجاگر کرنے کی ویسی ہی کوشش کی جیسی غزل عقیدہ یا عشق لکھنے والے شاعر غلطی رخ پر کرتے تھے۔ جن شعرا نے اس رجحان کو قبول کر کے نمایاں کیا، ان میں میر ضمیر کے ساتھ نہ صرف میر ظیق نے بلکہ میاں دگیر اور مرزا فصیح نے بھی اپنے مرثیے میں اس پہلو کو بہت کرامکانات کے لئے سرے اُبھارے۔ ان سب نے، میر انیس اور مرزا دہر سے پہلے، مرثیہ گو ایک ایسا روپ دیا کہ عقیدے کی گری کے ساتھ شاعری کی گری بھی، اعلیٰ مجلس اور سامعین کے دل و دماغ کو آسودہ کر لے گی۔ یہ شعرا میر انیس و مرزا دہر کے پیش زد تھے۔ انھیں دہر نے، جو غیر معمولی صلاحیتوں کے بڑے گو شاعر تھے، اسی رجحان کو اُٹھایا اور انکی مرثیے کے سارے تخلیقی امکانات کو اس طرح اپنے تصرف میں لے آئے کہ دوسروں اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے کوئی بھی راستہ نکلا نہ چھوڑا۔ اس طرح انکی مرثیہ انیس دہر کے ساتھ نقطہ کمال کو پہنچ کر رک جاتا ہے اور انے والا مرثیہ گو اسی روایت مرثیہ گو کو دہراتے اور اس کی تکرار کرتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب، انھیں کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ ”میر انیس نے تو مرثیہ نگاری کو اس منزل پر پہنچا دیا جس سے آگے بڑھنے کا امکان ہی اندم“ (۱)

اس دور میں مرثیے نے لکھنؤ میں وہی حیثیت حاصل کر لی تھی جو یورپ میں ڈرامے کو حاصل تھی۔ جیسے ڈرامے کے لیے ”پبلک“ اور پیشہ ور ڈراما نگاروں کا تھے، اسی طرح مرثیے کے لیے سامعین اور پیشہ ور مرثیہ گو درکار تھے اور مجلسِ مزا سامعین اور مرثیہ گو کو اپنے آغوش میں سمیٹتی تھی۔ ڈراما نگار، بیکور چیز تھا اور اس کا مقصد پبلک کی تفریح تھا، اسی لیے یورپ میں جب پورٹینوں (Portians) کا دور آیا تو خمیز ہند کر دیے گئے مگر مرثیے کا تعلق چنانکہ ایک خاص مذہبی رسم سے تھا اس لیے یہ پھیلا اور مقبول ہوتا چلا گیا۔ یہ مذہبی رسم ”مجلسِ مزا“ تھی۔ جیسے جیسے ”مجلسِ مزا“ کا رواج بڑھا اور یہ ذریعہِ ثواب بنی تو مرثیہ کی مقبولیت بھی بھینچتی اور اس میں دستِ آتی چلی گئی۔ مجلسِ مزا کے عام رواج سے امام باڑہ مجلسوں کا مرکز بن کر مسجد سے زیادہ اہمیت اختیار کر گیا۔ اس زمانے میں نئے مرثیوں کی اسی لیے ضرورت نہ مانگ تھی۔ اسی کے ساتھ مرثیہ خوانوں اور سلام و سوز خوانوں کی بھی مانگ بڑھ گئی۔ مجلسِ مزا ان کے بغیر بے معنی تھی۔ جیسے موسیقار اپنے گھر خانوں اور پہلوان اپنے خانہ خانوں سے بچانا جاتا تھا اسی طرح مرثیہ گو یوں کے بھی خانہ خان و جوہر میں آ گئے۔ مرثیہ گوئی

وسیلہ ثواب اور ذریعہ معاش بھی تھی اور معاشرے میں عزت و احترام کا ذریعہ بھی تھی۔ مرثیہ گوئیوں کے حاملہاں میں میر انیس کا حاملہاں سب سے ممتاز تھا۔ خود میر انیس نے بھی اس پر اعتراف کیا ہے:

مرگزری ہے اسی دشت کی سیاہی میں ہانچو یہ پشت ہے شبیر کی مدائی میں

میر انیس دوسرا دہر کے مرثیوں کا مطالعہ کر کے جب ہم دوسرے ہم عصر یا بعد کے مرثیہ گوئیوں کے مرثی پڑھتے ہیں تو واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ جو کچھ اور جس طرح انیس دہر کر گئے ہیں، دوسرا کوئی بھی تخلیقی سطح پر ان کو نہیں پہنچتا۔ بار بار محسوس ہوتا ہے کہ جو بات دوسرا مرثیہ گو کہہ رہا ہے انیس یا دہر نے اسے اس سے کہیں بہتر یا نادر کہا ہے۔ وہ جس کی یہ تھی کہ مرثیے کا موضوع ایک تھا اور اس کے اجزا بھی قصیدیں تھے مثلاً چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، مدح، نکو اور نکوڑ اور جزو لازم، شہادت، دلالت کا خیالے میں آنا، بینا، دعا وغیرہ۔ یہ اجزا حسب ضرورت عطف مرثی میں استعمال کیے جاتے تھے لیکن مرثیہ رہتا اسی دائرے میں تھا۔ جزئیات نگاری پر مرثیہ گو کا زور ہوتا تھا اور پہلے سے اس میں زور و اثر پیدا کیا جاتا تھا۔ بین و ناکا مرثیے کا مقصد تھا جس سے ثواب حاصل کیا جاتا تھا۔ اردو کے مرثیے ہی نہ ہی مقصد کو حاصل کرنے کے لیے ممکن ہیں۔ انیس دہر نے اسی دائرے میں رہتے ہوئے ممکن مرثیے کے سارے امکانات کو اپنی خدا اور صلاحیتوں سے سمیٹ کر ایک ایسے نقطہ شروع پر پہنچا دیا تھا کہ اس سے آگے نکلنے کا کوئی امکان باقی نہیں رہا تھا۔ اب درست پہاڑ کی آخری چوٹی پر پہنچ کر اور آگے کہاں چلا جاسکتا ہے؟ یہی وجہ ہے کہ سارے دوسرے مرثیہ گو ممکن مرثیے کی اسی روایت کو دہراتے ہیں اور اسی لیے انیس دہر کے اپنے دور یا ان کے بعد کا مرثیہ ممکن مرثیے کی روایت کی تکرار کا مرثیہ ہے۔ میر موس ساری کوشش اور خدا اور صلاحیت کے باوجود اپنے بڑے بھائی میر انیس سے آگے نہ جاسکے۔ یہی صورت مرزا محمد جعفر راج کو پیش آئی اور وہ بھی اپنے والد مرزا دہر کے طرز مرثیہ اور ممکن مرثیے کی روایت کو طبیعت کے ساتھ دہراتے رہے۔ میر انیس کے بیٹے میر فیض بھی یہی عمل کرتے رہے۔ ممکن مرثیے کی روایت کی تکرار کا یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ اگلے باب میں ہم ان ممتاز و معروف مرثیہ گوئیوں کا مطالعہ کریں گے جنہوں نے تکرار روایت کے باوجود دوسرے مرثیہ گوئیوں کے مقابلے میں مستحسن فن اور تازگی کو برقرار رکھتے ہوئے روایت مرثیہ کو پھیلانے اور مقبول بنانے کے تخلیقی عمل کو جاری رکھا۔ اگلے ابواب میں ہم انہی شعرا کا مطالعہ کریں گے۔ سب سے پہلے میر موس سے رجوع کرتے ہیں۔

حواشی:

روایت کی تکرار: دوسرے مرثیہ گو

پہلا باب

میر منوس

میر نواب منوس (وفات ۱۲۹۴ھ/۱۸۷۵ء) میر حسن ظیق کے بیٹے، میر جلی انیس اور میر جلی انیس کے چھوٹے بھائی تھے۔ میر منوس کی شادی آقا میر کی بیٹی حاتمی بیگم سے ہوئی تھی [۱] لیکن امرت لال حضرت نے اپنے تذکرے سنوارانہ مدارس میں لکھا ہے کہ میر منوس کی شادی مدارس کے میر نادر علی کے خاندان میں میر ریاض علی ریاض کی بیٹی سے ہوئی تھی [۲] میر انیس و میر منوس میں بڑی محبت تھی۔ راجا صاحب محمود آباد میر منوس کی بڑی قدر کرتے تھے۔ "فخراں معرکہ زینا" میں لکھا ہے کہ میر منوس مرثیہ گو اور غزل سرا تھے اور ان کی ایک غزل کے نو شعر بطور نمونہ درج کیے ہیں [۳] میر حسن لکھنوی نے اپنے تذکرے میں انھیں صاحب دیوان لکھا ہے [۴]۔ عظیم آباد میں مہدائے غور خاں نساخ سے ان کی ملاقات ہوئی تھی جہاں مرثیہ پڑھنے کے لیے دو سال پڑھا جاتے تھے۔ اس زمانے میں وہ بیشر مرثیہ کہتے تھے [۵]۔ بیشر تذکرہ نویسوں نے انھیں اپنے والد میر ظیق کا شاگرد بتایا ہے [۶] لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب میر ظیق ضعیف ہو گئے اور مرثیہ خوانی ترک کر دی تو ان کا کام دیکھنے کی وسعت رہی میر انیس نے قبول کر لی۔ "شاگردانہ انیس" کے مؤلف نے لکھا ہے کہ انھیں میر منوس کے ایسے دوسرے دستیاب ہوئے جن پر میر انیس کی اصلاح موجود ہے۔ میر منوس کا مرثیہ جس کے مطلع کا پہلا مصرع "جب شہ کے ستر کا راز گذر گیا" ہے اور جس کا چھٹا بندہ یوں تھا:

کھائیں گے برہمیاں ملی اکبر اسی جگہ ترہوں گے غلوں میں قاسم بے پراہی جگہ
تینوں سے ٹکڑے ہوں گے برادر اسی جگہ روئیں گے ہم کو آکے پھر اسی جگہ
ترپے گی یاں نیکو چہر کی بھائی سے
نہیب اسی زمین پہ چھڑے گی بھائی سے

میر انیس نے اسے یوں کر دیا:

دہرا چکا کریں گی کھلے سر اسی جگہ ترہیں گے دل کو قاسم کے شہر اسی جگہ
اتم میں خاک اڑائیں گے حیدر اسی جگہ روئیں گے ہم کو آکے پھر اسی جگہ
قمرائے کا یہ دشت حرم کی ڈوبائی سے
زمینت اسی زمین پہ چھڑے گی بھائی سے [۷]

۱۲۹۲ء تا ۱۸۷۵ء میں "بہارِ روضۃ القواد" لکھنؤ میں وفات پائی [۸]۔ منیر شکوہ آبادی نے "ذکرِ نامی سوا" انھیں اپنے "۱۲۹۲ء تا تاریخ وفات نکالی ہے۔ [۹] ہندو سرگزائے جعفر ادراج نے بھی اعلیٰ تاریخ وفات کہا جس کے آخری مصرع "شہدائے اہل جنت مونس عالی مکاں" سے سال وفات برآمد ۱۲۹۷ء ہے [۱۰]۔

میر مونس بڑے گوشہ مر تھے۔ تین جلدوں سے ان کے مرثیے مطبع نول نشور سے ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئے۔ راجا ابیر حسن خاں محمود آباد خاص طور پر مرثیہ چننے کے لیے انھیں بلاتے تھے۔ میر مونس کی وفات کے بعد بھی ان کے مرثیے وہاں برسوں چرچائے جاتے رہے۔ میر انھیں نے اپنے ایک مرثیے میں جہاں اپنے خاندان والوں کا ذکر کیا ہے وہاں ان کے فن، پاکیزہ خیالی اور خوش لکھی کی تعریف کی ہے:

بھائی وہ مونس خوش لکھ و پاکیزہ خیال جس کا سینہ بحرِ علم سے ہے مالا مال
یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال مجھ کو گنہ اسے کہیے تو ہے بحرِ حلال

میر مونس کے مرثیوں کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ذرا سی آواز بدل کر میر انھیں یہی پرہیزگار رہے ہیں اور اپنا وہ مرثیہ پڑھ رہے ہیں جس کی لوک پلک پوری طرح ابھی انھوں نے درست نہیں کی ہے۔ میر مونس کو ہمیشہ یہ احساس رہا کہ ان کے قدردانوں کی تعداد کم ہے لہذا جہاں بھی انھوں نے اپنے فن کے بارے میں کہا ہے وہاں "قدردانی" کی طرف ضرور اشارہ کیا ہے۔ ج رنگِ سخن ہے خاک اگر قدرِ حال نہیں

جو عام نہیں ہیں خاص انھیں سے ہے اہتمام پائے صلہ سخن کا یہ ہے مایہ و اساس

اہلِ کرم فقیر کے دل کی مراد دیں یہ مرثیہ ہو داؤ کے قائل تو داؤ دیں

میر مونس کے مرثیوں میں کم و بیش وہ سب کچھ ہے جو میر انھیں کے پاس ملا ہے۔ زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئی ہے مگر کلام میں میر انھیں کا سادہ و رواں تاثر نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں وہ جھنجھیس (Genius) نہیں ہے جو انھیں کو قدردان نے عطا کی تھی۔ یہ فرق آپ کو اس وقت پوری طرح محسوس ہوگا جب آپ ایک ہی موضوع پر انھیں دو مونس کے مرثیے ایک ساتھ پڑھیں۔ مونس کے مرثیے، انھیں کے مرثیے کے سامنے، اتارے اتارے سے محسوس ہوں گے۔ میر مونس کے مرثیوں کے چرے اکڑ نہا دیے "ہیں بلورہ بھی انھیں کی طرح صبح کا سماں کھینچے ہیں مثلاً یہ بعد دیکھیے:

نور پھیلا ہوا وہ صبح کا وہ سرد ہوا بچتے دریا کی دو لہریں وہ نہا ہاں کی لٹکا

بلیوں کی وہ چپکے کی خوش آہد صدا مگر نسیم آئی دے پاؤں کبھی باوصا

علم تھا دونوں کو سجزہ کی ہوا داری کا

فرش تھا چار طرف قفلِ رنگاری کا

لوہے جاتے تھے دریاے فلک میں تارے اوس تھی چھوٹے تھے نور کے یا فوارے

موجِ صبح تھے اس دشت کے طائرِ سارے قفلِ بٹنے گئے جب مرغِ جن چپکارے

فرمیاں سبز، لوتھر کی قمیں خادوں میں
بلیں پھول لیے بھرتی قمیں مقادوں میں

یہاں قدرتی جزئیات اور ان کو محسوس کرنے کی وہی صورت ہے جو میرٹھ کے ہاں نظر آتی ہے بلکہ وہاں ہند
ایک انفرادی نوعیت رکھتا ہے۔ اس ہند میں شعری ٹیکر (Images) ملے ہیں اور صبح کے سماں کو ایک نئے
انداز سے بیان کیا گیا ہے۔ موسیٰ دہائی باتوں سے زیادہ اپنے ذاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ میرٹھ میں
روایت اور انفرادیت کے اس حراج سے جو کیف وجود میں لاتے ہیں، وہ میرٹھ کے ہاں نہیں ہے۔ جیٹھس
(Genius) کو ایک احراری قوت کہا جاتا ہے یعنی وہ بہت سے جزئیات کو مل کر ایک نئی چیز وجود میں لاتا ہے
اور یہی وہ چیز ہے جسے ”خلقی“ کہا جاتا ہے۔ جتنا زیادہ یہ اس حراج ایک جان اور سرگرم ہوگا، اتنی ہی بڑے شاعر
کی جیٹھس نمایاں ہوگی۔ اس زاویے سے دیکھے تو وہ اس حراج جو میرٹھ کے ہاں نظر آتا ہے، میرٹھ کے
مراٹھ اس پہلو سے کمزور نظر آتے ہیں۔ وہ جزئیات کو مل کر مرکب بنانے کے بجائے انہیں پھیلاتے ہیں
اور ان کو بکھرا دے کام لیتے ہیں۔ وہ ایک مضمون کو سرگ سے ہاندھنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ہر رنگ بنانے
نہیں آتا بلکہ ایک ہی رنگ ہاں ہاں سامنے آتا ہے۔

جزئیات کی طرف یہ درجہ میرٹھ کے مرصعوں میں ایک تجزیاتی رنگ پیدا کر دیتا ہے اور وہ یہ
رنگ مربع استعمال کیا جاتا ہے تو وہ زیادہ نفسیاتی نظر آنے لگتا ہے مثلاً حضرت غزالی کی حالت کا یہ نقشہ دیکھیے کہ یہ
کس قدر نفسیاتی اثر رکھتا ہے:

اپنے بے چہے میں بیٹھا تھا غزالی تو قہر
دست اوپا میں بھی رشتہ بھی حالت قہر

تپ، فم دل میں، دھن، جھن، جھن ابدو

ہاتھ مانتے پہ بھی تھا بھی سرزافو

خیر، متر، دھنکر ہے جھن

فرقہ رہا تھا سیدائیاں کرتی تھیں جو جھن

صبح ادا میں نہ شاہ شہدا گھر جانیں

سب کو مل جائے جو غور شد تو دن بھر جانیں

بھی اٹھا بھی بیٹھا بھی پہلا وہ جری

قلب میں تھی بھی سوس بھی درد بھری

آل احمد کی صدا سن کے ڈپ جاتا تھا

م بہ دم غیر سے گھبرا کے نکل جاتا تھا

ان جزئیات سے وہ واقعہ نگاری کو بھی طول دیتے ہیں مثلاً ان کا سرشہ ج: ... ”جب شاہ کے سفر کا زمانہ گزر گیا“ میں امام حسین کے غیصے خیر کے کنارے نصب ہونے پر فوج شام کے اعتراض کا حال بیان کیا گیا ہے۔ بند نمبر ۲۰ سے ۲۷ تک فوج شام کے لوگ غیصے اٹھوانے کے سلسلے میں ایک ہی بات کہے جاتے ہیں۔ مردم میں بھی پیشتر بھی تکرار نظر آتی ہے اسی مرتبے میں حضرت عباس کا جنگ والا حصہ پڑھے۔ اسی میں گھوڑے کی قریب آتی ہے۔ پھر تلوار کی قریب آتی ہے جو بند ۸۸ سے ۹۶ تک جاتی ہے۔ اس کے بعد عمر سانس لیتا ہے اور ایک بند کے بعد زامادام لے کر تلوار ہمارے چلنے لگتی ہے اور یہ سلسلہ بند ۱۰۹ تک جاتا ہے۔ پھر آگے بڑھ کر جب موافق حضرت عباس کی جنگ دکھاتے ہیں جس میں جزئیات کی فراوانی سے واقعیت کا پہلو، میرافض کے اسی قسم کے بیان سے مزید و نظر آتا ہے۔ یہاں اس (۱۱) بیان میں زور ہے لیکن اس کا رنگ دینا بڑھکوا نہیں ہے جیسا کہ مذمہ کا ہونا چاہیے۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر موسیٰ ایک مخصوص رخ کا طرز رکھتے ہیں اور اس میں عجز پیدا کرنے سے قاصر ہیں۔ اس طرز کا بہترین اثر ان مقامات پر ہوتا ہے جہاں وہ سراپا کھینچتے ہیں۔ ان میں مدح کا پہلو کم ہوتا ہے اور تنقید کا اثر زیادہ ہوتا ہے۔ اس حراج کی وجہ سے مدح سرائی میں وہ کوئی زور نہیں دکھاپاتے البتہ ”تینا“ میں میر موسیٰ کے اس سادہ رنگ سے درد اثر ضرور بڑھ جاتا ہے مثلاً حضرت قاسم کی لاش پر حضرت قاسم کبرا کا یہ بیان دیکھیے:

کرنے لگی یہ تین کہ اسے میر سے تاج دار تصویر بخل دے کہ ہے لوطی قصور دار

بولی نہ تھی حیا کے سبب یہ بھر نگار امید تھی کہ آؤ گے بھر گھر میں ایک بار

چلنے میں خم سے داغ دلیا پاش پاش کے

اب سات پار گرد بھروں گی میں لاش کے

صاحب میں اس رخصت آپے میں کس سے حیا کروں مٹی چاہتا ہے جان قدم پر فدا کروں

کیا کہہ کے روؤں لاش پہ کہوں کر بکا کروں مجھ کو تو بین بھی نہیں آتے میں کیا کروں

مردم غریب دلاؤ تا کہہ کے روؤں گی

ناشاہد ہمارا دیکھا کہہ کے روؤں گی

ہے پیچھے کی راہ کا جینا بڑا ستم جلدی نکل کچے کہیں کم بخت تن سے دم

صاحب کے پیچھے رہنے سے ہوتا ہے ارٹم قہر موناہارے ہاتھ کو سر پہنچتے ہیں ہم

سہمی نہ وہ نظر نہ وہ گفت و شنید ہے

یہ ہے دلی تھماری دفا سے مجید ہے

میر موسیٰ کے سرائی کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ فصاحت کلام اور رنگینی بیان میرافض کے نامزدان کا خاص وصف ہے۔ موسیٰ کے سرائی پڑھتے ہوئے زبان کی صفائی میں کی محسوس نہیں

ہوتی اور نہ تجسہات میں بگاڑ نظر آتی ہے۔ وہ نادر تجسہات اپنے زبان میں لاتے ہیں مگر سہل انداز اور بے ساختگی سے نہیں کہتے۔ یہ سب کچھ ہونے کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی ہیئت میں جو اسیلا پن آ جاتا ہے وہ مونس کے ہاں اکثر موجود رہتا ہے اور اسی وجہ سے مظلوم ہوتا ہے کہ بات پھیلائی جا رہی ہے اور مرثیہ کا فنی اثر کم ہو رہا ہے۔ اکثر مقامات پر وہ سپاٹ روزمرہ پر آ جاتے ہیں اور ان کے کلام کی سادگی میں نثر کا سارنگ چھا جاتا ہے۔ میر مونس کے ہاں طبعی موزوں کی چابک دستی ہے مگر دل کو گرا نہ والی وہ شاعری نہیں ہے جو گفتنی دس سے بڑا ہوتی ہے۔

مرثیے کے ایک بند کے دو شعروں میں، جن کا حوالہ میں نے پچھلے صفحات میں دیا ہے، میر مونس اپنے بھائی مونس کی شاعری میں وہ ساری خصوصیات بتاتے ہیں جن کا انھیں خود دعویٰ کرتے رہے ہیں مگر کلام مونس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ چچا مصرع: ”مجھ کو نہ اسے کہیے تو ہے بحرِ حلال“ محض طرف داری ہے۔ وہ بحرِ حلال جو زورِ کلام سے کلام کو جا دوں گارے میر مونس کے ہاں نہیں ہے اور اسی لیے انھیں دو دھڑ کے سامنے فن کار نگ نہیں جاتا اور وہ باقدردی دیکھ کر کہہ اٹھتے ہیں: رح سامع نہیں تو جلوہ حسنیایاں نہیں

دوسرا باب:

میر عشق

سید محمد مرزا انس، (میر انیس کے بھائی نہیں) کے پانچ بیٹے تھے اور پانچوں شاعر تھے۔ سید حسین مرزا عشق سب سے بڑے، سادھ مرزا صاحب (بیارے صاحب رشید کے والد اور میر انیس کے دادا) دوسرے اور سید مرزا عشق تیسرے، عباس مرزا میر چر تھے اور نواب مرزا عاشق پانچویں۔ سید حسین مرزا عرف آقا صاحب، جن کا کھس عشق تھا، میر عشق کے نام سے مشہور کیے جاتے تھے۔ میر عشق (۱۲۳۳ھ - ۱۳۰۴ھ) ۱۸۱۷ء - ۱۸۸۵ء) کھسوں میں پیدا ہوئے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ میر عشق نے عمر ۱۳۰۴ھ میں وفات پائی [۱] میر عشق کے سات مرثیائی کا مجموعہ بعنوان "آثار عشق" میں مہذب کھسوی نے تاریخ وفات ۱۲۸۸ھ مطابق ۱۲۳۳ھ شہان ۱۳۰۴ھ لکھی ہے [۲]۔ جعفر رضا نے "دہستان عشق کی مرثیہ نگاری" میں لکھا ہے کہ ستر سال کی بنیاد پر میر عشق کا سال ولادت متعین کیا جاسکتا ہے [۳]۔ سداایق زمانہ کے مطابق میر عشق کی تعلیم ہوئی۔ عربی و فارسی کی درسیات کے ساتھ خطاطی کی بھی عشق کی۔ ان کے علاوہ فن سپہ گری، تیر اندازی و شہسوار کی بھی تعلیم حاصل کی۔ علم عروض سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ مطالعہ کا شوق تھا۔ خود حدیث کی کتابوں کا مطالعہ کرتے رہتے تھے۔ زبان اور اس کی باریکیوں سے بھی گہرا لگاؤ تھا۔ ہر وقت لفظوں، روزمرہ و محاورہ اور تہذیب و تمدن کی کردہ میں نگہداشت کرتے تھے۔

میر عشق نے تین شادیں کیں۔ پہلی بیوی مرثیہ گو میر ضمیر کی بیٹی تھیں۔ دوسری بیوی نواب کی والدہ امام باغی حکیم کے خاندان سادات سے تھیں اور تیسری بیوی نواب مرزا حمید بہادر کی بیوی نواب نیا گل تھیں جن سے کر بلائی مطلق میں عقد کیا تھا۔ میر عشق نے زندگی میں ایک ہی سڑک کیا اور وہ بھی سڑک پر ملا تھا۔ جب افتادہ سال کی عمر میں میر عشق کی پہلی شادی ہوئی تو وہ اس وقت غزل ہی کہتے تھے۔ میر ضمیر کے دادا دین کر مرثیہ گوئی کی طرف رجوع ہوئے اور غزل گوئی بھی ساتھ ساتھ جاری رہی لیکن جیسے جیسے مرثیہ گوئی کی طرف طبیعت ہلک ہوئی گئی وہ غزل سے دور ہوتے گئے اور پھر ایک ایسا وقت آیا کہ وہ صرف اور صرف مرثیے کے ہو کر رہ گئے۔ سعادت خاں نامہ صر نے لکھا ہے کہ "راقم امام باغیہ جناب لاؤ جان صاحب، واقع محاسن کھسوں مجلس میں گیا اور یہ صاحب زادے (میر عشق) تازہ شباب، مقلکس آقا زکریا لائے اور ضمیر پر چاکے مرثیہ حال جناب علی اکبر علیہ السلام کا از اول تا آخر رزم و ریم و بین خوب پڑھا اور آخر مرثیہ مذکور میں کھس اپنا عشق باندھا تھا، پڑھا۔ میں نے کہا بھان اے اللہ..... ابھی کھس ہے کوئی دن میں قیامت ہوگا۔ میرے جواب میں ایک صاحب کہ

شاگردانِ انیس سے ہیں، انہر دلوں نقسانیت ہوئے کیوں نہ ہو یہ صاحب زادہ کس کا ہے اور خوشنکس کس شاعر بزرگ کا ہے۔ غزل کس ہار کا ہے اور فرس کا ہے اور علاوہ اس کے چند مرتبے تو میر خمیر نے ان کے عزیز میں بھی ساتھ کیے ہیں۔ کیا محب یہ مرتبہ تجیز ہوا اور انہوں نے اپنا جھکس عشق دلا کے یہ مرتبہ تجیز و نہا ہوا میں چپ ہوا اور ان کے کفن کا جواب نہ دیا [۳]۔

میر عشق اپنے وقت کے استاد تھے۔ علم عروض، فنی نکات و زبان و بیان میں انھیں سند کا وجہ حاصل تھا۔ اپنے کچھ پیارے صاحب رشید کی پوری توجہ سے تربیت کی تھی۔ ان کی خواہش تھی کہ رشید کو دایہ بنائیں لیکن رشید کی والدہ نے بیٹے کو اپنے خاندان میں انیس میں اپنی بیٹی، میر مسکری رکھیں کی بیٹی، اسے بیاہ دیا اور اس طرح ان دونوں خاندانوں کے درمیان ایک ایسی گرہ پڑ گئی کہ آج بھی ان دو خاندانوں کے درمیان قاصد چلا آتا ہے [۵]۔

میر عشق کے والد مرزا انیس ہار کا شاگرد تھے۔ میر عشق نے بھی اپنی فرزندیں ہار کا کو دکھائیں۔ محمد عبداللہ خاں ضلع نے لکھا ہے کہ ”باپ بیٹے دونوں کو شیخ امام بخش ہار مرحوم سے تلمذ ہے۔ خوش فکر و ذہن عالی رکھتے ہیں۔“ گلزارِ غم“ اور ”برہانِ غم“ ان کے تصنیف سے مطبوعہ موجود ہیں۔ دیوان اب تک نہیں چھپا لیکن مرتب ہے [۶]۔ اس بیان سے کہ ”دیوان اب تک نہیں چھپا لیکن مرتب ہے“ سے معلوم ہوتا ہے کہ ”دیوان“ کو آبِ ندو کرنے والی روایت صحیح نہیں ہے۔ غزل ان کا مان کے بھائی عشق اور ان کے کچھ پیارے صاحب رشید کا طبعی مزاج تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ”میر عشق غزل گوئی کو مرتبہ گوئی سے زیادہ مشکل سمجھتے تھے اور غزل مرتبے سے بہتر کہتے تھے [۷]۔“ ”بازارِ سخن“ کے نام سے جو مجموعہ غزلیات ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا تھا اس میں عشق کی غزلیات کے ساتھ چلو، جدید، دانش، ارضاء، قاطر اور مشتاق کی غزلیں بھی شامل ہیں ”گلزارِ غم“ ”برہانِ غم“ کے نام سے میر عشق کے مرثیے کے مجموعے نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے جن کی طبعی ترتیب ۱۹۰۲ء اور ۱۹۱۵ء کے ایڈیشن میر سے سامنے ہیں۔ سات مطبوعہ غیر مطبوعہ مرثیے پر مشتمل ایک مجموعہ ”آثار عشق“ ”مرتبہ مذہب لکھنؤ ۱۹۵۱ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ایک مجموعہ ”باغیات مطبعہ سنٹی و ملی سے ۱۹۱۱ء میں شائع ہوا جس میں میر عشق کے علاوہ دوسرے شعرا کی ”باغیات بھی شامل ہیں۔ ایک اور مجموعہ ”مرثیے میر عشق“ ”نول کشور لکھنؤ نے شائع کیا جس کے آغاز میں دو مضمون پر مشتمل ”میر عشق کا“ ”پیش لفظ“ ہے اور ترکیبِ ثنائی و التماسی کے تحت ایک فرست بھی دی گئی ہے۔ اس میں بھی مطلع ۶ سے مطلع ۲۳ تک ”باغیات شامل ہیں اور ہر صفحے پر ۹ ”باغیات ہیں جن کی کل تعداد ۱۷۱ ہے۔ اس مجموعے میں مسدس اور خمس کے علاوہ سلام بھی شامل ہیں۔ صفحہ ۷ سے ۲۷ تک ”مرثیے میر عشق شامل ہیں جن میں میر عشق کا دو طویل ترین مرتبہ بھی شامل ہے جو ۳۳ بندوں پر مشتمل ہے اور جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ”مہاس مرکشوں کے لیے ذوالفقار ہے۔“ ”ذاکر محقر رضا نے بتایا ہے کہ ایک قلمی بیاض مسعود حسن رضوی ادیب کے ذاتی کتب خانے

میں موجود ہے۔ اس جہاں میں ان مہر دکات کا استعمال بھی ملتا ہے جنہیں بعد میں مہر عشق نے ترک کر دیا تھا۔
اس جہاں میں جا بجا ان کے قلم کی اصلاحیں ہیں (۸)۔

مہر عشق (ولادت ۱۷۸۷ء) میر انیس کے بڑے بیٹے مہر فیض (ولادت ۱۷۸۱ء) کے کم و بیش ہم عمر تھے۔ جب مہر عشق نے مرثیہ گوئی کا آغاز کیا تو مسکئی مرثیہ، انیس دودھ کے ہاتھوں، اپنے عروج کمال کو پہنچ چکا تھا اور مسکئی مرثیے کے سارے امکانات یہ دونوں اپنے تعارف میں لاپچھے تھے۔ نئے مرثیہ گوؤں کے لیے اب ایک راستہ تو یہ تھا کہ وہ اس روایت کی تکرار کریں جیسا مہر فیض نے کیا۔ دوسرا راستہ یہ تھا کہ وہ اپنی انفرادیت کو اس مسئلہ سخن میں نمایاں کرنے کے لیے کوئی اور راستہ تلاش کریں جیسا مہر عشق نے کیا یا جیسے مہر جعفر نصیح کے مرثیوں میں تصوف کا رجحان آشکارا ہوا نظر آتا ہے۔ انیس دودھ مشغی اور تہیدے کے امکانات کو مرثیے میں استعمال کر کے بروئے کار لاپچھے تھے۔ اب لہوے کر غزل کو مرثیے میں استعمال کرنے کا راستہ نکلا تھا یا ساقی نامے کو مرثیے کے تعارف میں لایا جاسکتا تھا۔ مہر عشق نے اپنے لیے، انیس دودھ سے بچ کر غزل کے رنگ و حراج کو مرثیے میں بروئے کار لانے کا حیرانہ اُٹھایا اور ساتھ ہی ساتھ مرثیے کی زبان کو ٹالپوں اور مہر دکات سے پاک کر کے اس رجحان کو نمایاں کیا جسے ان کے اداان کے والد کے استاد شیخ امام بخش دہلوی نے غزل میں نمایاں کیا تھا۔ اس وقت مرثیے کے تعلق سے سارا معاشرہ دو گروہوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ میر انیس کے حامی "مہیبے" اور مرزا دودھ کے حامی "دودھ پئے" کہلاتے تھے۔ اس صورت میں کوئی نیا راستہ نکالنا اور اپنی انفرادیت نمایاں کر کے مرثیہ گوئی میں اپنی جگہ قائم کرنا عظیم دشوار اور کٹھن کام تھا۔ "لیکن مہر عشق کی بڑی کامیابی یہ تھی کہ جہاں ان دونوں استادوں کی مانند والی دو بڑی بڑی بنا تھیں تھیں، وہاں ایک چھوٹی جماعت ان کے طرف داروں کی بھی پیدا ہو گئی۔ عشق کی کامیابی کا راز یہ تھا کہ انہوں نے اپنا راستہ الگ بنالیا تھا" (۹)۔

جس وقت مہر عشق نے مرثیہ گوئی شروع کی تو دوسرے کے سامعین کسی ایسی تبدیلی کے خواہاں تھے جس سے مرثیے کا مسکئی رنگ و اثر اس طرح بدلے کہ انگہار میں تو شکستگی پیدا ہو جائے لیکن اس کا مسکئی اثر باقی رہے۔ اور دوسرے میں یہ ایک نیا "تجربہ" تھا جسے پہلی بار مہر عشق نے کیا۔ انہوں نے غزل کے رنگ کو مرثیے کے رنگ میں ملایا۔ اس دشوار عمل میں چہرے، گھوڑے، ہنگو، ہسارپا اور بزم کے بیان میں غزل کا رنگ مرثیے میں ضرور مل گیا لیکن رزم و شہادت اور مین میں اس کا رنگ چکا کھٹیں آیا۔ میر انیس اور مرزا دودھ کے گھوڑوں کو ہم ان کے مراثی میں دیکھ چکے ہیں۔ ان کے برخلاف مہر عشق کے مرثیے کا گھوڑا اپنے حسن و دل رپائی میں دلکش بن کر سامنے آتا ہے اور بیان مرثیہ پد تک اختیار کر لیتا ہے:

بکلا ہی بنا ہوا اسطیل سے سمنہ تھے صاف صاف صورت آئینہ بند بند
لپٹے ہوئے رکابوں سے خام و قاپند لہو ہر ایک آنکھ نئی، پتلیاں سپند
تھے کبک پامال سوں کی صدا کے ساتھ

کوسوں دُشمن کی یونگی شب کو ہوا کے ساتھ

میر عشق شہودی طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ مرثیے میں حسن و عشق کے جذبات اس طرح لائیں کہ مرثیے کا اثر درنگ غزل کے رنگ میں رنگ جائے۔ اسی لیے وہ ایسے کٹاوت اور الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام خود پر غزل میں استعمال ہوتے ہیں۔ بعض مرثیوں میں غزل کا رنگ، اعتبار کے لحاظ سے، غالب آ جاتا ہے کہ شاعری آواز روا جی مرثیے کے لحاظ سے بالکل الگ ہو جاتی ہے مثلاً "سحر" کا یہ بند دیکھئے۔

قصود اور کسی کا اگر ذرا کرتا تری قسم نہیں معلوم حال کیا کرتا
خطائیں دیکھ کے یہ آہرد عطا کرتا کیا جو ٹوٹنے پہ کوئی نہ اسے خدا کرتا

رجیم و خاطر و سحر نام حیرا ہے

منا، کار کو بخشے یہ کام حیرا ہے

مرثیے میں درنگ غزل کو سمجھنے کے لیے یہ ایک بند اور پڑ ہے:

سب جانتے تھے اس کو کہ دنیا ہے اک سرا آکر مسافر اس میں رہا اور چل دیا
لوہے کی کھڑی میں نہیں چھوڑتی قضا دو دن کا یہاں ہے سلطان ہو یا گدا

اس میں سدا رہے کوئی امر محال ہے

دنیا نے بے ثبات یہ خواب و خیال ہے

مرثیہ خارجی اور یا یہ شاعری ہے جس کا موضوع شہادت حسین ہے۔ اس موضوع میں غزل کے رنگ و طرز کو سونا بہت مشکل کام تھا اسی لیے درنگ غزل کی دھوپ چھاؤں مسلسل محسوس ہوتی رہتی ہے۔ کبھی سا یہ سانس آ جاتا ہے اور کبھی دھوپ اگل آتی ہے۔ جب میر عشق غزل کی دھوپ سے سانس میں آتے ہیں تو اکثر مشغولی کا طرز ادا اور انداز ابھرتا ہے اور کبھی موضوع کی پیچوری سے وہ غزل اور مشغولی کے اثر سے بچتے ہیں تو ان کے بند، ان کے مصرع میر انھیں کے رنگ سے چلتے ہیں۔ ان کے مرثیوں کو پڑھ کر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اب مرثیہ پڑے طور پر غزل کے گزیر اثر آ گیا ہے۔ درنگ غزل کی یہ دھوپ چھاؤں میں تو اتنے سے خرد محسوس ہوتی رہتی ہے۔

مرثیے کے اس الگ رنگ کو محسوس کرنے کے لیے گھوڑے اور گوار کے بیان میں میر انھیں ہر دوا

دوہرا اور عشق کا ایک ایک بند پڑ ہے:

گھوڑا: میر انھیں:

چل مل و کھائی فوج کو دوڑا تھا اڑا صورت بٹائی جست کی سٹا تھا اڑا
دیکھی دیکھی کبھی، کبھی سوئے ساں اڑا مثل سند، ہا وِہ اٹھا اڑا

جن تھا پری تھا سحر تھا آتھو نکار تھا

گویا ہوا کے گھوڑے پہ گھوڑا سوار تھا

گھوڑا: مرزا ادھر!

آدمی جی گرد گھوڑے نے وہ خاک اڑائی تھی وہ پائے تلخ نے ہی مری دکھائی تھی
 سر سر نے آگ پانی کے احمد لگائی تھی فطوں کی بھلیوں سے ہر اک صف بدائی تھی
 جمل پھر سے اس کی تلخ کی جنتیں دیا تھی
 کشتی تلخ کے لیے ہمارا تھی

گھوڑا: میری مشق:

بھرتا ہے ریش صورت پر کار داہ دا شیر ڈیاں بھی، بھی بھلی بھی ہوا
 کا دے کرے چکر دنگل سرخ پا پا ہو بلبلوں میں شور زہے قدرت خدا
 جلوہ جو گرد پھول کے اس برق غوکا ہے
 سونے کے دائرے میں یہ نقطہ لہو کا ہے
 اب ان تینوں کے یہ بند چکر "گوار" کے بیان میں ان تینوں کے یہ بند چکر ہے:
 گوار: میرا نہیں:

دل سوز شعلہ خور، شرر انداز، چاہ گوار لنگر مٹس، دکھت رساں و ظفر نواز
 خوں غوار، دیکھ ادا دل آزار دوسر فرار حاضر جواب، تجز طبیعت، زباں دراز
 ج آس کی ہے پسو جہاں گوتی نہ ہو
 مشق پھر نہیں ہے جو اتنی کھی نہ ہو

گوار: مرزا ادھر!

بھلی مری بھلی پہ، اہل ڈر کے اہل پہ اک زولہ طاری ہوا گردوں کے گل پہ
 پیارے بے کر کے نظر تلخ کے گل پہ خورشید تھا سرخ پہ، سرخ دھل پہ
 یہ ہول دیا مٹی درختوں کی چمک نے
 جوتاروں کے دامنوں سے زمیں پکڑی لٹک نے

گوار: میری مشق:

بھلی جو زرخ بدل کے جہیں پر وہ بر گل زخار پر لعیں کے عارض ہوئی اہل
 مردم ہوئی ہرن جو کئی چشم بد گل سیدھی کبھی دہاں سے مچا ابدوس کا گل
 ہر خار مشک حریف لطف کا تھی ہوئی
 گل حد کے منہ سے دہاں چاتی ہوئی

گھوڑے اور گوار کے موضوع کا انہیں، دوسر اور مشق تینوں نے اپنے اپنے انداز سے بیان کیا ہے۔ انہیں کے

طرز میں تصویریت ہے۔ وہ کھڑے کی بھرتی اور چلت بھرت کو اس طور پر لفظوں میں بیان کرتے ہیں کہ وہ کھڑے انظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ دیر کے ہاں تجل سے طہال آفرینی کی گئی ہے۔ یہاں کھڑے کو نہیں بلکہ کھڑے سے پیدا ہونے والے خیال کو پیش کیا گیا ہے۔ لفظوں کی بجلی اور کششِ تنج کے لیے ہمارا دکا ہونا اسی تجل کا نتیجہ ہے۔ میر عشق بھی واقفیت سے زیادہ تجل کے پردوں پر آڑتے ہیں۔ وہ کھڑے کو صورت پر کار چلا بھرتا دیکھتے ہیں۔ کبھی وہ اسے شیرِ ثیاں اور کبھی برقی خوکیتے ہیں۔ ان کی لفظیات اور ان سے پیدا ہونے والا طرزِ لہجہ انھیں دیر سے الگ و مختلف ہے۔ انھیں کے لہجے میں مٹاس ہے، دیر کے لہجے میں بلند آہنگی ہے۔ عشق کے لہجے میں مٹاس والی شیرینی ہے اور نہ ہر کی سی واضح بلند آہنگی ہے بلکہ لہجے کے دھجے پن میں بھی سی کشش ملی ہوئی ہے۔ مرثیہ میں رنگِ غزل کے "احراج" کی بجلی وہ شعوری کوشش ہے جو میر عشق نے اپنے مرثیوں میں پیدا کرنے کے لیے کی ہے۔

اسی طرح "کوار" کے بیان میں بھی انھیں کے ہاں تصویریت ہے۔ دیر کے ہاں تصویر خیالی ہے جس میں واقفیت کے بجائے نگار کے تصور سے پیدا ہونے والے خیال کی تصویر ابھاری گئی ہے۔ عشق کے ہاں بھی خیال کی تصویر مہاندا میز اور اک کے ساتھ غزل کی گئی ہے۔ یہ بھی واقفیت سے ذور ہے لیکن لفظوں کے آثار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والا آہنگ تجلیوں کے ہاں جدا ہے۔ عشق کا آہنگ انھیں دیر دونوں سے مختلف ہے۔ عشق کی لفظیات میں غزل کے کناے اور رنگ استعمال ہوئے ہیں: ع... ہو بلبلوں میں خور ہے قدرت خدا ع... سونے کے دائرے میں یہ نقطہ کا ہے اور ابروؤں کا تل وغیرہ میں غزل کا رنگ و مزاج شامل ہے۔ انھیں دیر دونوں کے ہاں تجزی اور بھاد ہے۔ عشق کے لہجے میں دکان کا دھماکا ہے۔ دکان کا بجی دھماکا پن غزل کا مزاج ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ میر عشق شعوری طور پر رنگِ غزل کو مرثیے میں ابھارتے ہیں۔ اس میں کبھی کا میاب ہوتے ہیں کبھی نہیں لیکن یہ ایک ایسا تجربہ ہے جو مختلف مرثیہ کے لیے یا ضرور ہے۔ کبھی عشق کی انفرادیت ہے جسے عشق اور آ کے چل کر انھیں کے کوار سے اور میر عشق کے پیچھے اور تربیت یافتہ پیار سے صاحبِ رشید ساقی نامہ بھاد یہ مضمون ملا کر زیادہ روشن کر دیتے ہیں۔ انھیں دیر شعوری طور پر غزل مرثیوں کا رنگ مرثیے میں نہیں آنے دیتے اور اگر یہ رنگ کہیں جھلکتا ہے تو دو چار بندوں کے بعد ہی وہ اس سے بھر جاتے ہیں۔ عشق شعوری طور پر اس رنگِ غزل کو مرثیے میں لاتے ہیں تاکہ مرثیے کی تنکی فضا کا جو جمل پن کم ہو جائے۔ اسی رنگِ غزل کی وجہ سے "روزم" کے بیان میں عشق کمزور نظر آتے ہیں۔

اس رنگِ غزل کو مرثیے میں شامل کرنے کے لیے میر عشق نے بہت محنت کی اور ساتھ ہی اپنے استادِ تاج کی بھردی میں زبانِ دیوان کے مزے لے اصول وضع کر کے مرثیہ گوئی کو اپنے لیے اور مشکل بنالیا۔ میر عشق ان اصولوں کے سلسلے میں شدت پسند تھے۔ ضروری ہے کہ میر عشق کے اس مطالعے میں ان اصولوں کی نوعیت اور رنگ و مزاج کو بھی یہاں دیکھ لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ یہ اصول کہاں تک اور زبان اور شاعری

کے لیے مفید مطلب تھے۔

میر عشق نے اپنے پہلے ”مجموعہ مرثیہ میر عشق“ کے دیباچے میں، جو ان کی وفات سے چند سال پہلے ان کی زندگی میں شائع ہوا، ”ترکیب قرآنی والفاظ حروک“ [۱۰۶] کے زیر عنوان ایک فہرست دی ہے تاکہ مرثیہ چڑھنے والے ان سے واقف اور روشناس ہو سکیں۔ اس دیباچے میں میر عشق نے اپنی اور اپنی شاعری کے بارے میں بہت کچھ معلومات فراہم کر دی ہیں، جن سے ان کے مزاج و شعر گوئی پر واضح روشنی پڑتی ہے۔ میر عشق لکھتے ہیں:

”جو کہ اور چڑھا جس نے ناگاہ اسی وقت دے دیا۔ بہت بے قدر رہا اور بہت ضائع ہوا۔ باقی قصائد، تاریخیں، مرعے وغیرہ زمانہ خرد تک، جو مہزوں ہوئے تھے وہ اس زمانے میں غارت ویرا ہوا ہو گئے۔ ایک ریل سے زیادہ کھس چکے وہاں مفقود ہو گیا۔ کوئی سلام، کوئی مرثیہ جس صورت پر نظم ہوا تھا معلوم نہیں ہوتا کھینے والوں نے اپنے دہل و تصرف فرماتے ہیں۔ چڑھنے والوں نے اپنی طرف سے جو چاہا بنا دیا۔ کہیں سے بے صواب کم کیا ہے۔ جو اچھا تھا اس کو کٹال ڈالا ہے۔ کہیں کلام اور حضرات کا شریک کیا۔ سراپا بے ربط و لفظ۔ جن ترکیبوں، جن لغتوں کی قید تھی وہ سب سو جود ہیں۔ بھرا مکان درست کیے جاتے ہیں۔ مذہب بچ مرزا احتیاط ہے۔ شاعری قائم شاید ہوئی ہو لیکن لفظ مقدور ہو گیا ہو لیکن تمام عمر کی مرثیہ گوئی میں کہیں بٹائی، دھوا، ٹوٹا، نہیں کہا۔ الی اصل بعض ترکیب و چند لفظ ان لغتوں سے جو ترک کیے ہیں حوالہ جدول کیے گئے۔ انہوں نے کہ زمانہ مہلت نہیں دیتا۔ جو کلام و آلاام و امراض نے مجبور و مضبور کیا ہے واللہ کہ نا لطف و دایا خون یا دواؤ لطف و نون، جمع اور غیر جمع الفاظ ہندی میں دواؤ رکھنا اور تفصیل اس اجمال کی منظور ہونا ایک۔ رسالہ بہت مختصر زبان اردو باصرار والہاں پر خود اور محمد ہادی زار سلطہ رہ چکے ہیں“ [۱۱]

میر عشق کے اس رسالے کو، مصنف کے اپنے کلم سے لکھے ہوئے نسخے سے مقابلہ کر کے، مسعود حسن رضوی ادیب نے ”رسالہ میر عشق“ کے نام سے مرتب و شائع کر دیا ہے [۱۲] اس رسالے سے زبان و بیان کے سلیسے میں ان اصولوں اور پابندیوں کی تفصیل سامنے آ جاتی ہے جو میر عشق نے خود پر نگار کی تھیں اور جن پر وہ جتنی دقت کے ساتھ عمل کرتے تھے۔ ان میں وہ اصول بھی شامل ہیں جن پر مانع عمل کرتے تھے اور وہ بھی جن پر شاگردانِ تاریخ نے مزید اضافہ کر کے ان پابندیوں کو اور سخت بنا لیا تھا۔ ان شاکروں میں علی لوسطہ رنگ، دادا علی، نثار اور میر عشق کے نام نمایاں ہیں۔ زبان و بیان کے سلیسے میں، میر عشق کا غلط نظریہ تھا

(۱) میر عشق نے لکھا کہ جو لفظ نقل فصاحت یا لفظ تھے ان کو ترک کیا اور بعض ترکبیں جو اچھی معلوم نہ ہوئیں، ان کو نظر احتیاط اپنے کلام میں رہنے نہ دیا۔۔۔ قرع ہے بچی کی جگہ بنیا اور بیٹے کی جگہ بونا اور وارت و دلی کی جگہ ہتھار اور سر کی جگہ سیس، گردن کی جگہ جٹی مہزوں کیا جائے۔ کیجا کا ”کیجا“ تو ہوا ج۔۔۔ دھڑکتا ہے لہجہ سا کیجا کھارا۔۔۔ یہ دو چار الفاظ جو مجبوراً لکھ دیے ہیں ان کو بھی غلاف تہذیب جانا ہوں

علاصحت گئی نہ ہوگا۔ اسی طرح حلاشی، انکشاف، افشاں احتیاط یہ ہے کہ یہ لفظ ترکیب کے ساتھ مولوں نہ کیا جائے، ہر اول، اُنکھ، گچ، اُنکھ، فطام، ہادی (مہارت کنندہ کے معنی پر نہیں دیکھا)، راشی (بھائی کے معنی پر نہیں معلوم ہوتا ہے کہ اس میں پائے حکلم ہے)، اور راجی (راجی الوقت گچ راجی دینے لفظ ہے) موسم بروزان کرم گچ مذہر سے فطام۔ میت کو قادیہ شہرت و ہمت نہ کرنا چاہیے۔ ”صلہ باقم“ بہ معنی ”فرش خانہ باقم“ گچ نہیں ہے۔ باقم کی صلف کہنا چاہیے۔ اسی طرح رضا مند، عقل مند، دتا بندی، آئینہ بندی، دامن تنج، دامن شمشیر، منجی دودھ، کرم دان کام شعر اے ہند میں تو موجود ہیں لیکن بزبان فارسی نہیں ملتے۔

(۸) میر شق کا لفظ نظریہ تھا کہ یہ الفاظ مشہور ہیں تو ہوں، جب تک اہل فرس میں یافت میں نہ ملیں احتیاط ضروری ہے۔ شب دتا بندیاں، بائین بند گچ ہیں۔ کرب و بلا فطام کر بلا گچ۔ خشنیں فطام ہے، گچ خشنیں بروزان بزمین۔ زین العبا فطام زین العبا بند گچ۔ محشر کے بھائے حشر۔ خرم بہ معنی خاند کعبہ و رواق خانہ گچ ہے۔ بہ معنی اہل بیت کسی کتاب میں نہیں ملا۔ جرار بہ معنی انیہ لکھر گچ بہ معنی صاحب جرأت فطام ہے۔ بھرنی بہت مشہور ہے اور اکثر نظم کیا گیا ہے بلکہ لفظ بھرا بھی قافیہ پر پڑا ہے۔

(۹) اشعار حرف طبع کی حرکت و راز کرنے کو کہتے ہیں۔ میر شق نے لکھا ہے کہ اس مصرع میں میر ہز و زار ہے۔ ہر بگ و دشا دار ہے میں ہز و دشا کا اشعار ہز و دشا لکھتا ہے۔

(۱۰) اکثر الفاظ اور پیشتر ہمارا ہندی فطام نہ ہونے کے باوجود طبعی تسلیم کو اچھے نہیں معلوم ہوتے جیسے فوجوں میں بھارت ہوگی یا لشکر میں اہل ہوگی۔ ان کے بھائے ”فوجیں تو دھلا ہو گئیں۔“ لکھر میں حلاطم ہو گیا۔ ”لکھتا چاہیے۔ اسی طرح ”بھیل بھاد“ کی جگہ بھوم، کھڑت، کڑیل، جہان یا ڈلا مارا جہان کی جگہ تو جہان یا جہان مارا لکھتا چاہیے۔

(۱۱) عوام اکثر خواص کم تر رعایتہ نفسی و صنعت ایہام کو راجح کام جانتے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

بھی سر اٹھا کے نہیں دیکھتے ہیں فک کے ستم سے زمین دیکھتے ہیں
دھنیں کیسی اٹھا پائی ہے تو نے خدق میں منہ کی کھائی ہے
زمین دیکھنا کرنے کے مقام پر مستعمل ہے۔ پس ایسی ترکیب جس سے زم کا پہلو لکھا ہو یا وہ مضمون جو سوچ ادب یا شانِ ممدوح کے خلاف ہو یا وہ لفظ و کلام و رعایتیں جو بے گل اور عجب بندش ہوں، ان سے احتراز واجب ہے۔

(۱۲) جمع کی جمع جانا مناسب نہیں مثلاً اس شعر میں کفار و انصار دونوں جمع ہیں۔ اس کی جمع الجمع گچ نہیں ہے:

ہر ایک کا مٹو شاہ نے انصاروں میں دیکھا

ساہاں جو دہاں جنگ کا کفاروں میں دیکھا

(۱۳) اعلانِ نون مع الانصاف مملوع

اکبر جہان اور نگر نون ان مملوع ہے۔

(۱۴) شعر میں تنقید سے بچنا چاہیے۔ یہ بہت ناگوار گزرتی ہے جیسے:

ع... دل مانگتے جو ہم سے وہ شیریں ادا کا

ع... چلنے کو ترپ شیخ پر داننا آتا ہے

(۱۵) بندش کی سبب کی بہت طویل رکھنا چاہیے۔ مضمون لاکھا چھا ہوا کا لطف نہ دے گا۔

(۱۶) شعر گرہ سے بچنا چاہیے۔ ایک مصرع میں فقط میں، دوسرے میں ہم، ایک میں آپ اور

ایک میں تم اچھا نہیں ہے۔

(۱۷) ایسے استعاروں سے احتراز کرنا چاہیے جو مطابقت نہیں رکھتے مثلاً اس شعر میں۔

دیکھا کہن میں آج گل آفتاب کو

غل تھا کہ شاربِ قح کو جو ہر میاں ہوئے

میر شوق کا امراض یہ ہے کہ جب آفتاب کو گلِ فرض کیا تو کہن سے کیا کام۔ جب قح کے استعارہ شارب سے کیا تو ہر اس کا جو ہر سے کیا قتل رہا۔

(۱۸) لکھا، لگا، سو، رکھا، رکھو، رکھے، آٹھا، آٹھے، ڈالو، کو بغیر تصدیق کے ہاندھنا درست نہیں ہے۔

یہ سب تصدیق کے ساتھ استعمال کرنے چاہئیں۔ اسی طرح بھلا بھی نہیں ہے۔ پینا بھیج ہے۔ طرز بھیج اور ”طرز“ کلمہ ہے۔

(۱۹) ردیف کا لفظ ضروری ہے کہ یہ کار و معلوم ہو یعنی کلمے پر ہی معنی تفصلاً قائم نہ ہو جائیں

مثلاً اس شعر میں:

جس کو غفلت سے نہیں کام دہہ بخیا رو ہے بھر

جب تعلق نہ کوئی گل سے رہا خار ہے بھر

”بھر“ کا لفظ دونوں مصرعوں میں زاید ہے کار ہو گیا ہے۔

یہ وہ اصول اور قاعدے تھے جن کی پابندی کر کے میر شوق نے سوسا سو سے لے کر چار سو سوا چار سو بندوں پر مشکل طویل مرتبے لکھے۔ یہ نہایت مشکل کام تھا لیکن انہوں نے جی جان سے ان اصولوں کو سامنے رکھا۔ ان تمام اصولوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر شوق اردو کو فارسی بٹانا چاہتے تھے اور اسی لیے فارسی کے اصول و ضوابط کو کس و دمن قبول کرنا اور کرنا چاہتے تھے۔ یہ وہی رجحان ہے جو شیخ، نابخ، بلی اوسط، رفیع اور ادا بلی بحر کے ہاں ملتا ہے۔ اپنے دماغ میں میر شوق نے واضح طور پر لکھا ہے کہ ”اہلِ ہند قبیح ہیں شعرا کے قارے کے“ اور وہ ہر اس لفظ یا ترکیب و دیرہ کو جو فارسی شعرا کی لکھت یا شاعری کی نڈو سے لفظ ہو وہ بھی اسے ساقط سمجھتے تھے۔ میر شوق اس بات کو بھول گئے تھے کہ اردو زبان ایک خود بخود رکھتا زبان ہے۔ اس کا اپنا حراج ہے جس میں فارسی، عربی، ترکی کے ساتھ بنیادی طور پر ہندوئی اثرات بھی شامل ہیں۔ اس کے چیلے کی ساخت

اور عناصر و افعال سب کے سب ہندوی ہیں۔ دوسری زبان کے الفاظ تہذیبی ضرورت کے ساتھ ہر زبان قبول کرتی ہے۔ مگر اردو نے کیا اور کر رہی ہے۔ بہت سے الفاظ معنی بدل کر اس نے قبول کیے ہیں، بہت سے نئے مرکب الفاظ اپنے طریقے سے وضع کیے ہیں۔ متعدد نئے مصادر بنائے ہیں۔ آج اسی طرح انگریزی کے اثرات بھی اردو نے قبول کیے ہیں۔ خود انگریزی میں اردو کے خاصی تعداد میں الفاظ قبول کیے ہیں۔ زعمہ اور استعمال میں آنے والی زبانیں اسی طرح زمانے کے ساتھ نئے کپڑے پہنتی اور نئے نئے مٹن پہنتی رہتی ہے۔ یہی اردو نے کیا اور زعمہ زبان کے طور پر یہی عمل آج بھی کر رہی ہے۔ میر عشق داؤد عطف اور اضافت کے سلیطے میں سخت پابندی کرتے ہیں۔ آج ہم اس اصول کو تو ذکر اردو انگریزی لفظوں کو نہ صرف داؤد عطف سے جوڑنے لگے ہیں بلکہ انگریزی اور اردو الفاظ میں اضافت کا استعمال بھی کرنے لگے ہیں۔ میں بھی یہی کرتا ہوں اور اسی کو صحیح مانتا ہوں۔

غزل کے مزاج کو سرچے میں سونا میر عشق کی انفرادیت ہے اور زبان و بیان کو فارسی سلیطہ سے، پابندیوں کے ساتھ استعمال کرنا عشق کا مزاج ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں کہ سبکی مرثیہ میر انیس و مرزا ویر پر ختم ہو گیا تھا اور انھوں نے سوائے شکرار کے، نئی نسلوں کے لیے کچھ نہ چھوڑا تھا لیکن میر عشق نے غزل کے مزاج کو اردو سرچے میں سونے اور جذب کرنے کا جو تجربہ اور تخلیقی عمل کیا اس نے اردو سرچے کو ایک نئی زندگی دی۔ وہ خود تو زبان و بیان کی سخت پابندیوں کے باعث اس رنگ و سخن کو پوری طرح نمایاں نہ کر سکے لیکن اسی امکان کو ان کے بھائی میر تقی میر اور بھتیجے پیرا صاحب رشید نے بے استوار کر رکھا اور ان کا مطالعہ ہم اگلے صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

- [۱] نگارشات ادب، مسعود حسن رضوی، ادب، ص ۱۸۶، لکھنؤ ۱۹۶۹ء
- [۲] آثار عشق، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۱۲۶، انجمن کائنات اور لکھنؤ ۱۹۵۵ء
- [۳] دیستان عشق کی سرحد نگاری، ڈاکٹر حفیظ رضا، ص ۱۳۰، آباور ۱۹۷۳ء
- [۴] خوش سحر کنہ (جلد دوم)، سعادت حسن، دوسرے مرتبہ عشق خواہ، ص ۲۳۸-۲۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء
- [۵] نگارشات ادب، ص ۱۳۷، نکلہ پالا
- [۶] تذکرہ یادگار، عظیم الحق عبداللہ، ص ۳۳۰، حیدرآباد دکن
- [۷] نگارشات ادب، ص ۱۳۷، نکلہ پالا
- [۸] دیستان عشق کی سرحد نگاری، ڈاکٹر حفیظ رضا، ص ۱۳۹، آباور ۱۹۷۳ء
- [۹] نگارشات ادب، مسعود حسن رضوی، ادب، ص ۱۸۶، لکھنؤ ۱۹۶۹ء
- [۱۰] مجموعہ سرحد، عشق، ص ۱، مطلع نول کشور لکھنؤ
- [۱۱] ایضاً، ص ۲-۳
- [۱۲] رسالہ میر عشق، میر عشق، مرتبہ مسعود حسن رضوی، ادب، مطبوعہ نگارشات، ص ۱۵۰-۱۶۵، کتاب گزشتہ ۱۹۶۹ء

تیسرا باب

میر تقی

سید میرزا نام اور تقی تخلص تھا۔ تقی (۱۸۲۳ء-۱۸۹۱ء) اپنے والد میر انس اور اپنے بڑے بھائی میر تقی کے شاگرد تھے۔ لمبی شعر میں، میر تقی کی طرح، اپنے والد کے استاد شیخ نازک کی شاگردی بھی اختیار کی تھی (۱)۔ اور جب ۱۳۳۹ھ مطابق ۳ مارچ ۱۸۲۳ء کو کنکھنڈ میں پیدا ہوئے (۲)۔ تقی کی تعلیم و تربیت بھی انھیں خطوط پر ہوئی جن پر میر تقی کی ہوئی تھی۔ انھوں نے بھی درسیات ادب اور فارسی و عربی زبان کے ساتھ، رواج زمانہ کے مطابق ششیر زنی، کھوڑ سوار، اور حیر اندازی کے فنون کی تربیت بھی حاصل کی۔ تقی کے گھر کا ماحول مذہبی ماحول تھا۔ ان پر بھی اس ماحول کا اثر پڑا اور قہادتِ عالیہ کی زیارت کے اثر نے اس رنگ کو اور گہرا کر دیا اور وہ ہمیشہ وہاں کی آرزو کرتے رہے۔ ان کے ایک مرعے میں یہ بیت آتا ہے:

باقی نہیں ہے جہنم میں آرام نام کو
حضرت بس اپنے پاس بلا لیں غلام کو

ایک بار اپنے والد کے صراہ، جو خود مکتبہ جہاں کے ساتھ کارگزار کی حیثیت سے مکتبہ تھے، قہادتِ عالیہ کی زیارت کے لیے ۱۸۵۴ء-۱۸۵۴ء کے درمیان گئے (۳) اور والد کے ساتھ ہی واپس آ گئے۔ ایک اور سفر اپنے شاگرد و اب باور آغا کی ہراسی میں کیا، جنھوں نے کاشمیر شریف میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ خواب باور آغا نے انھیں بھی وہیں روک لیا۔ تقی پیر شاہی شدہ تھے۔ اٹھارہ سال وہیں رہے اور اس مرعے میں مہادت سے اپنے باطن کو روشن کیا۔ تھوڑے ہی عرصے کے بعد تقی کتب کا مطالعہ کیا اور فارسی و عربی زبانوں پر قدرت حاصل کی۔

شاعری میر تقی کی کھلی میں پڑی تھی۔ باپ دادا سے یہ روایت ان کے خاندان میں چلی آئی تھی۔ اپنے والد کی طرح یہ پانچوں بھائی بھی شاعر تھے۔ میر تقی کی طرح میر تقی کی شاعری کا آغاز بھی منزل سے ہوا جس کی طرف ان کا فطری رجحان تھا۔ ضیغم نے انھیں "پالطخ خوش فکر" کہا ہے۔ شروع میں غزلیں کہہ کر مشق، سخن کی اور بحیثیت غزل گو شہرت پائی لیکن وقت کے ساتھ ساتھ مذہبی رنگ گہرا ہوتا گیا اور پھر دوسرے درجہ کی و سلام کے ہو کر وہ گئے۔ قیام عراق کا اثر بھی ان کی شاعری پر پڑا۔ عقیدے کی گری نے مرعے کو اثر بڑھایا۔

میر تقی حجاز باذہبی آدمی تھے۔ مہادت گزار اور متقی، تخلص اور مہمان نواز، وضع دار اور شریف انفس۔ کھنوی تہذیب میں پوری طرح رہے ہوئے۔ تقی نے مرعے کو بہت کچھ لیکن ذاکری بہت کم کی۔ عام طور پر فاضل خوانی کے لیے اپنے بڑے بھائی میر تقی کے ساتھ جاتے تھے۔ ذاکر جعفر رضا نے لکھا ہے (۴)

کہ حضرت ملی خاں اثر نے انھیں بتایا کہ ایک بار عشق کسی مجلس میں پیش خوانی کے لیے میر عشق کے ساتھ گئے۔

حسب دستور انھوں نے منبر پر جا کر رہا مياں اور پھر سلام پڑھا۔ سلام کا جب یہ شعر پڑھا

شکوہ کہتے تھے خیال رونقِ اصغر ہے ضرور دل میں تھوڑی سی جگہ سے داغِ اکبر چھوڑ دے

تو گریہ کا گنگے مجلس میں کھرام برپا ہو گیا۔ اہل مجلس نے اس شعر کو بار بار پڑھوایا اور ہنگامے کرتے رہے۔ جب بہت دیر ہو گئی تو میر عشق نے عشق کو منبر سے اتار آنے کے لیے کہا اور خود منبر پر جا کر مرنے شروع کیا لیکن اہل مجلس کا وہ حال تھا کہ عشق ڈاکری نہ کر سکے اور منبر سے اترا آئے۔ لیکن دنگا مرنے کا مقصد اور ثواب کا ذریعہ تھا وہ پہلے ہی اہل مجلس کو حاصل ہو چکا تھا۔ سلام کا یہ شعر اہل مجلس کی زبان پر چڑھ کر سارے شہر میں پھیل گیا۔

میر عشق نے منزل کوئی میں شہرت حاصل کی اور ہمارے ترک کر کے ہمیشہ کے لیے بھول گئے۔ اسی کے ساتھ زمانے نے بھی ان کی منزل کو بھلا دیا۔ اٹھارہ سال وہ لکھنؤ سے باہر رہے۔ نہ مرنے پڑے اور نہ ڈاکری کی۔ اسی طرح زمانے نے ہمیشہ ڈاکر مرنے کو بھی انھیں فراموش کر دیا۔ لکھنؤ واپس آ کر مرنے ضرور کہتے رہے لیکن ڈاکری بہت کم کی۔ مہذب لکھنوی نے لکھا ہے کہ ”کسی کو ہم فرامانے کے کلام کا ایک حصہ بھی ہضم کر لیا تھا جس کا انھیں بہت رونق ہوا“ [۵] کبھی کبھار میر عشق کے ساتھ، جو خود بھی مرنے خوانی کے لیے بہت کم جاتے تھے، عشق نے پیش خوانی ضرور کی لیکن جب ۱۸۸۵ء میں میر عشق وفات پا گئے تو وہ کوثر ضامن ہو گئے۔ نہ اپنے مرنے شائع کیے اور نہ انھیں شمع کرنے کی طرف توجہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ زمانے نے یہاں بھی انھیں بھلا دیا۔ میر عشق کی وفات کے بعد یکم اپریل ۱۸۹۱ء مطابق ۳ رمضان ۱۳۰۹ھ کو وہ کبھی اللہ کو پیار سے ہو گئے۔ ع۔ رنڈو سونے مجلس جا رہا تھا کہ اس جہان ”سے علی میاں کابل نے تاریخ وفات لکھ لی۔ میر عشق کی ہزاؤں میں اپنے والد کے قریب دفن ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

عشق کی وفات کے برسوں بعد ان کے خاندان کے ایک فاضل مہذب لکھنوی نے ”تذکرۃ عشق“ کے نام سے جلد اول و جلد دوم مرتب کر کے شائع کیں۔ برائینظم جلدوں کے نام سے کاظم حسین آزاد نے ان کے مرنے شائع کیے۔ برائینظم جلد سوم کے نام سے سید عبدالصمد نے ان کے کبھار مرنے شائع کیے۔ محترم عشق کے نام سے مہذب لکھنوی نے چند مرنے شائع کیے اور پھر ”مرثیۃ عشق“ کے نام سے ۱۹۶۳ء میں چند مرنے اور شائع کیے۔ ”تذکرۃ عشق“ کے نام سے مہذب لکھنوی ہی نے ایک اور کتاب شائع کی جس میں عشق کا مختصر دیوان، ایک غیر مطبوعہ مرنے، اور دو کا ایک مختصر غزلت اور سوانح حیات عشق کے علاوہ مؤدب لکھنوی کا وہ مسدس بھی شامل ہے جس میں میر عشق کے اصولِ زبان اور فنِ شاعری کو بنیاد بنا کر مصائبِ سخن بیان کیے گئے ہیں۔

عشق نے میر عشق کی طرح ان اصولوں کی پوری طرح پیروی نہیں کی جنھیں میر عشق مصائبِ سخن جانتے تھے۔ زبان و بیان کی ان سخت پابندیوں کو سامنے رکھ کر میر عشق نے جو مرنے کہا اسی لیے اس میں رنگ

تغزل کمال کرا چکا کہ ہوسکا لیکن عشق کے ہاں غزل کا رنگ مرثیوں میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس اثر کو محسوس کرنے اور دیکھنے کے لیے اگر ان کے مرثیے کے چند مصرع اور بیت آپ کو سنائیں تو آپ خود محسوس کریں گے کہ یہ مصرع اور بیت کسی لکھنوی شاعر کی غزل سے قطعاً رکھتے ہیں لیکن عشق نے ان مصرعوں کو جس طرح جان مرثیہ بنایا ہے، وہی ان کا کمال اور ان کی انفرادیت ہے۔

انیس سو دہر کے بعد کے مرثیہ گوئیوں نے جس طرح مرثیے کی اہمیت، زبان و بیان اور موضوعات کی نگہداشت کی تھی، اہل مجلس اب اس میں تبدیلی چاہتے تھے۔ قصیدہ اور مثنوی کے امکانات کو مرزا دہر اور میر انیس نے اپنے اپنے سرمائی میں استعمال کر لیا تھا جس کی نگہداشت مرثیہ سے کر رہے تھے۔ اب ایک اور عقول ترین صنف غزل مرثیہ بن گئی تھی جس کے امکانات کو مرثیہ میں استعمال کرنا دشوار کام تھا۔ یہ وقت تھا اور امتداد غنی تھیں اور ایک کو دوسرے میں جذب کرنا بہت مشکل کام تھا۔ میر عشق نے اس عمل کو شروع کیا اور امکانات کے نئے راستے کھولے اور میر عشق نے ان امکانات کو تخلیق سلح پر اپنے تصرف میں لاکر مرثیے کو وہ نرغ دیا جو رنگ و مزاج میں غزل اور اثر میں مرثیہ تھا، اس مرثیے میں چہرہ، سراپا، انداز، نگارہ، گھوڑے کی تحریف، رجز، رزم، شہادت اور جن کے اجزا اسی طرح موجود ہیں۔ موضوعات اور تکنیکی کئی روایات بھی وہی ہیں لیکن مرثیے کا رنگ و مزاج بدل گیا ہے۔ غزل کے اثر نے اس شدت کو کم کر دیا جو اب تک ممکن مرثیے پر حاوی تھی۔ عشق نے غم کی شدت کو کم کرنے کے لیے غم کے دیکھتے ہوئے سرخ کو ہے کو تغزل کے ٹھٹھے غلط سے پانی میں بھرا کر جذبات کو غنی صورت میں با محالے کا امکان روشن کر کے غم والہ کو تغزل میں جذب کر دیا۔ یہ ایک بہت ہی دشوار بلکہ ممکن سا کام تھا لیکن عشق کے سرمائی میں یہ نئے اثر صورت آبجہ کر سائے آجاتی ہے مثلاً پہلے یہ بند لکھیے:

بھولوں کے رنگ اڑ گئے فصل بہار میں کانٹوں نے کی عشق چمن روزگار میں
خوشبو تھی عشق شدہ کی ہر گل ہزار میں ایک ایک پھول فرد تھا سوس میں، ہزار میں

گو نام کو نہ کام و زباں میں تری رہی

سبقتی وفا کی لعل خدا سے ہری رہی

مکنی مرثیے کے دروایتی طرز کو سائے رکھ کر دیکھیے تو یہ بند کسی مرثیے کا بند معلوم نہیں ہوتا لیکن عشق نے جس طرح اسے اپنے مرثیے میں شامل کیا ہے وہ ان کا خاص ہنر و کام ہے۔ اب آپ اس بند کے ہر مصرع کو الگ الگ پڑھیے تو آپ محسوس کریں گے کہ یہ غزل کے سے مصرع ہیں۔ یہی وہ رنگ و مزاج ہے جو غزل اور مرثیے میں عشق نے کیا ہے۔ اس مزاج سے مرثیے میں ایک نیا رنگ اور پ پیدا ہو جاتا ہے اور جب شاعر گری کی شدت جان کرتا ہے تو بھی رنگ تغزل میں ڈوب کر جان مرثیہ بن جاتا ہے۔

وہ دھوپ ہے بھانپیں اہلی زمیں کے ہوش چرخ دیر ہدی نظر آتا ہے شط پاش
پانی ہے زہر خاک مگر کھا رہا ہے جوش کسمار میں ہے گرم ہوا کا مجب خروش

دن میں تمام روز حرارت بڑی رہی

تا شام دھوپ نہر کے اندر پڑی رہی

اب میں اسی مرثیے سے جس کے مطلع کا پہلا مصرعہ ”کھینچ اے قلم مربع حصرائے کر بلا“ ہے، چند مصرع اور شعر یہاں اور لکھتا ہوں تاکہ آپ عشق کے مرثیے کی نزائیت کا محسوس کر سکیں۔

بھینکی زرا نہ آنکھ نہ ابو سے نکل گیا

جو مہینہ بنم تھے وہ سر شام اٹھ گئے

جھری کی صبح ہے نہ جوانی کی شام ہے

رہرو کو خند آنکھی منزل پہ شام سے

لنگر ہوئے یہ پاؤں تو کشتی ظہر گئی

کچ ہے کہدات ہوتی ہے آرام کے لیے

ہے دل کو دل سے راز زمانے میں یک دگر

اللہ ترے نام کو رکھے جہان میں

مٹی چاہتا ہے وہ بے صف و حانپ و حانپ کے

صفہ بازوں میں ڈال کے خاموش ہو گئے

اب دوسرے مرثیے سے یہ چند مصرع دیکھیے۔ اس مرثیہ کے مطلع کا مصرعہ اولیٰ یہ ہے۔۔۔۔۔ ”غربت میں کی قضا جو شر قہن نے“ ہے۔

کردن سے بار طوق اٹھایا نہ جانے کا

تم تک مری صدا کا پہنچنا محال ہے

ہاں بات وہ مٹی وہ زمانہ نکل گیا

میں ان کو دیکھ لوں وہ زمانہ کھو کھو لیں

وہ وہ کے پچھتے تھے کاب کس قدر ہے رات

مجھ کو خبر نہ تھی کہ یہ باتیں اخیر ہیں

ابھی طرح دکھائے خدا ہر حصہ سحر

چنگی وہیں پہ آئی وہیں دم نکل گیا

زندہ اس کا در کھلا ہے حصے بکھر نہیں

کیسی یہ رات تھی کہ حصے ساتھ لے گئی

جس کا مکان تھا وہ جہاں سے گزر گئے

اب گھر کے دیکھنے کی ہمیں آرزو نہیں

جو کچھ کیا وہ خوب کیا ہوں ہی چاہیے

صند پہ ہاتھ رکھ کے مرے دل کو دیکھیے

ہم کرتے ہیں وہ کام پہنچتا ہے غم جو

کیسی یہ خند ہے کہ ابھی تک بھری نہیں

تشویش میں نہ سوئیں گے ہم آنحضرات ہر

تھامو پہ صفہ کہ زیست کا نقشہ بدل گیا

اس وقت آرزوئے نسیم سحر نہیں

بھینا ہے موت مرگ جب داغ دے گئی

ان اشعار اور مصرعوں کو پڑھتے ہوئے آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ یہ وہ ”آواز“ نہیں ہے جو میر ظہیر میر ظلیق میر

انہیں "میر سوس" ہرز اور ہرز احمد جعفر اویج و غیرہ کے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ یہاں اگر یہ نہ بتایا جائے کہ یہ مرتبہ کا شعر یا مصرع ہے تو آپ اسے غزل کا شعر یا مصرع سمجھیں گے۔ یہی وہ آواز ہے جسے میر تقی نے مرتبے میں غزل و مثنوی کے رنگوں کے استخراج سے اپنے کلام میں نمایاں کی ہے اور اس طرح مرتبے کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ یہی الگ رنگ میر تقی کی انفرادیت ہے۔ میر تقی رنگ غزل کے مرتبہ کو اور منفرد بنا رکھا ہے۔ اس رنگ میں نہ صرف غزل کے لہجے کا دھیمہ پن شامل ہے بلکہ غزل کے اشعارات و کنایات کے ساتھ غزل کے اشعار کے مضامین و موضوعات بھی حسب امکان شامل ہیں۔ یہاں مرتبے کی خاصیت میں جذبہ کو شامل کر کے مرتبے میں اثر و تاثر پیدا کی گئی ہے۔ اسی لیے تقی کے ہاں جذبہ محبت، سانسین و کارہین کے دلوں کے تاروں کو پھینکا رہتا ہے اور اسی لیے ان کے ہاں غزل و مثنوی "نمایاں" ہے۔ اپنے مرتبے میں تقی یہ کام قوتِ اعجاز کے ساتھ جھنجھوہ و استعارہ اور مناسخ و مناسخ کو استعمال کرتے ہوئے اس طرح اور اس طور سے کرتے ہیں کہ برکتی، روانی، جوش اور زور کلام باقی رہتا ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور بھاد سے پیدا ہونے والی روانی برکتی ان کے مرتبے میں چاہی ڈال دیتی ہے۔ اس پر انھیں فخر ہے:

کس بحر میں مری طبعِ رواں کی نہر مضمون آ رہے ہیں سمندر کی جیسے نہر
طوقاں سے بڑھ کے قطرہ دل کا فروغ ہے دریا بہا رہا ہوں کہ رحمت کا جوش ہے

اس روانی کا اندازہ کرنے کے لیے مثنوی یہ بند پڑھیے:

نوتا ہے کوہِ عالمِ عباسِ نامور مدت گزر گئی ہے کہ خم ہو گئی کر
دریا تک آندہ سکتے تھے شیرِ غریب لے آئے تھے مگر طلی اکبرِ سنبھال کر

ہاں گلے میں طوقِ حق ہیں اس نورِ عین کے

پر دونوں پاؤں کا پ رہے تھے حسین کے

میر تقی مرتبے میں روزمرہ کی عام زبان استعمال کرتے ہیں۔ روزمرہ کی بول چال کی زبان کا استعمال سرسید جلی کے زیر اثر عام ہو رہا تھا اور قضاے قلوب کی سب کی سب اور تاریخ کا "طرزِ جدید" اب نکال دیا ہو رہا تھا، اسی لیے تقی کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں، انہیں دوسرے کے برخلاف بہت کم ہیں۔ اس عام زبان میں حسن بیان کو بڑھانے کے لیے وہ اکثر ایک حرف کے حامل الفاظ اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان سے نہ صرف روانی بڑھ جاتی ہے۔ بلکہ ایک ایسی لطیف جھلک بھی پیدا ہوتی ہے جو اثر و تاثر کو بڑھا دیتی ہے اور کانوں کو بھی سلی گنتی ہے مثنوی "ک" سے شروع ہونے والے الفاظ کی جھلک دیکھیے:

رج کو کئی کئی کماں کٹوں میں کٹائیں جو ہو کے زد

کوسوں نہ کہیت میں نہ کہیں سبز ہیں نہال

کھا کھا کے دھوپ کوہ میں بھر ہوئے ہیں نال

یہ عمل عشق مختلف حرفوں کے ساتھ کرتے ہیں اور ان کے مرنے والے کے اظہار بیان کی یہ ایک واضح خصوصیت بن جاتی ہے۔

میر عشق مرنے کی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں کرتے۔ اس کے اجزا بھی وہی رہتے ہیں جو انھیں دوسرے کے ہاں اپنے عروج کو پہنچے اور اس طرح اسی روایت کی تکرار کرتے ہیں جو سبکی مرثیہ پہلے ہی کر چکا تھا۔ وہ مرنے کا رنگ و حراج بدل دیتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی گھڑی ہوئی ضیف روایتیں پائیدار مانی گئی ہیں جسے وہ روایت تازہ کہتے ہیں مثلاً:۔۔۔ خاموش بس کہ تازہ روایت ہوئی تمام۔ روایت تازہ کو مرنے میں شامل کرنے کا یہ کام وہ عام طور پر مرنے میں "نئی" کے رنگ کو ابھارنے کے لیے کرتے ہیں۔ امام حسین عظیم انسان تھے لیکن اور دوسرے مرنے والوں کی طرح عشق کے ہاں بھی وہ کمزور و مظلوم انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ کچیل سطور میں جو بدھم نے اظہار بیان کی روانی کی مثال میں دیا ہے اسے پڑھیے تو یہ بات پوری طرح سامنے آ جائے گی۔ اس انداز فکر سے امام حسین کی شخصیت و سیرت کے عشق سے گرا افتاد پیدا ہو جاتا ہے جو مرنے کے فنی اثر کو کم اور کمزور کر دیتا ہے۔ اس افتاد کو جب سامعین و قارئین مرثیہ نے محسوس کیا تو پھر یہ "روایت تازہ" وضع کی گئی کہ امام حسین میدان جنگ میں سرے سے لڑے ہی نہیں تھے۔ یہ روایت میر عشق کے ہاں بھی ملتی ہے۔ امام حسین ذوالقادر تمام میں رکھے میدان جنگ میں کھڑے ہیں۔ اسے سنیں:

ہلو پ نذر مار کے بھاگا جو اک جہاں اس سمت ڈوب کر نکل آئی اُدھر سناں
حضرت نے دی صدا کی ستم گر کہاں کہاں تھ سے ضرور ہے مجھے اک امر کا ہاں
کھینچے ہوئے ہوں ہاتھ کو میں کا رزار سے

جتن ہے تھ کو خوف غریب الدوار سے

اور اسے اپنی انگلی سے انگلی اُٹھ کر دے دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اسے جو ان اجر میری بیٹی نے میدان جنگ جاتے ہوئے، فتح کے بعد، آل نبی کا گھر لوٹے وقت، انگلی لانے کی فرمائش کی تھی، اُسے یہ انگلی جا کر روے و پناہ انگلی دے دیتے وقت شہر کی کیا دہلیز ان کے آگے کھل پڑتے ہیں۔ عشق یہ کام مرنے میں بین و بکا کا اثر بڑھانے کے لیے کرتے ہیں۔

میر عشق قادر الکلام شاعر ہیں۔ قوت بیان ان کے مرنے میں رنگ گھولتی ہے۔ روانی ان کے بیان کی لہریاں خصوصیت ہے۔ وہ تخیل و استعارہ سے اظہار بیان کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ دوسرے کی زبان میں مرثیہ لکھ کر حسب ضرورت مناسبات سے اسے کہتے ہیں۔ غزل و رنگ و غزل ان کے مرنے کی لہریاں خصوصیت اور عشق کی انفرادیت ہے۔ غزل کے وہ امکانات جو منصف مرثیہ میں استعمال کیے جاسکتے ہیں عشق انھیں اپنے تصرف میں لا کر مرنے کو ایک الگ رنگ و روپ دیتے ہیں۔ اسی رنگ و خن کی وجہ سے دوسرے کوئی میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

حواشی:

- [۱] یادگار ضمیمہ بھر مہدی طبعیہ میں ۱۹۸۸ء سے رآ یادگار کی ۱۳۰۲ء
- [۲] مرثیہ عشق مرحومہ عذیب لکھنوی میں ۱۹۶۲ء
- [۳] دبستان عشق کی مرثیہ گوئی ماہ کوثر جعفریہ میں ۱۳۳۳ء سے ۱۹۷۳ء
- [۴] ایضاً میں ۲۲۸-۲۲۹
- [۵] مرثیہ عشق مرحومہ عذیب لکھنوی میں ۱۹۷۳ء سے ۱۹۷۴ء
- [۶] دبستان عشق کی مرثیہ گوئی میں ۲۲۸ء سے ۲۲۹ء

باب چوتھا

مرزا محمد جعفر اوج

مرزا محمد جعفر اوج (۱۲۶۹ء - ۱۳۳۵ء مطابق ۱۸۵۳ء - ۱۹۱۷ء) مرزا سلامت علی دیر کے انکوتے بنے تھے۔ ۶ ربیع الاول ۱۲۶۹ء کو ۱۵ فروری ۱۸۵۳ء کو نقاس گھنٹوں میں پیدا ہوئے۔ علی انکا اللہ خاں انکا کی بیٹی تھیں [۱]۔ دستور زمانہ کے مطابق تعلیم و تربیت گھر ہوئی۔ عربی زبان اس دور کے مستند زبانوں میں شمار کی جاتی تھی اور سید محمد تقی مجتہد سے اور فارسی زبان شیخ بہادر حسین وحید سے پڑھی۔ ان دونوں زبانوں پر انھیں عبور حاصل تھا۔ عربی و فارسی کی مستند تصانیف کتابیں بھی اسی زمانے میں مطالعہ کیں۔ علم عروض و فن شاعری اور نکات سخن اپنے والد مرزا دیر سے حاصل کیے جس پر قدرت کا اعلاہ ان کی تالیف ”تھپاس ان اشعار“ سے کیا جاسکتا ہے۔ ابھی تیرہ سال کے تھے کہ ۱۲ ربیع الاول ۱۲۸۲ء ۲ نومبر ۱۸۶۵ء کو شادی ہوئی [۲]۔ شادی کا منظوم دعوت نامہ مرزا اوج کے پوتے مرزا احمد صادق کے پاس محفوظ ہے [۳]۔ سولہ سال کی عمر میں شاعری کا آغاز ہوا۔ پہلے ”سلام“ لکھا جس کے مطلع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

اوج کیا خوب کہا پہلے پہل تو نے سلام کہ ہے تعریف سے بندش کی صفائی باہر [۴]
اپنے پہلے مرے کے مطلع میں بھی یہی بات کہی ہے:
اسے اوج بس کے حشر ہے مغل میں آفتاب روتے ہیں شیدائیم نسب میں دارزار
یوں عرض کر حسین سے ہائز و انکدار مقبول میری نظم ہو یا شاو نام دار

پہلا یہ مرثیہ ہے ثنا خوان شاہ کا

ہو صد نور میں رسالت پناہ کا

اپنے والد مرزا دیر کے ہمراہ مختلف مقامات کا سفر کیا۔ دیر کی وفات کے بعد بھی حیدرآباد (دکن) عظیم آباد اور کانپور وغیرہ سے مرثیہ خوانی کے لیے مدعو کیے گئے۔ اوج گھنٹی تہذیب کے پروردہ تھے اور گھنٹی میں ساری عمر عزت و وقار سے گزار دی۔ ایک تو یہ سے مرثیہ گو باپ کے بیٹے اور پھر خود صاحب فن، وضع داری اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ روایتی حراج کے انسان تھے۔ باپ دادا کی ریت پر فخر کرتے تھے۔ باپ کی طرح سہان نواز بھی تھے اور ضرورت مندوں کی مدد بھی کرتے تھے۔ خود دار اور کفرے انسان تھے اسی لیے اپنے حق کے لیے مقدمہ بازی سے بھی گریز نہیں کرتے تھے۔ امام ہانہ میر باقر سے مرزا دیر کو خلیفہ بنا تھا۔ یہی خلیفہ مرزا اوج کو بھی بنا رہا۔ ایک وقت آگ کی کسی جہ

سے متعلیوں نے یہ تکلیف بند کر دیا۔ آج نے اپنے حق کے لیے مقدمہ دائر کر دیا اور وکری حاصل کی (۵)۔

دوسرے کے انتقال کے بعد جب سوم کی مجلس ہوئی تو اوج نے وہاں تازہ ربا حیاں چھپیں جن سے گھر کے غم و اندوہ کا اظہار ہوتا تھا۔ لودھ اخلاک گھنٹہ کے نام نگار نے لکھا کہ ”مرزا اوج نے اول ربا حیاں نو تصنیف چھپیں۔ تمام محفل میں وجد کا عالم تھا۔ بعد قلعہ تاریخ وفات چھاپا۔ معلوم ہوتا تھا کہ بعد مرزا صاحب چھپ رہے ہیں (۶)۔ اوج ساری عمر مرتبہ کوئی کرتے اور سلام پوٹے اور ربا حیات کہتے رہے آخر عمر میں بیمار رہنے لگے۔ بنگر کی بیماری میں چلا ہو کر ۲۵ جمادی الثانی ۱۳۳۵ھ / ۱۸ مارچ ۱۹۱۷ء کو پانچ بجے شام، پختے کے دن وفات پائی اور وصیت کے مطابق اپنے گھر کے اندر مرزا دوسر کی مجلس میں دفن ہوئے۔ بہت سے شعرا نے قلعہ تاریخ لکھے۔ ان کے ایک شاگرد افضل حسین ثابت نے ”خدائے سخن اوج“ سے ہجری سال وفات ۱۳۳۵ھ اور دوسرے سید سرفراز حسین خیر نے اپنے قلعہ تاریخ وفات سے عیسوی سال وفات ۱۹۱۷ء لکھا

چوں بہ ہست و بجم باد جمادی الثانیہ	انس باطنی جہاں اوج سخن آرا گرفت
عیسوی سالش رقم کردہ نصیر سوگوار	”ہم صلیب تکمیل سدا رجعت جا گرفت“
	(۱۹۱۷ء)

اوج کی اصل ہجرت تو مرتبہ ہے لیکن نثر میں بھی ان کی دو تصانیف: ”ہیاس الاشعار“ اور ”قواعد جلدیہ“ قابل ذکر و توجہ ہیں۔ ”ہیاس الاشعار“ جس کا تاریخی نام ”امرقان“ (۱۳۹۲ھ) ہے، علم عروض، لہجہ شامی، نکات سخن، علم قافیہ اور تاریخ کوئی پر مدلل و مفید بحث کی ہے۔ علم عروض پر اوج کو پوری قدرت حاصل تھی۔ یہ کتاب حالانکہ انداز میں لکھی گئی ہے۔ دوسری کتاب ”قواعد جلدیہ“ ہے جس میں اردو الفاظ کی اصلاح کے لیے جملہ یزدنی لکھی ہیں۔ یہ دوزبانہ تھا جب اردو ہندی تقاریر بڑھ رہا تھا اور انگریز، بعد سلطان میں تفرقہ ڈالنے کے لیے یہ کام پوری حکمت عملی سے کر رہے تھے تاکہ وہ ان دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے دور کر کے اپنی حکومت کو ختم رکھ سکیں۔ یہ دوزبانہ تھا جب انگریزوں نے لکھنؤ کی عدالتوں میں اردو حروف کے بجائے انگریزی رسم الخط کے استعمال کی جو یزدنی تھی۔ اس تعلق سے اردو الما کی اصلاح کے لیے جو کئی تنظیمیں بنی تھیں اس میں مرزا اوج بھی شامل تھے۔ انھوں نے اصلاح اللہ کی اپنی تجاویز کو ایک رسالے کی صورت دی اور کئی کے سامنے رکھ دیا اور پھر بعد میں اس پر نظر جانی کر کے اس کا نام ”قواعد جلدیہ“ رکھ کر نواب راجپور میر جلد علی خان کی خدمت میں پیش کر دیا۔ ان دونوں کتابوں کو جدید فن تدوین کے مطابق مرتب کر کے دوبارہ شائع کرنے کی ضرورت ہے۔

اسی طرح اوج لکھنؤ کا بہت کم کام شائع ہوا اور آج تک اہل علم و فن کا انتظار کر رہا ہے۔ ان کے شاگرد سید سرفراز حسین خیر نے ”معراج الکلام“ کے نام سے ایک مجموعہ سرائی شائع کیا جس میں چند دوسرے

شامل ہیں۔ ان چودھریوں میں ان کے کی مقبول و معروف مرثیے مثلاً: ع۔۔۔ مرثیہ فیب ہے گویا زبانِ حمد
خدا۔ ع۔۔۔ ہوا آتی ہے آمادہ جہاد و جہاد، ع۔۔۔ کرشمہ سازِ فصاحت ہے خوش بختی اوج، ع۔۔۔ حق
نے کیا کیا شرف اے خاکِ شفا تھ کر دیے ع۔۔۔ ٹٹائے غامس آں ماہ ہے جاںِ سخن و غیرہ بھی شامل ہیں۔
ان کا ایک اور مشہور مرثیہ: ع۔۔۔ جب سے رواں ہے نثر کے قالب میں جاںِ نظم، انہی صورت میں مطلعِ اشعار
عشری لکھتے ہیں ۱۸ء میں شائع ہوا (۱۷۷۱ء)۔

جیسا کہ ہم لکھا آئے ہیں انہیں دودھ نے سسکی مرثیے کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر
نئی نسل کے لیے کوئی راستہ نکالتا چھوڑا تھا۔ اب صورت حال یہ تھی کہ سسکی مرثیے کا انہیں دودھ سے بدلنا پڑے گا۔
امکانِ فہم ہو چکا تھا۔ روزانہ اور بین و بکا چونکہ مقصد مرثیہ اور شبنی عقیدے کا جزوِ لاینفک اور حصولِ ثواب کا
ذریعہ تھا اس لیے مرثیہ کو سسکی مقصد سے ہٹ کر کسی نئی سمت میں سفر نہیں کر سکتا تھا۔ اگر وہ ایسا کرنا تو اس کی
”مجلس“ سامعین سے خالی ہوتی۔ اب نئے مرثیہ گوہوں کے سامنے ایک راستہ تو یہ تھا کہ وہ انہیں دودھ کی پیروی
میں اُن جیسا لکھنے کی کوشش کریں اور جو کچھ ان دونوں نے کیا تھا وہی کرتے رہیں۔ یہ روایت کی تھرا کا
راستہ تھا۔ روایت کی اس تھرا کے ساتھ مرثیہ ”لن“ کی رخ سے گزرد کر ”بھڑ“ کی رخ پر آ گیا اور عقیدہ کا رسی کا
ساجر بن گیا۔ بعض نئے مرثیہ گوہوں نے انفرادیت کی تلاش میں، انہیں دودھ کے مرثیوں کے کچھ موضوعاتی
فحاصل تلاش کیے اور ان کو اپنے مرثیے سے دور کر کے اپنی انفرادیت کی بنیاد رکھی۔ بعض مرثیہ گوہوں نے مرثیے
میں نیا رنگ شامل کرنے کی کوشش کی جیسے میر عشق اور عشق نے غزل کے رنگ کو مرثیے میں شامل کیا یا پیارے
صاحبِ رشید نے ”ساقی تارہ“ کے رنگ کو مرثیہ میں شامل کیا۔ مرزا اوج نے مرثیے کی حیثیت اور اس کے مقصد
کو تو اسی طرح قبول کیا جس طرح وہ تھا لیکن موضوعات میں تبدیلی کر کے اپنی انفرادیت کو نمایاں کیا۔ اوج نے
اس بات پر زور دیا کہ گنجِ روایات اور گنجِ واقعات کو موضوعِ مرثیہ بنایا جائے اور اپنی طرف سے مرثیہ کو طبعی
طریقہات سے آزاد کرے جیسا کہ سسکی اثر پیدا کرنے کے لیے میر انیس و مرزا دیر اور دوسرے مرثیہ گوہوں نے کیا
ہے۔ نئے نئے قیاس و تفسیر کا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ سسکی دیکھ کر لوہا لوام اثر نے لکھا تھا کہ ”اوج ایک بڑے
نئی گراہی شاعر ہیں اور ان کی لطیفی مشہور و یادوار اصداد ہے۔ مرزا اوج کی مرثیہ نگاری بہت کچھ جدت کی خبر
دیتی ہے۔ ان کی شاعری خالی نہیں ہے۔ ہر گز ایسی نہیں ہے کہ سوچاں سمجھ و مرثیے سے مرزا صاحب احتیاس
مطالعین کر کے ایک خاص مرثیہ بنالیتے ہوں۔ اس پر غلطی یہ ہے کہ روایات سمجھ کو منظور فرماتے ہیں اور خود احوال
اقوال سے لایم اور خاندانِ لایم علیہ السلام پر اتمام نہیں لگاتے ہیں“ (۸)۔

میدانِ جنگ میں حضرت قاسم کی شادی کو قدیم مرثیہ گوہوں سے لے کر انہیں دودھ تک موضوع
مرثیہ بنایا ہے اور رقت پیدا کرنے کے لیے بڑی ہنرمندیوں دکھائی ہیں۔ یہ روایت غلامِ خدا تھ ہے۔ وادھلی
شاہ نے بھی اپنے ایک مرثیے میں اسے غلامِ خدا تھ کہا ہے:

مادامی قاسم نہ نظر آئی کتب میں
بہ دوج طبعیت نہ مری لائی کتب میں
چھان بہت اس کو نہ مگر پائی کتب میں
کس طرح سے بھرتیز ہو جاتی کتب میں
قصود کا اہم ہے احوال ہر اک جا

جو تھا حسن پاک نے اس باز پہ ہاتھ (۹)

یہی بات ڈاکٹر احسن قادری نے بھی ہے کہ ”مرثیہ کا کسی تاریخی واقعہ پہلی ہوتا... ضروری ہے مگر... مرثیہ گو اس کو کچھ گنا بڑھا کر پیش کرتا ہے... اس میں شک نہیں کہ امام حسین کے کردار میں ہم کو خلفہ و خلیفہ و خلاق و دونوں کے نہایت بلند کلمے ملتے ہیں لیکن مرثیہ میں ان کو صرف اس لیے نظر انداز کیا گیا کہ ان کے بیان سے سامعین پر کوئی رقت طاری نہیں ہو سکتی اور نہ ہی نقطہ نظر سے گریہ و زاری ہی اصل چیز ہے“ (۱۰) اوج نے اسی لیے اس مرثیے میں جس میں حضرت قاسم کو موضوع سخن بنایا ہے (۔ بارغ سخن میں رنگ بھایا ہے بہار کا) ان کی شادی کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اسی طرح حکم کے قتل سے دور کا مسئلہ کھنوی شیدہ عقیدے میں بہت عام ہے۔ انھیں وہ دھڑ نے بھی حضرت عون و دھڑ کے قتل سے اسے موضوع مرثیہ بنایا ہے لیکن یہ بھی من گھڑت بات ہے اور روایت مجھ کے خلاف ہے۔ مرزا اوج نے اسے بھی اپنے مرثیے میں شامل نہیں کیا اور کیا:

گوش ہوش و زار سن لیں صاحب انصاف
زبان حال کے مشہور ہیں جو کچھ اوصاف
علم کی بوٹ کو بے شک میں جانتا ہوں خلاف
کہوں گا صاف کہ مشکل نہیں قصور معاف
یہ امتحانِ سخن ہے جو کچھ جانتا ہے
روایت اس کو جو کہے کہاں لکھتا ہے

یہ وہ غبارِ حجاز تھا جسے مرزا اوج نے اپنے مرثیے میں نمایاں کیا۔ اوج کا یہ نقطہ نظر، حجاز ساز تھا جس نے موضوعات مرثیہ کو گنج راستے پر ڈال دیا۔ اس کے علاوہ اوج نے بہارِ رنگ اور ساقیِ ہمد کے طرز کی بھی مخالفت کی اور بتایا کہ یہ رنگ مرثیے کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اسی وجہ سے رنگہ فزل و فخر کو انھوں نے مرثیے سے دور دکھا کر اس سے مرثیہ کا اہم انگیز مزاج بدل جاتا ہے۔

اس دور میں اور خصوصاً ۱۸۵۷ء کے بعد مختلف اسلامی دوقی تحریکیں ابھر کر سامنے آ رہی تھیں جن میں سر سید احمد خاں کی تحریک نمایاں تھی۔ سر سید نے ”مسدس حالی“ لکھوا کر اپنی ماقبت کو سنوارا تھا۔ بدلے ہوئے حالات میں اصلاح و تعمیر کا احساس عام تھا اور مجوزی سے پھیل رہا تھا۔ اوج نے بھی اس اثر و رنگ کو قبول کیا۔ یہی مرزا اوج کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے اصلاح ملت و قوم کو موضوع مرثیہ بنایا۔ ان کا مرثیہ:

ج..... ”دورنگی بمن روزگار توام ہے“ اس رنگِ سخن کی مثال ہے۔ اسی کے ساتھ اوج نے غمگینی و مابعد الطبیعیاتی مسائل کو بھی مرثیے کا موضوع بنایا۔ انھوں نے اپنے مرثیے: ج..... ”سروشِ غیب ہے گویا زبانِ محمد خدا“ میں فلسفہ توحید کو موضوع مرثیہ بنایا ہے۔ ڈاکٹر احسن قادری نے اس مرثیے کے بارے میں لکھا ہے کہ

”یہ مرتبہ فلسفہ، الہیات پر ایک ایسی نظم ہے جس پر ہمارا ادب، بہا طور پر باز کر سکا ہے۔ ہماری انزل نے تصوف کے پردے میں وحدت الوجود اور وحدت الوجود وغیرہ کے تصورات کی اچھی خاصی اشاعت کی لیکن فلسفہ، توحید پر علمی و فکری انداز میں نظر و افکار انزل کا کام نہیں تھا۔ مرزا اویج نے اپنے اس مرتبے میں فلسفہ، الہیات کو ایک خاص فکری انداز میں پیش کیا ہے اور اسلامی علم کلام کو نظم کا روپ دیا ہے جو واقعی ایک بڑی جدت ہے“

[۱۱]۔

جہاں تک اعتماد و بیان کا تعلق ہے مرزا اویج ایک بڑے گو، فاعور الکلام شاعر ہیں۔ ان کے مرثیوں کے ”چہرے“ اچھی شاعری کا نمونہ ہیں۔ رزم و بزم کے بیان میں بھی ان کا شعری سلیقہ رنگ بھاتا ہے۔ ان کی طبعی بیان شہادت میں اہم انگیزی سے ملتی اثر پیدا کرتی ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کا مرثیہ بحیثیت مجموعی انھیں دوسرے کم رہتا ہے۔

مرزا اویج مرزا دوسرے کے بیٹے تھے۔ دستور زمانہ کے مطابق انھیں اپنے والد کے رنگ و خن کو اپنانا چاہیے تھا لیکن ایسا شاید اس لیے نہیں ہوا کہ اب نئے سیاسی چاظر میں ”نچرل شاعری“ کی تحریک مقبول ہو کر پھیلی رہی تھی اور مکتوی طحرم تو ذرا ہوا تھا۔ جب مرزا اویج وقت کے دریاے گزند گردی کے ساحل پر آئے تو منظر بھلا ہوا تھا۔ ”مسدس حالی“ سب کی زبان پر تھی۔ اسی کے ذرا اثر مرزا اویج نے بھی مرزا دوسرے کے رنگ و خن سے گریز کر کے میرا نہیں کی ”نچرل شاعری“ کو قبول کیا اور انھیں کے رنگ و خن میں مرتبے کے لیکن روایت کی اونچی و بھاری، جسے انھیں دوسرے نے کھڑا کیا تھا، وہ بھی پار نہ کر سکے۔ مرزا اویج نے لفظوں کی ترتیب اور جواز کے ساتھ کھلے انداز میں مرتبے لکھے اور مقبول کا کامیاب ہوئے۔ ذرا بیان ان کے مرتبے کی عام خصوصیت ہے جس کا اعتماد موقع نگاری، شوکت و جلوس، حالت رواگی اور شدت گرمی کے بیان میں بھی ہوتا ہے اور رزم و بزم کے بیان میں بھی ہوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال کی تصویر ذہن کے چمکے میں آئینہ کر مکالمہ کر رہی ہے مثلاً اس مرثیہ کے یہ بند دیکھیے جس کے مطلع کا پہلا مصرع: ”جاتے ہیں کہ بلا کو سافر تھارے“ ہے:

کہا کیا جہاں ہیں سرور و لا کے ہم رکاب ہے مثل نیکیوں میں ہزاروں میں لا جواب
ہیں دلیر و دقا میں یہ افراد انتخاب انہم ہیں یہ دلیر تو مولا ہیں آفتاب

وہ صاحب دقا کہ دقا جن کی خانہ زاد

قربان ان کے حسن عقیدت پہ اعتقاد

ای صحت و فحش شاعر دستور کار سرافق و بہادر و جاں باز و سرگزار

انہام بین و عافیت اندیش و بہادر کہنے کو خاکسار مگر آساں و کار

یہ ہر دان خضر طریقی نہات ہیں

خوش زاد ہیں خوش مزاج ہیں اور خوش صفات ہیں

ایک طرف مرزا اوج اور میر انیس کے زور بیان والی خصوصیت اوج کے مرثیوں میں نظر آتی ہے اور دوسری طرف فکر و خیال کے اخلاقی پہلو پر وہ زور ہے جو اوج کی اخراجات ہے۔ ان کے مرثیے : ج ”سر دلی نسیب ہے گویا زبانِ محمد خدا“ یا ج ”حق نے کیا کیا شرف اسے خاکِ شفا تجھ کو دے“ یا ج ”رحمت کو دے“ خالقِ سماں ہے یہ محفل“ دیکھیے ، ان میں اخلاقی پہلو پر ہی زور دیا ہے۔ یہی پہلو، روایاتِ مجھ کے ساتھ، مرزا اوج کی اولیت ہے۔

میر انیس اور مرزا اوج کے بعد جو مرثیہ گو نمایاں ہوئے وہ کم و بیش سب انیس دوج کی آل اولاد اور شاگرد ہیں اور وہ سب اسی روایتِ مرثیہ کی نگرار کی خدمتِ انجام دیتے ہیں۔ مرزا احمد جعفر اوج مرزا دوج کے بیٹے تھے اور میر تقی میر انیس کے بیٹے تھے۔ میر تقی میر بھی روایتِ انیس کی نگرار کا کام سلیختے سے انجام دیتے تھے اور اپنے محترم باپ کے اندازِ مرثیوں کی کھکی نقل چکر کرتے ہیں۔

خوشی:

- [۱] سراج الکلام سر فراز حسین شیرانی، لکھنؤ میں ۱۸۰۵ء
- [۲] مرزا ابو جعفر ادب لکھنؤ، ڈاکٹر سید سکندر آغا میں ۱۷۰۷-۱۷۰۸ء لکھنؤ ۱۹۸۵ء
- [۳] ایضاً
- [۴] ایضاً میں ۱۷۰۷
- [۵] ایضاً میں ۱۷۰۷
- [۶] مرگ و میر کا خصوصی مہداورد، میں ۱۳۳۳ء مطبوعہ "مسافر" حیدرآباد، چلنے بہار
- [۷] مرزا ابو جعفر ادب لکھنؤ، ڈاکٹر سید سکندر آغا میں ۱۷۰۸ء لکھنؤ ۱۹۸۵ء
- [۸] کاشف الہدٰی کن، سید احمد امام شاہ، جلد دوم میں ۱۷۰۸-۱۷۰۹ء مکتبہ مصنفین الادب، لاہور ۱۹۵۶ء
- [۹] قوشہ آفرین، داہد علی شاہ اختر، ۵۹۵، مطبع سلطانی لکھنؤ ۱۳۴۹ء
- [۱۰] مرتبہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد حسن قادری، میں ۱۷۰۸-۱۷۰۹ء لکھنؤ، جلد دوم ۱۹۶۳ء
- [۱۱] دیبچن اور مرزا اکبر ڈاکٹر حسین قادری، میں ۱۷۰۸-۱۷۰۹ء، جیم کب لکھنؤ ۱۹۶۶ء

پانچواں باب

میر تقیس

میر تقیس میر انیس کے بڑے بیٹے اور میر عسکری رئیس و میر محمد سلیم کے بڑے بھائی تھے۔ میر خورشید علی نقیس (۱۲۳۳ھ - ۱۳۱۸ھ مطابق ۱۸۱۹ء - ۱۹۰۰ء) محلہ گلاب باڑی قیض آباد میں پیدا ہوئے۔ میر تقیس کی تاریخ ولادت پر اختلاف ہے۔ کہا جاتا ہے کہ خورشید علی ان کا تاریخی نام ہے جس سے فصلی طریقے سے سال ولادت ۱۲۳۰ھ برآورد ہوتا ہے۔ ڈاکٹر صفدر حسین زیدی نے ۱۲۳۰ھ مہذب لکھنوی نے ۱۲۳۵ھ، حامد حسن قادری نے ۱۲۳۳ھ کے ستین دیے ہیں۔ ڈاکٹر سلیمین طاہر رضوی نے ۱۲۳۸ھ/۱۸۲۳ء تاریخ ولادت حسین کی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ میر تقیس کے چچا کے بچے سید علی احمد دانش نے انھیں بتایا کہ میر تقیس کا سال ولادت ۱۲۳۳ھ اور سال وفات ۱۹۰۱ء مطابق ۱۳۱۸ھ [۱] ہے۔ سال وفات کی تصدیق ان تفصیلات تاریخ سے بھی ہوتی ہے جو ان کی وفات پر لکھے گئے۔ سید محمد جعفر شمس آبادی نے ”مالی انصاف و ممد حیف نقیس“ سے ۱۳۱۸ھ سال وفات نکالا ہے۔ جہاں تک سال ولادت کا تعلق ہے ۱۲۳۳ھ یا دو قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔ میر تقیس کی پیدائش کے وقت میر ظیق (وفات ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۳ء) زندہ تھے۔

میر انیس نے اپنے چلوٹے بچے کی تعلیم و تربیت کا اچھا انتظام کیا۔ میر تقیس نے عربی و فارسی زبانوں کی تعلیم کے ساتھ حدیث و روایت اور دینی علوم بھی حاصل کیے۔ خوش فہمی بھی انھوں نے اس دور کے بڑے استادوں سے کی تھی۔ علاء الدین اور نقی علی پر انھیں عبور حاصل تھا۔ فن شاعری اور مرثیہ خوانی اپنے والد سے سیکھی۔ مرثیہ خوانی میں وہ ایسا ڈرامائی انداز اختیار کرتے تھے کہ اہل مجلس سرے میں ڈوب جاتے تھے۔ خواجہ عبدالغفار عسکری لکھنوی نے لکھا ہے کہ ۲۵ روپے کو اپنا ناقص مرثیہ دلا رام کی پارہ دہی میں پڑا دے تھے اور لوگ عالم گوشت میں مرثیہ سن رہے تھے کہ میر تقیس نے ہاتھ اٹھا کر کہا: ”ع۔۔۔۔۔“ وہ گروا اٹھی وہ ہلکے ہو تراب آیا“ تو اسی کے ساتھ منبر پر غم قد کھڑے ہو کر ہاتھ سے اشارہ کر کے لفظ ”وہ“ اس طرح ادا کیا کہ اہل مجلس پیچھے نوکر دیکھنے لگے“ [۲]۔ ادیب نے لکھا ہے کہ میر تقیس کی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا شہرہ سن کر چند بٹن دربار کو اشتیاق ہوا کہ میر صاحب کا کلام خود ان کی زبان سے سنیں۔ ایک مجلس میں انھوں نے شرکت کی۔ مجلس سے واپس پر کہا کہ یہ مجلس ایچنگ کے فن میں انتہائی کمال رکھتا ہے، مگر انگلستان میں ہوتا دینا بھر میں شہرت ہوتی اور فن برستا“ [۳]۔

میر تقیس خاندانی روایت پر چلنے والے انسان تھے۔ آپ کے فضل قدم پر چلنے کو باعث افتخار جانتے

تھے۔ مزاج رواجی اور وضع دار انسان تھے۔ طوطی خلقی اور طوطہ داری، شہنشاہی اور اکسار، خجندیگی و حنایت، بردباری اور دو بیچارہ انداز ان کی خاندانی روایت کا حصہ تھے۔ ”تذکرۃ آب بکا“ میں لکھا ہے کہ کسی نے تعریف کی کہ آپ کا کام میر انیس کا سا معلوم ہوتا ہے۔ میر تقی نے کہا ”یہ آپ نے کیا کہا۔ وہ کہا اور میں کیا۔ ہاں ان کا خوش بختی ہوں۔ آپ نے ان کے مرثیے کو پیکا نہیں“ [۳]۔ عام طور پر میر تقی کو چلی انیس کہا جاتا تھا۔ میر انیس کی زندگی میں ہی مرثیہ خوانی کے لیے ان کے ساتھ مختلف شہروں کا سفر کیا اور ساتھ ہی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کی تربیت بھی حاصل کی۔ انیس کی وفات کے بعد حیدر آباد، چنہ، الہ آباد، محمود آباد، فیض آباد، رامپور وغیرہ واکری کے لیے جانے جاتے رہے۔ میر تقی کم کم اور کم آہر انسان تھے۔ دن رات مرثیہ گوئی اور سلام دریا میات کہنے میں لگے رہتے۔ چند سو سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا اور یہ سلسلہ آخر عمر تک جاری رہا۔ آخر عمر میں بیمار رہے۔ برقان نے ایسی خرابی پیدا کی کہ اسی بیماری میں ۱۲ ربیعہ ۱۳۱۸ھ مطابق ۵ مارچ ۱۹۰۱ء کو وفات پا گئے۔ کئی شاعروں نے قطعات تاریخ وفات کہے جن میں سید محمد جعفر شمس آبادی اور مرثیہ گوئی و غیرہ شامل ہیں۔

میر تقی نے بہت کہا لیکن ان کا کلیات آج تک شائع نہیں ہوا۔ ”گلزار تقی“ کے نام سے ۱۹۷۵ء میں چھ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ انٹر قیام حسین جعفری نے مرتب و شائع کیا۔ ”گلزار تقی“ (۱۹۵۱ء) کے نام سے چھ مرثیوں پر مشتمل مجموعہ مہذب لکھنؤی نے مرتب و شائع کیا۔ ان مرثیوں میں مہذب لکھنؤی نے خود اصلا میں دے کر اصل مرثیوں کا حلیہ بگاڑ دیا ہے [۵]۔ ان کے علاوہ پانچ مرثیوں پر مشتمل مجموعہ ”بزم تقی“ کے نام سے ۱۹۱۸ء میں جلی پریس، دہلی سے شائع ہوا۔ پانچ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ ”مرثیہ تقی“ کے نام سے ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا جس کے مرتب حافظ علی صابر تھے۔ تین مرثیوں پر مشتمل ایک اور مجموعہ ”بہار تقی“ کے نام سے حافظ علی صابر نے ۱۹۶۶ء میں مرتب و شائع کیا۔ ”نظم تقی“ کے نام سے بھی ایک مجموعہ لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ بسطین قاسم رضوی نے ۳۳ غیر منسلک مرثیوں کی فہرست اپنی کتاب میں فراہم کی ہے [۶]۔

اور دوسرے میر تقی تک آتے آتے وقت، اجزاء، موضوعات، روایات اور طرز ادا کے اعتبار سے میر انیس، مرزا ویر کے ہاتھوں اپنے عروج و کمال کو پہنچ چکا تھا۔ انیس دوسرے مرثیے کو ادبی رنگ دے کر اسے شعرو شاعری اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی کمال کو پہنچا دیا تھا۔ مرثیے میں اب مذہبی عقیدے کے ساتھ شعر و شاعری کا اعلیٰ معیار بھی شامل ہو گیا تھا۔ اس طرح اس دور کا مرثیہ نہ صرف معاشرے کی شعری پند کی کوہک، یک وقت مذہبی عقیدے کو بھی آسودہ کر دیا تھا۔ میر انیس کی وفات کے بعد بڑے بیٹے میر تقی نے جب باپ کی جگہ لی تو انھوں نے مرثیے کی اسی روایت کی تکرار کو جو ورثے میں انھیں ملی تھی۔ وہ اپنی طرح میر انیس کے نقش قدم پر چلے اور اپنے خاندان کا نام روشن کیا۔ ان کا مرثیہ سن کر ایک مرثیہ گو سے تک لڑک پکھتے رہے کہ وہ کوئی اپنے والد محترم کا مرثیہ پڑھا رہے ہیں۔ میر تقی کے مرثیوں پر میر انیس کا رنگ نمایاں ہے لیکن مضمون آخری۔

استعدادات اور تراکیب پر مرزا میر کا اثر بھی واضح ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور کے سارے نئے مرنے گوہر
پرائس دوہر دونوں کے اثرات کھلے ملے نظر آتے ہیں۔ میر تقی کے ہاں میر انیس کا اثر زیادہ ہے اور میر کا کم
لیکن یہ اثر اتنا ضرور ہے کہ آپ اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ میر تقی کا بلاغت کی طرف رجحان اور نئے کھوار الفاظ
کا استعمال میر کا اثر ہے۔ میر تقی کے مرنے کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دلیل کی پڑی تو وہی ہے جو میر انیس
نے ذاتی قہم، ڈپے بھی وہی ہیں جو میر انیس نے بنائے تھے لیکن دلیل کے انہی کو چلانے والا کوئی دوسرا ہے۔ میر
تقی کے مرنے سے نکتہ اجزا، موضوعات اور اسلوب بیان کے اعتبار سے انیس جیسے ہیں لیکن اگر میر تقی کے
بہترین مرنے کو میر انیس کے بہترین مرنے کے ساتھ رکھ کر پڑھا جائے تو محسوس ہوگا کہ وہ دوس اور جمالیاتی
رنگ جو انیس کے ہاں ہے، میر تقی کے ہاں کم ہے۔ میر انیس کے مرنے کے سامنے میر تقی کے مرنے کا رنگ
باندھا پڑ جاتا ہے۔ مثلاً میر تقی کے مشہور مرنے ج "ہاں اسے قلم صدق رقم نور نکلتا ہو" کا دوسرا بند
پڑ ہے

اے آئے رحمت ہی ہاتھوں کی خبر دے ہجر بھی پھیل جائے نہاں کو وہ اثر دے

ہر باغ کو دے پھول ہر اک پھول کو دے کھنکھول گواگو ہر حضور سے ہر دے

بھر بھول کے دیکھی ہوئی راہوں کو نہ دیکھوں

وہ اوج میر ہو کہ شاہوں کو نہ دیکھوں

اور اس کے بعد اب میر انیس کے مشہور مرنے کے چرے کا یہ بند پڑ ہے

یارب جن نظم کو ہزار اوم کر اے ہر کرم شک ذرا رحمت پہ کرم کر

تو فیض کا نہد ہے قہر کوئی دم کر گم نام کو اچھا جانوں میں رقم کر

جب تک یہ چمک میر کے پر تو سے نہ جائے

انجم خن میر سے قلم رو سے نہ جائے

دونوں بند ایک ساتھ پڑھنے سے انیس کا واضح اثر تقی کے بند پر نظر آتا ہے۔ دونوں ملتی جلتی ہی بات کہہ رہے

ہیں۔ انیس کے بیان میں جو دس اور چمک ہے وہ تقی کے ہاں کم ہے لیکن اگر دونوں کو ایک ساتھ نہ پڑھا

جائے تو پڑھنے والوں کو یوں محسوس ہوگا کہ یہ انیس کی ہی آواز ہے۔ میر تقی کے مرنے کی آواز میں

بولتے ہیں۔ اب اس بات کو ایک اور مثال سے دیکھیے۔ ظہور صبح کا مقرر انیس و تقی دونوں کے ہاں ملتا ہے۔

اب پہلے میر انیس کے مشہور مرنے ج "پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ از صبح" کے یہ دو بند پڑ ہے:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ از صبح گل دار شب غزاس ہوا آئی بہار صبح

کرنے کا شک در انجم غار صبح سرگرم ذکر حق ہوئے عامتہ گزار صبح

تھا چرخ انگری پہ یہ رنگ آفتاب کا

کھتا ہے جیسے پہول جنم میں نگاہ کا

چٹا وہ مارمچ کے جھونکوں کا دم بہ دم

مرقان مچ کی وہ خوش المانیاں ہم

سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبز ہوا

تھا سوتھیں سے دامن صرا بھرا ہوا

اب یہ وہ بندہ نہ کہ میر تقی میر کے یہ وہ بندہ ہے:

بیاض مچ کا بلب چراغ پر ظہور ہوا

نرخ سحر سے نقل صن زدے حور ہوا

مطیع خاقان لیل و نہار اٹھنے لگے

پے نماز عبادت گزار اٹھنے لگے

دکھا رہی تھی اور خرابیاں سحر کی ضیا

وہ آبِ بحر کی صوا اور وہ دشت و در کی ضیا

مگھوں سے مل کے جو باہر نیم آتی ہے

مٹھام جاں کو بسانے فیم آتی ہے

انہیں دیکھیں دونوں نے مچ کا منظر پیش کیا ہے۔ انہیں کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ لفظ وحشی ایک جان ہو گئے

ہیں۔ انہیں کے ہاں انھوں کا یہ عباد محسوس نہیں ہوتا اور اسی وجہ سے وہ زور و زوال دہانی نہیں ہے جو انہیں کے ہاں

نظر آتی ہے۔ انہیں کے پہلے بندہ کے دوسرے مصرع کو پڑھتے ہیں ”تیرگی“ کی ”گی“ اور شب کے بعد آنے والا

”کا“ زوالی کو روک رہا ہے۔ ساتھ ہی یہ محسوس ہوا کہ منظر جسے بیان کیا جا رہا ہے، انہیں کے ذہن میں اس کی

تصویر بالکل صاف اور روشن ہے جسے وہ ایک اچھے مصور کی طرح نور و سایہ کے اثر سے نمایاں کر رہے ہیں۔

انہیں کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ انہیں کے وہ بندہ نہ کہ مچ کی نقلی تصویر ذہن میں چبھ جاتی ہے اور ایک ایسا

نقش پڑھنے والے کے ذہن میں بن جاتا ہے۔ انہیں کے ہاں یہ تصویر ذہن پر پورا نقش جیت نہیں کرتی بلکہ

وحدتی وحدتی بنی رہتی ہے۔ انہیں کے ہاں آمد و زوالی اور برجستگی محسوس ہوتی ہے۔ انہیں کے ہاں یہ زوالی و

برجستگی نہیں ہے۔ انہیں کی تصویر سے احساسِ جمال رس نکلتا ہے۔ انہیں کے ہاں منظر باطن سے ابھر کر نہیں

آتا۔ انہیں کے ہاں تصویر میں داخلی احساسِ تصویر کے خارجی روپ میں روح چھوٹ کر جانِ ظاہر رہا ہے۔ یہ

مصرع ”سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم“ پڑھ کر میر کے اس شعری طرف دھیان جاتا ہے:

چلتے ہو تو جن کو پیچھے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے

بات ہرے ہیں پہول کھلے ہیں کم گہا اور ہاراں ہے

انہیں کا خیال میر کے اس شعر سے متاثر ہونے کے باوجود انہیں کی بنائی ہوئی تصویر کا حصہ بن کر انہیں کا ہو گیا ہے۔ روایت یوں ہی جذب ہو کر نئی نئی صورتوں میں نمایاں ہوتی ہے۔ انہیں کے دوسرے ہند کے شیب کا شعر تصویر کا مکمل کر دیتا ہے اور مہر کو اس طرح ذہن میں بچھا دیتا ہے جیسے دشت سبز میں درود رنگ پھیلی ہوئی تازہ گھاس کا میدان مہر کو پھیلا کر اس کے جمال کو ہمارے وجود کا حصہ بنا دیتا ہے۔ انہیں کے مہر کی تصویر یہ کام اس طرح نہیں کرتی لیکن ان سب باتوں کے باوجود یہ رنگ انہیں ہی ہے جو انہیں کے ہاں استعمال ہو رہا ہے۔ انہیں جیسے سے روایت ہو انہیں کے پھیلا نے اور پوری طرح برتنے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں اور انہیں جیسے نظر آنے لگتے ہیں، اسی لیے انہیں انہیں جانی نہیں بلکہ ”چلی انہیں“ بھی کہا گیا ہے۔ بحیثیت مجموعی ان کے کلام کو دیکھ کر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مرثیہ گوئی میں میر انہیں کی بھی نقل ہیں۔ اب رہے پیارے صاحب رشید، ان کا مطالعہ ہم اگلی طور میں کریں گے۔

حواشی:

- [۱] میر غلام محمد علی نقی: حیات اور شاعری، ڈاکٹر سلیم قاسم رضوی، ص ۱۰-۱۱۵ اور ص ۸۵-۷۷، بھکٹو، ۱۹۹۵ء
- [۲] تذکرہ آبِ بہار، مولانا عبدالرزاق، مشرت، دارالحدیث، لاہور، ۲۱-۲۲، بی بی پبلیشنگس، بھکٹو، ۱۹۵۸ء
- [۳] حیات، مسعود حسن رضوی، ص ۳۲-۳۳، بھکٹو، ۱۹۸۱ء
- [۴] تذکرہ آبِ بہار، ص ۱۲۵، مولانا، لاہور
- [۵] تحریکاتِ مہذب، بھکٹو کے لیے دیکھیے: میر غلام محمد علی نقی: حیات اور شاعری، ڈاکٹر سلیم قاسم رضوی، ص ۳۲۶-۳۳۳، بھکٹو، ۱۹۹۵ء
- [۶] ایضاً ص ۲۳۶-۲۵۱

پیارے صاحب رشید

اس دور میں اردو مرثیے کی تین روایتیں اور تین گھرانے ممتاز تھے۔ ان روایتوں کے ممتاز و منفرد مرثیہ گو اور الگ الگ ان روایتوں کے بانی میر انیس، میر زاد میر عشق و میر عشق تھے۔ ان کے بعد جو دوسرے شعرا سامنے آئے، انھوں نے اپنے اپنے گھرانوں کی روایت کو فوقیت ضرور دی لیکن نئی نسل کے مرثیہ گوہوں پر ان تینوں کے اثرات مکمل مل کر ایسی صورت اختیار کر گئے تھے کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں رہا تھا۔ اس دور میں بھی میر انیس کی روایت، مرثیہ سب پر فوقیت رکھتی تھی جسے ہر گھرانے کے بڑے مرثیہ گوہوں نے اپنایا۔

پیارے صاحب رشید میر انیس کے نواسے تھے۔ میر عشق میر ضمیر کے داماد تھے اور میر عشق اور میر عشق رشید کے حقیقی چچا تھے۔ پیارے صاحب رشید نے میر انیس سے بھی اصلاح لی اور اپنے چچا میر عشق و میر عشق سے بھی رجوع کیا۔ یہ تینوں رنگ اسی لیے ان کے ہاں یک وقت ملتے ہیں۔ اب تک مرثیے میں قصیدہ و مثنوی کے رنگ و مزاج شامل ہوئے تھے۔ مرثیے میں قصیدے کا رنگ مرزا دیر نے کامیابی سے استعمال کیا تھا۔ مثنوی کا مزاج میر انیس نے اپنے مرثیے میں کامیابی سے برتا تھا اور غزل کے رنگ و مزاج کو میر عشق اور میر عشق نے اپنے مرثیے میں سویا اور جذب کیا تھا۔ ان بابائین روایات کے بعد کی نسل نے، جن میں پیارے صاحب رشید شامل تھے، ان تینوں کے رنگوں کو اپنے مرثیے میں استعمال کیا اور اُسے سامعین مجلس میں مقبول بنایا۔ اب یہ صورت ہو گئی تھی کہ مجلس حزا کے سامعین مرثیے میں بہار یہ مضامین، ساقی نامہ اور رنگہ نقول کے حامل اشعار اور بندہ بننے کے منتظر رہتے اور ایسے اشعار پر دل کھول کر داد دیتے تھے۔ اگر کسی مرثیے میں یہ اجازت ہوتے تو دوسرے کامیاب نہ ہوتا۔ اسی کامیابی کے لیے بڑے مرثیہ گوہوں کا صحران، الحرام کے ساتھ اپنے مرثیوں میں لاتے۔ اس دور میں پیارے صاحب رشید کی کامیابی اور مقبولیت کا یہی راز تھا۔

پیارے صاحب رشید جن کا اصل نام سید معظی مرزا اور تخلص رشید تھا، پیارے صاحب کے نام سے معروف تھے۔ ان کی تاریخ ولادت ۱۱۶۳ھ اور تاریخ وفات ۱۲۹۹ھ بقید ۱۳۶ھ مطابق ۱۸۴۷ء-۱۹۱۸ء ہے۔ سید احمد مرزا صاحب ان کے والد اور اُنس (میر انیس کے بھائی نہیں بلکہ دوسرے) ان کے دادا تھے۔ پیارے صاحب کی بیوی میر انیس کے دوسرے بیٹے میر مسکری دیکھ کی بیٹی تھیں۔ اس طرح پیارے صاحب رشید کے خون میں میر انیس اور میر عشق دونوں خاندانوں کا خون شامل تھا۔ پیارے صاحب

کی تعلیم و تربیت ان کے بڑے چچا میر عشق نے قصبہ سے کی۔ پیارے صاحب نے نہ صرف عربی و فارسی اور علم دین کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی بلکہ فنِ سپہ گری، گھوڑ سواری اور شمشیر زنی کا فن بھی سیکھا۔ میر عشق چاہتے تھے کہ ان کا ہونہار بھتیجا ان کا دلدادہ بنے لیکن پیارے صاحب کی والدہ نے اپنے خاندان کو ترجیح دی۔ اس شادی نے ان دونوں خاندانوں میں ایسا فرقہ واریت آج تک نشا بعد نسلی چھ آتا ہے۔ پیارے صاحب رشید نے ایک بند میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

چند شاگرد ہیں ہمارے انہیں مجھ سے ہے کد ان کا شاکی نہیں ہرگز کہ وہ ہیں استاد ہد

میں کسی حال میں ان سے نہیں خواہاں ہد کرتی ہے دوستی آلِ نبی دشمنِ دو

ہم آفتابا ہوں ولی ہیں ولی کی صورت

میں ہوں مظلوم حسین دہن علی کی صورت

اگلے بند میں کہتے ہیں کہ جب میں مرثیہ پڑھتا ہوں تو وہ زیرِ منبر بیٹھے ہوئے رہ جاتے ہیں مگر محو سے نہیں کہتے واہ۔ پھر کہتے ہیں کہ مجھ سے شاگرد چچا کے نہیں گویا آگاہ کاماسوں سے ہے شاگردوں سے مجھ کو کیا کام۔

پیارے صاحب رشید خوش خلق، ہنسدار، مرنہاں، مریج، وضع دار، خود دار اور شریف الخس انسان تھے۔ بات چیت اور لہجے میں ایسی مٹاس تھی کہ دل میں آتر پاتی تھی۔ اثرِ گفتاری، جنھوں نے پیارے صاحب رشید کو قریب سے دیکھا تھا بتاتے ہیں کہ: ”حضرت رشید غوثی کردار میں اپنے اسلاف کا مجسم نمونہ تھے۔ بے حد ظلیق و متواضع و معسر مزاج لیکن اسی کے ساتھ بڑی آن والے۔ جو کچھ عرض کیا سنی عالی نہیں بلکہ آنکھوں دیکھی باتیں ہیں“ [۱]۔

اس دور میں مرثیہ کی وہ مقبولیت قائم نہیں رہی تھی جو انھیں دیر کے زمانے میں تھی۔ سلطنتِ اودھ انگریزوں کے ہاتھوں اپنے انجام کو پہنچی تھی اور اب مرثیہ کو وہ سر پرست باقی نہیں رہے تھے جو شاعری دور میں موجود تھے۔ پیارے صاحب رشید کا زمانہ اس اجڑے دیار کی آخری بہار تھی۔ اس دور میں حواجِ غزل دوبارہ مقبول ہو گیا تھا اور مرثیے میں بھی سامعین غزل و نقول کو تلاش کرتے تھے۔ اسی لیے میر عشق کا رنگہ خن اب مقبول ہو کر نئے مرثیہ گوہوں کے لیے کامیابی و مقبولیت کی نگین بن گیا تھا۔ پیارے صاحب رشید بیدار کئی شاعر اور غزل گو کا حواج رکھتے تھے۔ بدلتے ہوئے زمانے کے نئے رجحان کے باعث اور میر عشق اور میر تقی علی کے رنگ خن کے پیش نظر نقول، بہار یہ مضامین اور ساقی ہمارے انھوں نے اپنے مرثیے کی پہچان بنالیا تھا۔ ایک مرثیے میں بھی انھوں نے ان شخصیات، اثرات کا ذکر کیا ہے جن کا اثر ان کے کلام اور خصوصاً مرثیے پر پڑا تھا:

میں بھی ہوں داری طردِ سخن میر انھیں ہوں عشق کے سبب ملکہ مضامین کا رنج

موتسِ دلق ہوں میں ہمیری زبان ہے جو سلیمیں ایک ہی پارے کے دو پھول ہیں میں اور نصیمیں

غرب تحقیق میں بچپن سے رہی کہ مجھ کو
مستند ہوں کہ ملی حقیق کی مستند مجھ کو
بلبل گفتگوں تاریخ ہوں یہ ہے فکر کی جا
اُس چہ چہاں سے، سارے ہیں پورا، مہربان
تھے طبع اور حسن بیچ دیاں کے تا
اُس تا کا تھکس بھی ہے یہ دہا ہوا
آج ہے سب کی زباں زد کہ وحید ایسا تھا
کل مجھے یاد کریں گے کہ رشید ایسا تھا
ایسی مرثیے میں، جو انھوں نے حضرت عون وحمزہ کے حال میں لکھا ہے، وہ نہ صرف اپنے جو ہر ذاتی کا ذکر کرتے
ہیں بلکہ یہ بھی دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے شاعری کی بھی اصلاح کی ہے:

تفرق شعر بدو نیک میں ڈالا میں نے
گرتے تھے نظم کے ارکان سنبھالا میں نے
کردیا شعر سخن کو تہہ و بالا میں نے
کیسی ادبی ہوئی کشتی کو نکالا میں نے
راہ بھولے گا نہ میری طرف آنے والا

شعر کو راہ سخن میں ہوں بتانے والا

ایک بند میں رشید اس بات کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ انھوں نے مرثیہ گوئی میں کیا اضافے کیے ہیں:
ع نظم تصویر تھی ہے رنگ سو رنگ اس میں ہمارا ع ... آپ یاری سے کیا بار بار مٹا میں کو ہوا۔ رشید نے
مرثیے کی روایت کو تازہ دم کرنے کے لیے جو کوشش کی تو معترضوں نے کہا کہ رشید کو نہ مرثیے کا طریقہ بیان
معلوم ہے اور نہ انھیں مرثیہ پڑھنے کا سلیقہ ہے:

مرثیے کا نہیں معلوم طریقہ مجھ کو
نہ ہے کہنے کا نہ پڑھنے کا سلیقہ مجھ کو

اور دہائی اکھبار کا اظہار کرتے ہوئے کہا: ع . . بے کمالی جسے کہتے ہیں وہ میرا ہے کمال۔ اس اکھبار میں
ایک بات یہ ضرور ہے کہ رشید مرثیے کی عام ڈگر سے ہٹ گئے ہیں اور اسی لیے ان کے مرثیے کا مطالعہ ان دو
پہلوؤں سے کیا جانا چاہیے کہ وہ کہاں تک مرثیے کی روایت کے پابند ہیں اور کہاں اس سے ہٹ کر انھوں نے
مکمل مرثیے میں اضافے کیے ہیں۔

اگر مرثیے کی روایت کے معیار سے رشید کے مرثیے کو دیکھا جائے تو وہ اس روایت سے بڑے ہوئے
نظر آئیں گے جو میر حمیر، میر ظلیق سے ہوتی میر انیس و مرزا دیر کے ہاں کمال کو پہنچی تھی۔ مکمل مرثیے کا مقصد
رشید کے ہاں بھی یقین دہانہ اور عام حسین، ان کے اسلاف و انصاری حادھی ہے۔ وہ بھی مرثیے میں اس میدان
میں آتے ہیں مگر رشید کے ہاں حادھی کا رنگ پیکا ہے اور وہ نہ صرف پیدا نہیں ہوتا جو مرزا دیر اور میر انیس حتیٰ کہ میر
مونس بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ رشید اس میدان کے محروم نہیں ہیں۔ یکجا صورت ان کی رزم نگاری
میں نظر آتی ہے۔ تلووار اور گھوڑے کی تعریف میں وہ زیادہ شیع آؤ بائی نہیں کرتے مگر مرثیے کی روایت کی عام مہم
کے پیش نظر جب وہ تلووار کی تعریف کرتے ہیں تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

ایک کی سمت گئی کہ طرف خیل گئی
کبھی وہ ذیل گئی اور کبھی وہ ذیل گئی

سب ہوئے غرقِ جدِ مریدِ مفتیِ کلِ مکی

آپ اس کی تپا ادا میں مگر کھیل مکی

صاف تاسور ہر اک اس کی نشانی ﷲ

خون ﷲ نہ کسی دلم سے پانی ﷲ

اگر اس بند کا مقابلہ میرا نہیں یا مرزا دوسرے کے لائن حصوں سے کیا جائے جن میں نکو اور نکوڑے کی تعریف کی گئی ہے تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ رشید کے ہاں مدح کا رنگ آڑا آڑا سا ہے اور وہ شریعت نہیں ہے جو ہر اکمال انہیں دوسرے کے ہاں نظر آتی ہے۔ اسی طرح رزم اور جز کے بیانات میں بھی پیار سے صاحب رشید ”مہلتے“ سے زیادہ ”واقعیت“ سے کام لیتے ہیں اسی لیے انہیں دوسرے کے سامنے وہ پچھلے اور گرے ہوئے سے معظوم ہوتے ہیں مگر مرید کے جدِ بدور کے سامعین، جن کا مذاقی غن بدل گیا ہے، رشید کے مریدے کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ یہاں انہیں ایک تبدیلی کے ساتھ تازہ ہوا کا جھوٹا تازہ دم کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ معظوم ہوتا ہے کہ سامعین مریدے کے مہلا آئینہ اور اک سے تھک گئے ہیں اور اب وہ نیچرل شاعری اور اس کی واقعیت کو زیادہ پسند کر رہے ہیں۔ اسی واقعیت سے مریدے کی زبان بھی بدل گئی ہے۔ یہاں وہ نئی نئی تراکیب و بندشیں بھی نہیں ہیں جو بدیر و انہیں کے ہاں نظر آتی ہیں بلکہ عام زبان اور دوسرا دھماکہ میں براہِ راست بات کہی جا رہی ہے۔ اسی طرح مریدے کے بزمِ حصوں میں بھی لکھنوی مزاج، طوراً طوراً اور جذبات کی ترجمانی، بغیر مہلتے کے، بول چال کی عام زبان میں کی گئی ہے۔ یہی انداز اس دور کا پسندیدہ رنگہ سخن تھا جس پر سرسید و حلی کی نئی تحریک کا اثر نمایاں تھا۔ حضرت نذیب حضرت علی اکبر کو سمجھاتی ہیں:

”سوں سے پچ لو سو جو ساری کھیتی ہے

تھماری وجہ سے سرسبز دل کی کھیتی ہے

پھونکی سے چھوٹ کے خضراؤ سوؤں سے دھوؤ گے

نہ ہوں گے ہم تو بہت یاد کر کے روؤ گے

”بینا“ کے حصوں کو بھی رشید زیادہ طویل نہیں دیتے مگر اس میں عام جذباتیت کو ضرورت لیتے ہیں جو مریدے میں بین و نکا کا عالم پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے تا کہ ثواب حاصل کیا جاسکے۔ یہاں مریدے اب بھی منگی مقصد کو پرکار کر رہا ہے لیکن اندازِ نظر اور طرزِ ادا بدل گیا ہے اور منگی حصہ مختصر ہو گیا ہے۔ اب یہ وہ مریدے نہیں ہے جس کی تمنا سادگی انہیں دوسرے نے کی تھی۔ مثلاً یہ بند دیکھیے:

چلتی تھیں راظر میں کہ وہ اپنی ہے خدا کی

لڑیاو ہے معصوم سے سید سے دعا کی

سب ملی ہیں سے صبر کو فرماتی تھیں نذیب

روتی ہوئی عقل کو چلی جاتی تھیں نذیب

جب فتح کے ہاتھوں کی صداکان میں آئی چلائیں کہ ہے ہے مری اہل کی کھائی
اسے بے کسوں کے دہلی دودھ مرے بھائی کس طرح ہر ہوں کے یہ ایام جدائی
تم آؤ یہاں میں تو وہاں جا نہیں سکتی
جب تک نہ مردوں کی میں تمہیں پانہیں سکتی

ہوں بے ہند سر مجھ کو روا آ کے آؤ صاحب بے ہند کھڑی ہوں مجھے ہندے میں مضاد
اے بھائی مجھے چھوڑ کے جنت کو نہ جاؤ گھر لوٹنے آتے ہیں نصیب روکنے آؤ

یہ زار و حزین قید کی تکلیف ہے کی
بازو جو بند میں گئے تو یکن کس سے کہے گی

یہ بند پڑھ کر آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ مرثیے کا رنگ روپ بدل گیا ہے اور اب اس میں واقعیت نمایاں ہو گئی ہے۔

بیانیہ صاحب رشید نے اپنے مرثیے میں دو کام کیے جن کی بنا پر ان کو خاص اہمیت حاصل ہوئی۔ ایک کام یہ کیا کہ بہار یہ مضامین کو اپنے مرثیے میں شامل کیا۔ بہار یہ مضامین مناظر قدرت کی صورت میں انھیں دوسرے کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ میر سوس، میر تقی اور مرزا ابوح نے بھی چروں میں قدرت کی مناظر شامل مرثیہ کیے ہیں مگر رشید کا رجحان شیع اس طرف زیادہ تھا۔ رشید کو خود بھی باغبانی کا شوق تھا اور گھر میں پھول اور کیاریاں لگانے میں مصروف رہتے تھے۔ بحر خود گھنٹوں باغوں کا شہر تھا اور یہ باغات اور جن ہر شخص کے چلتی تاظر کا حصہ تھے۔ اسی لیے جب رشید مرثیے میں بہار یہ رنگ دکھاتے ہیں تو اپنے فطری رجحان کی وجہ سے وہ اور منتظر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ ان کے مرثیے نے سامعین کو بہار کا وہ زندہ منظر دکھایا جس سے وہ آشنا تھے اسی لیے وہ ایسے مضامین کے منتظر رہتے تھے۔ دوسرا کام انھوں نے یہ کیا کہ مرثیے میں ساقی نامہ کا اضافہ کیا۔ ایک مسدس میں میر تقی نے بھی، جس کا ذکر ہم میر تقی کے مطالعے میں کرتے ہیں، ساقی نامہ کو شامل کیا ہے لیکن یہ ساقی نامہ مرثیے میں نہیں بلکہ مولود شریف میں شامل کیا ہے۔ بیانیہ صاحب رشید نے میر تقی اور میر تقی کی روایت پر مبنی کہ قول، بہار اور ساقی کو پورے طور سے اپنایا اور التزام کے ساتھ انکی جدت پیدا کی کہ جسے ان کے دور کے سامعین نے دل سے پسند کیا۔ اسی کے ساتھ بہار یہ مضامین اور ساقی نامہ مرثیے کا جزو بن گئے اور اسے اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اگر مرثیے میں ان میں سے کوئی ایک چیز نہ ہوتی تو وہ مرثیہ نامک سمجھا جاتا۔ اس جدت نے مرثیے کی بھیجی روایت کو روشن کر دیا۔

حادثہ سن کا دوری نے مرثیے میں قول کے اسباب بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ”انھیں دوسرے کے زمانے میں اور ان کے بعد بھی کچھ عرصے تک شعرا نے مرثیہ مرثیے کا اصل مقصد پیش نظر رکھتے تھے۔ اس میں شاعری، معانی، لغائی سب کچھ ہوتی تھی لیکن اس حد تک کہ مرثیہ مرثیہ رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ اب تک

مضامین مرثیہ کا خزانہ خالی نہ ہوا تھا۔ زور و جہاں اور زور و گہرائی تھے جن کو محنت سے نکالا اور بروئے کار لایا جاسکتا تھا اور شاعروں میں ایک پھول کا مضمون سو رنگ سے ہندوئے کی صلاحیت موجود تھی۔ جب مضامین مرثیہ کے اسالیب بیان تقریباً ختم ہو گئے اور ان میں جدت و اویدہ کرنے کے لیے جن دماغوں اور جانتانوں کی ضرورت تھی، ان کا زمانے نے خاتمہ کر دیا تو مرثیہ کوئی کم ہونے لگی اور اس کی جگہ بھی غزل کوئی نے لے لی۔ یہاں مرثیہ غزلی میں شاعروں کی شان پیدا ہو گئی۔ جدت کی تلاش میں پیارے صاحب رشید نے، جو غزوہ و غزل گو تھے، یہ نہایت عجیب اور مشکل مرثیے کے سوز و گداز سے بالکل متفاد چیز یعنی بہارِ یہ مضامین اور ساقی کا اضافہ کیا جس کے لیے اس دور کے سامعین کا ذہن و مذاق تیار تھا۔ یہ اضافہ اس قدر مقبول و مرغوب ہوا کہ اہل لکھنؤ کو رشید کے سوا کسی کا مرثیہ پسند ہی نہیں آتا تھا۔ رشید میں ان مضامین کو مرثیے کے ہر حصے میں بکھپا دینے کی اس قدر جرأت انگیز قوت تھی کہ جہاں چاہتے ہیں آرائی کرنے لگتے تھے اور کچھ ایسے اسلوب سے کہ سننے والے حیر ہو کر دوا دے دیتے تھے [۴] حضرت عباس پانی لینے کے لیے نہر پر پہنچتے ہیں اور یہاں پیارے صاحب رشید ہنرمندی و چابک دستی سے مرثیے کا رخ بدل کر ساقی کو سامنے لا کر اترتے ہیں اور ایسے دل کش بندھنیں کرتے ہیں کہ شعریت و رعینہ اثر و تاثیر کا جاودہ چکائے لگتی ہے۔ اسی طرح حضرت عمن و عمن کے محل کے مرثیے میں، جس کے مطلع کا پیلا مصرع یہ ہے: ”ع —“ میں ہوں سلطانِ سخن مجھ سے بڑی شانِ سخن“ نصف آرائی اور حکم شاہِ کار تک بیان کرتے کرتے بہارِ ید تک پہنچ جاتے ہیں۔

فصلِ ہادی سے ہوا فصلِ بہادی کا نزول خنجر چنگے کہ گفت ہوئی ہر طبعِ ملول
دل کو خوش آیا جو بلبل کے ترانوں کا اصول وہ میں جو سے غم کھلنے لگے لاکھوں پھول
لو بہار آئی کہ ہنگامِ جوانی آیا
باغِ سرسبز ہوئے نہروں میں پانی آیا

اسی کے ساتھ عشق و عاشقی کا ذکر بھی آ جاتا ہے:

صورتِ حق دو دم شاخِ ہر اک دہتی ہے دمِ دم بارِ صبا چلتی ہے اور حتمی ہے
اب بھلا عاشق و معشوق کی کیا کہتی ہے بالبلوں کے ہیں پرے پھولوں کی صفِ جنتی ہے
لفظِ اب موسمِ سرما کا یہاں اُلتا ہے
اوس پہنتی ہے جن میں کہ دھواں اُلتا ہے

جب نو بند کہہ سکتے ہیں تو ایسی خوب صورتی سے ”گر“ کرتے ہیں کہ یہ بہارِ یہ صدمہ مرثیے کا جزو بن جاتا ہے۔ سدا کے قصیدوں کے گر تو ہم ”جلد دوم“ میں دیکھ چکے ہیں لیکن مرثیے کا ”گر“ یقیناً نئی چیز ہے جو ہمیں رشید کے ہاں نظر آتا ہے۔ بہارِ یہ بندوں کے بعد جب چابک پہ بند آتا ہے:

ہے غضبِ کبھی بہار اور کہاں کا گلزار ان میں ہونے کو ہے سید گل زہرا کا گلزار

تیر جوڑے ہیں کمانوں سے ادھر عظم شعار
گلشن احمد و حیدر پہ غزاں آتی ہے
نہکتی شبیر کی پاہل ہوئی جاتی ہے
یاں کر باعدہ بچے مرگ پہ شواہد اور

یہی صورت ساقی ناموں کی ہے۔ انھیں بھی وہ چابک دستی سے اپنے مرثیے میں شامل کر کے ایک جہان بنا دیتے ہیں۔

رشید کے مرثیے نے اس دور میں مقبولیت تو بہت پائی لیکن ان کے کلام میں بلند و پست ملا ہوا ہے۔ وہ بھارہ بندی کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ ان کے زبان و بیان میں سلاست ہے لیکن کھٹکھٹا دالا کا وہ چوری طرح خیال نہیں رکھتے مثلاً اس مصرع میں: جو ہر اس میں ہیں کر لکھا ہوا بار یک قرآن۔ یہاں قرآن کا کھٹکھٹا ہے۔ ”قرآن“ ہونا چاہیے۔ اسی طرح اس شعر میں:

عشق کیوں کرنے ہو کیوں کرنے کریں خواہش گل
”آہش“ کو ”خواہش“ کا قافیہ قرار دینا غلط ہے۔ ”خواہش“ میں زیر ہے جب کہ ”آہش“ میں زیر کج ہے (۳)۔

بہر حال اس وقت جب کہ وہ تہذیب و جس کی تربیاتی مرثیہ کر رہا تھا، وہ موزوں ہی تھی اور منجلی مرثیہ بھی اپنے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر نگرار کا شکار ہو گیا تھا، پیادے صاحب رشید مرثیے کے افق پر نمودار ہوئے اور مرثیے کو ایک نئی بے جوڑ چیز سے زندہ رکھنے کی کوشش کی۔ بہار اور ساقی نامہ کے مضامین گاہ گاہ بعض دوسرے مرثیہ گوہوں نے بھی بانٹے ہیں لیکن رشید نے تخلیقی سطح پر، چابک دستی سے، اسے اپنے مرثیے کے حصہ بنا کر سامعین کے لیے دلچسپی کا نیا سامان فراہم کر دیا۔ اب مجلس مغللہ مشاعرہ بن گئی اور وہ لوگ، جو پرانے مضامین سننے سننے تک کئے تھے، مرثیے میں نئی دلچسپی لینے لگے۔ اس صورت حال نے منجلی مرثیے کی زندگی کو سنبھالا دیا۔ لیکن جیسے یہ معاشرہ زندگی کی حقیقتوں سے دور ہو کر فیم خودی میں پناہ حاصل کر رہا تھا، منجلی مرثیہ بھی اپنے مقصد اور دائرے سے بہت کر ”بہار“ اور ”ساقی“ میں پناہ لے رہا تھا۔ رشید جی شاعرانہ صلاحیتوں کے مالک تھے۔ وہ غزل کے شاعر تھے اور اسی لیے انھوں نے مرثیے میں غزل (بہار ساقی وغیرہ) کا انجکشن دے کر اسے زندہ رہنے اور کھٹکھٹانے میں مدد دی۔

منظر قدرت کی شاعری میں بھی ان کی طبع رنگیں قابل ذکر اضافہ کرتی ہے اور ان حصوں کو ان کے مرثیوں سے الگ کر کے آج بھی دلچسپی سے پڑھا جاسکتا ہے۔

عنوانی:

- [۱] گلزار رشید جلد اول، سہ ماہیہ، مہذب کتبوی، ص ۳، اکتوبر ۱۹۵۱ء
- [۲] مختصر تاریخ مرتبہ گوئی، پروفیسر خالد حسن قادری، ص ۱۳۶-۱۳۸، اردو انگریزی سندھ کراچی ۱۹۶۶ء
- [۳] ایضاً ص ۱۵۴-۱۵۳

فصل سوم

دو جدید کی توسیع، اردو نثر کا تنوع

اردو کے عناصر خمسہ

اردو داستانیں

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

انیسویں صدی کا خاتمہ

جدید دور کا ارتقا

فصل سوم:

باب اول

دور جدید کی توسیع: اردو نثر کا تنوع

طغر و مزاح کی روایت

اودھ شیخ: اشاعت و خصوصیات

اودھ شیخ کے بانی و مدیر غشی سجاد حسین

سر سید احمد خان ۱۸۷۰ء میں انگلستان کے سفر سے واپس آئے تو اپنے ساتھ یہ خیال بھی لے کر آئے کہ ہمیں بھی "اسٹیکلیر" اور "فیلر" کے انداز پر ایک پرچہ نکالنا چاہیے۔ اس پرچے کی نوع بھی وہ انگلستان سے بخرا کر اپنے ساتھ لائے تھے۔ پرچے کا نام "تہذیب الاخلاق" رکھا اور قوم کی اصلاح اس کا مقصد ظہر۔ سر سید کا "تہذیب الاخلاق" ڈاکٹر بن کے اسٹیکلیر کی طرح حراہہ رنگ کا حامل پرچہ تو نہیں تھا لیکن مذہبی، تہذیبی، تعلیمی و سماجی مسائل اور جدید طبائیات کی ترویج و اشاعت کے لیے اس کے صفحات وقف تھے۔ اس طرح غشی سجاد حسین کو "شیخ" لندن کی طرح کا ایک حراہہ و طرہ پر سالہ نکالنے کا خیال آیا جس سے نہ صرف معاشرے کی اصلاح کا بلکہ فلاح راستے سے صحیح راہ پر لانے کا کام بھی اس سے لیا جائے۔ ایک طرف جدید رجحان کے علمبردار سر سید احمد خان اور ان کے رفقاء تھے اور دوسری طرف پرانی تہذیب کو برقرار رکھنے والوں کا گروہ تھا جس کی ترجمانی مفت روزہ "اودھ شیخ" نے کی اودھ شیخ کا پہلا شمارہ ۱۶ جنوری ۱۸۷۰ء کو منظر عام پر آیا۔ ۱۶ شمارہ تیزی سے اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان میں اس کی بھوم بھوم مچی۔ یہ اردو زبان میں اپنی نوعیت کا صحیح معنی میں پہلا حراہہ و طرہ نکالنا تھا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ "انیسویں صدی میں ہندوستان کے ۲۸ شہروں سے تقریباً ۷۰ شیخ اخبارات منظر عام پر آئے۔ مواد و سلوب اور پالیسی کے اعتبار سے ان میں حیرت انگیز طور پر یکسانیت پائی جاتی تھی۔ ان کا مشترکہ ہدف مغربی تہذیب اور سر سید کی اصلاحی تحریک تھی۔ انجمنی رائج کے خلاف لگانے پھرانے میں بیرونی کا اظہار بھی ان کا نمایاں اختصاص تھا" [۲] بقول چیکوس "اودھ شیخ" کو گر طرافت کا پرچہ تھا مگر پہلی شکل اور سوشل معرکہ آرائیوں سے بے خبر نہ تھا۔ اس کا مستقل سوشل اور پہلی شکل مسک تھا۔ طرافت کے اعتبار سے یہ اپنے رنگ کا پہلا پرچہ تھا۔۔۔ اودھ شیخ طرافت کا سرچشمہ تھا اور عام طور سے لوگ اس کے فقروں اور لطیفوں پر لوت رہتے تھے۔ جو

تھیں اس میں اگل جاتی وہ میٹروں زبان پر مانتی تھی " [۳] یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ "اودھ پنچ" "خبر نامہ نہیں تھا بلکہ خبروں پر اپنے تراویہ نظریے سے رائے دینے والا اخبار تھا اور رائے دینے کا یہ کام مطبوعہ حراج کے جھیاڑوں سے لیا جاتا تھا جو اکتاہ بیان کے ریٹے ریٹے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے۔ "اودھ پنچ" نے جدید اردو نثر نگاری کو بھی اپنے زبان و بیان سے ایک نیا رخ دے کر عام کیا اور فی الحقیقت یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ چکسٹھ لکھنؤی نے لکھا کہ "اودھ پنچ" کی یادگار خدمت یہ ہے کہ اس نے اردو نثر کو اس کا معنوی دہرہ اُجاڑ کر جس میں سوائے کاغذی پھولوں کے کچھ تھا دلیسے پھولوں سے آراستہ کیا جن میں قدرتی لطافت کا رنگ موجود تھا۔ اودھ پنچ کے پہلے جب علی بیگ سردار کے طرزِ تحریر کی پرستش ہوتی تھی اور عام مذاق تصنع و عادت کی طرف مائل تھا۔ اس زمانہ میں جدید اردو اخبار جاری تھے ان کی زبان ایسی ہوتی تھی جسے ہم محض بہت سے اردو کہہ سکتے ہیں۔ آج نثر اردو جس سلیس اور پاکیزہ روش پر جاری ہے اس کی ایجاد میں "اودھ پنچ" کا بہت بڑا حصہ ہے۔" [۴] اسی طرح دوسرے ادبی موضوعات اور اردو شعرو شاعری سے محققین ہال کی کمال نکالنے والی زبان و بیان کی بخشیں بھی "اودھ پنچ" کی روشنی بڑھاتی رہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی اور حضرت دائر و دہلوی بھی معنوں اودھ پنچ کی زد پر رہے۔ پالیسی کے اعتبار سے اودھ پنچ مغربی تہذیب کا مخالف تھا اور اکبر الہ آبادی کی شاعری کا رخ بھی اسی طرف تھا۔ حالی اگر یہ کہہ رہے تھے اور سرسید کی آواز تھی:

حالی اب آؤ بیرونی مغربی کریں بس اقتدائے معصن و میر کر چکے

تو اکبر الہ آبادی کا رخ بالکل دوسری طرف تھا اور یہی رخ تھا جس کی ترجمانی اودھ پنچ کر رہا تھا۔

چہ پردہ کل جو آئیں نظر چند جہاں

اتھر زمین میں غیرت قوی سے گڑ گیا

پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا

کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

سرسید کی مخالفت، کانگریس کی حمایت، انگریز دشمنی، مطبوعہ حراج کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ذہنگ اور سلیقہ ہر مسئلہ پر رائے دینے کی "اودھ پنچ" کی پالیسی تھی۔ اس پالیسی کے ساتھ اودھ پنچ کثرت سے پڑھا جاتا تھا۔ اثر کے اعتبار سے اودھ پنچ نے دوست و دشمن، حامی مخالف سب کو متاثر کیا اور اس دور میں کوئی رسالہ یا اخبار ایسا نہیں تھا کہ جس نے اودھ پنچ کا اثر قبول نہ کیا ہو۔ اسی اثر کے ساتھ لفظ "پنچ" لا تعداد اخباروں کے نام کا جزو بن گیا اور لمبے بات یہ ہے جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان سب اخبارات و رسائل کی پالیسی بھی کم و بیش ہی تھی جو غشی سہار حسین کے اودھ پنچ کی تھی۔ اودھ پنچ کی اس حکمت عملی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ سرسید کے زیر اثر مغربی تہذیب کے تعلق سے، جو احساس کثرتی ہمارے معاشرہ و فرد کے باطن میں پیدا ہو گیا تھا، اردو دھندلانے لگا۔ اثر کے اعتبار سے کوئی اور رسالہ یا اخبار اس کو نہیں پہنچا۔ دوسرے غیر حراجیہ اخباروں نے بھی کسی نہ کسی انداز سے

طرح و مزاج کو اپنا کر اسے اپنے اخبار کا حصہ بنا دیا۔ اسی کے ساتھ طرح و مزاج اردو اخبارات کا مستقل جز بن گیا اور اردو زبان کے ادب میں طرح و مزاج کی ایک نئی صنف ادب کا اضافہ ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم ”اودھ بچ“ کے قائل دیکھتے ہیں یا اس میں شائع ہونے والے مصنفین کے مضامین پڑھتے ہیں تو یہ تحریریں اب ہمارے اندر گہ گہ گوی پیدا نہیں کرتیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ طرح و مزاج زیادہ تر اپنے دور سے جڑا ہوا ہے۔ دوری کے حوالے سے پڑھنے والا طرح و مزاج کی حامل تحریر سے لطف اٹھاتا ہے اور جیسے ہی زمانہ بدل جاتا ہے مزاج ہاسی بھولوں کی طرح، بے خوش ہو جاتا ہے اور نئی نفسیں اس سے اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتیں جس طرح پرانی نسل کے لوگ ہوتے تھے۔ لہذا طرح و مزاج نگار نے اگر کوئی ایسا کردار تخلیق کر دیا ہے جو کسی خیال یا چند خصوصیات و خیالات کی علامت بن گیا ہے تو وہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے جیسے سرشار کے قضاے آزاد کا ”فرخی“، اودھ بچ کے مدبر منشی سجاد حسین کا ”حاجی بظلول“ یا نذر احمد کا ”مرزا غلام ہر دار یک“ وغیرہ۔ یہ سب کردار آج بھی زندہ ہیں۔ مزاج کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی جانے والی باتیں نیک وقت سچ، درست اور سچ ہوں اور ساتھ ہی بے ججی اور مضحکہ خیز بھی ہوں۔ مزاج کا اثر اسی وقت دیر پا ہوتا یا ہو سکتا ہے۔ اودھ بچ اور اس کے نکلنے والوں کے مضامین کے صرف وہی حصے آج بھی پڑھے جاسکتے ہیں جو نیک وقت سچ و درست بھی ہیں اور ساتھ ہی بے ججی اور مضحکہ خیز بھی۔ طرح و مزاج میں زبان و بیان کا انداز، اس کا لہجہ، آہنگ اور طرز و انداز بھی اسی لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اودھ بچ طرح و مزاج اور اپنی انفرادیت، دلچسپیت کے اعتبار سے اردو زبان کا پہلا اخبار تھا۔

سجاد حسین خلیع کھنڈ کے مصافحات کے قصبے کا کوری میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں ملوک کا تھانہ پاس کیا اور کنگ کا کالج میں ایف اے کی تعلیم حاصل کی۔ کچھ عرصہ انگریزوں کو اردو کا درس دیا اور مکتبہ علمی کے مشورے سے صحافت میں آ گئے۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ بچ جاری کیا۔ سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) کو قات ۲۲، جنوری ۱۹۱۵ء کو ہوئی۔ ان کی شخصیت و مزاج دیرت حق گو و صباک، آزادی و اقبال کے علمبردار، فاضل کتب، مصلحت پسندی سے دور، آزاد خیال، ناگزیر کے رکن ۱۸۸۷ء سے دیرت دم تک سرسید کے مخالف۔ تصانیف: حاجی بظلول، طرح و دار و نواری، بیاد و دنیا، احق المذہب، منشی جھری، کایا پست، حیات شیخ علی، سب مزاجیہ رنگ کے حامل، نکلی ہوئی رواں مہارت، زبان و بیان کھنڈ کی کھسالی زبان میں، صحافت کا ادبی اسلوب بیان، دل نشینی، لہجے کی گہن گرج۔

منشی سجاد حسین اودھ بچ کے نہ صرف بانی، مالک، بنظم اور مدیر تھے بلکہ کم و بیش ہر چارے میں ہاتھ رکھتے تھے ان کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔ ”اودھ بچ کے نکلنے والوں میں مرزا محمد بیگ، حتم طریف، احمد علی شوق، چند تر بیہون، تاجہ ہر خواہ، سید محمد آزاد، بابو جلالہ پشاور، منشی احمد علی کھنڈوی اور حضرت اکبر حسین اکبر علی آبادی کے یادگار نام ہیں۔ یہ محض ایک طرز و انداز کے سوجھ بوجھ ہی نہیں ہیں۔ بلکہ زبان و قلم کے دینی بھی

بھونک اس میں نکل جاتی وہ میٹوں زبان پر راتی تھی" [۳] یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ "اودھ پنچ" خبر نامہ میں تھا بلکہ خبروں پر اپنے زاویہ نظر سے رائے اپنے والا اخبار تھا اور رائے اپنے کا یہ کام طرز و حواص کے تھیں اور اس سے لیا جاتا تھا جو اخبار بیان کے پیشہ ورینے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے۔ "اودھ پنچ" نے جدید اردو نثر نگاری کو بھی اپنے زبان و بیان سے ایک نیا رخ دے کر عام کیا اور فی الحقیقت یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ چکسٹ لکھنؤی نے لکھا کہ "اودھ پنچ" کی یادگار خدمت یہ ہے کہ اس نے اردو نثر کو اس کا مصنوعی زیور اتار کر جس میں سوائے کاغذی پھولوں کے کچھ نہ تھا، ایسے پھولوں سے آراستہ کیا جن میں قدرتی لطافت کا رنگ موجود تھا۔ اودھ پنچ کے پبلشر جب علی بیگ سرور کے طرزِ تحریر کی پرستش ہوتی تھی اور عام مذاقِ تصنیف و مناظر کی طرف مائل تھا۔ اس زبان میں جو اردو اخبار چلی تھے ان کی زبان ایسی ہوتی تھی جسے ہم محض محبت سے اردو کہہ سکتے ہیں۔ آج نثر اردو جس سلیبس اور پاکیزہ روش پر جاری ہے اس کی ایجاد میں "اودھ پنچ" کا بہت بڑا حصہ ہے" [۴] اسی طرح دوسرے ادبی موضوعات اور اردو شعر و شاعری سے متعلق ہال کی کمال نکالنے والی زبان و بیان کی بخشیں بھی "اودھ پنچ" کی روتی بڑھاتی رہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی اور حضرت درآغ دہلوی بھی میٹوں اودھ پنچ کی زو پر رہے۔ پالیسی کے اعتبار سے اودھ پنچ مغربی تہذیب کا مخالف تھا اور اکبر الہ آبادی کی شاعری کا رخ بھی اسی طرف تھا۔ حالی اگر یہ کہہ رہے تھے اور سرسید کی آواز تھی:

حالی اب آؤ بیرونی مغربی کریں بس اقتدائے مسیحی و میر کرچے

تو اکبر الہ آبادی کا رخ بالکل دوسری طرف تھا اور یہی رخ تھا جس کی ترجمانی اودھ پنچ کر رہا تھا:

ہے پردہ گل جو آئیں نظر چند دنیاں

اتھر زمیں میں غیرت قوی سے گز گیا

پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا

کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

سرسید کی مخالفت، کانگریس کی حمایت، مانگر بزدلشی، طرز و حواص کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ادھک اور سلیقہ ہر مسئلہ پر رائے لکھی "اودھ پنچ" کی پالیسی تھی۔ اس پالیسی کے ساتھ اودھ پنچ کثرت سے پڑھا جاتا تھا۔ اثر کے اعتبار سے اودھ پنچ نے دوست دشمن، حامی مخالف سب کو حشر کیا اور اس دور میں کوئی رسالہ یا اخبار ایسا نہیں تھا کہ جس نے اودھ پنچ کا اثر قبول نہ کیا ہو۔ اسی اثر کے ساتھ لفظ "پنچ" لا تعداد اخباروں کے نام کا جزو بن گیا اور دلچسپ بات یہ ہے جیسا کہ میں کہتا ہوں، ان سب اخبارات و رسائل کی پالیسی بھی کم و بیش ہی تھی جو منشی سہاد حسین کے اودھ پنچ کی تھی۔ اودھ پنچ کی اس حکمت عملی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ سرسید کے زیر اثر مغربی تہذیب کے تعلق سے جو احساسی کسرتی آثار سے معاشرہ و فرد کے باطن میں پیدا ہو گیا تھا، وہ دھندلانے لگا۔ اثر کے اعتبار سے کوئی اور رسالہ یا اخبار اس کو نہیں پہنچتا۔ دوسرے طبع مزاجیہ اخباروں نے بھی کمی نہ کسی انداز سے

طرز و مزاج کو اپنا کر اسے اپنے اخبار کا حصہ بنا دیا۔ اسی کے ساتھ طرز و مزاج اردو اخبارات کا مستقل جز بن گیا اور اردو زبان کے ادب میں طرز و مزاج کی ایک نئی صنف ادب کا اضافہ ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم ”اودھ بچ“ کے قائل دیکھتے ہیں یا اس میں شائع ہونے والے مضمین کے مضامین پڑھتے ہیں تو تجربے میں اب ہمارے اندر گو گندی پیدا نہیں کرتی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ طرز و مزاج زیادہ تر اپنے دور سے جڑا ہوتا ہے۔ دور ہی کے حوالے سے پڑھنے والا طرز و مزاج کی حامل تحریر سے لطف اٹھاتا ہے اور جیسے ہی زمانہ بدلے گا وہ طرز و مزاج بھی بدلے گا۔ بے خوش ہو جاتا ہے اور نئی تسلیں اس سے اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتیں جس طرح پرانی نسل کے لوگ ہوئے تھے۔ البتہ طرز و مزاج نگار نے اگر کوئی ایسا کردار تخلیق کر دیا ہے جو کسی خیال یا چند خصوصیات و خیالات کی علامت بن گیا ہے تو وہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے جیسے سرشار کے فسانہ ”آزاد کا“ ”طوفانی“۔ اودھ بچ کے مدیر فشی جہاں حسین کا ”حاجی بطلول“ یا نذر احمد کا ”مرزا غلام پرویز“ وغیرہ۔ یہ سب کردار آج بھی زندہ ہیں۔ مزاج کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی جانے والی باتیں ایک وقت تک درست اور سچ ہوں اور ساتھ ہی بے فکری اور محکمہ خیر بھی ہوں۔ مزاج کا اثر اسی وقت دیر پا ہوتا یا ہو سکتا ہے۔ اودھ بچ اور اس کے گھنے والوں کے مضامین کے صرف وہی حصے آج بھی پڑھے جاسکتے ہیں جو ایک وقت تک درست بھی ہیں اور ساتھ ہی بے شک اور محکمہ خیر بھی۔ طرز و مزاج میں زبان و بیان کا انداز اس کا لہجہ، آہنگ اور طرزِ ادا بھی اسی لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اودھ بچ طرز و مزاج اور اپنی انفرادیت و نوعیت کے اعتبار سے اردو زبان کا پہلا اخبار تھا۔

سجاد حسین خلیع گھنٹوں کے مشافعات کے قصبے کا گوری میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور کنگ کالج میں ایف اے کی تعلیم حاصل کی۔ کچھ عرصہ انگریزوں کو اردو کا درس دیا اور کھنڈھلی کے مشورے سے صحافت میں آ گئے۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ بچ جاری کیا۔ سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) وفات ۲۲ جنوری ۱۹۱۵ء کو ہوئی۔ ان کی شخصیت و مزاج و سیرت حق گو و بیباک، آزادیی انقلاب کے علمبردار، فکس کھ، مصلحت پسندی سے دور، آزاد خیال، کانگریس کے رکن ۱۸۸۷ء سے، مرتے دم تک سرسید کے مخالف۔ تصانیف: حاجی بطلول، طرح دار لونی، پیاری دنیا، احق الذین، بیٹھی چھری، کایا پلٹ، حیات شیخ علی، سب حرا، رینگ کے حامل، جھکی ہوئی رواں مہارت، زبان و بیان گھنٹوں کی کھسالی زبان میں، صحافت کا ادبی اسلوب بیان دول نشینی، لہجے کی گمن گرج۔

فشی سجاد حسین اودھ بچ کے ذمہ دار بنے، مالک، بنیادم اور مدیر تھے بلکہ کم و بیش ہر شمارے میں ہاتھ دیکر اسے ان کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔ ”اودھ بچ کے گھنے والوں میں مرزا مجبوریک، ستم ظریف، احمد علی شوق، چندرت تریمان، ہاتھ بھر، نواب سید محمد آزاد، بابو جوالا پرشاد برقی، فشی احمد علی کھنڈھلی اور حضرت اکبر حسین اکبر اللہ آبادی کے یادگار نام ہیں۔ یہ شخص ایک طرزِ نو کے سوجدہ ہی نہیں ہیں۔ بلکہ زبان و قلم کے وحشی بھی

ہیں۔ ان کی عبارت شوق و تازگی اور خدا دادی سے تکلفی سے معمور ہے اور ان کی زبان لکھنؤ کی کھسالی بول چال اور محاورہ کی صفائی کے اعتبار سے ستم ظریف کا رنگ اردو کے مقابلہ میں چمکا ہے۔ احمد علی صاحب شوق کے مضامین میں طرافت کی گفتگو نہایت سادہ و سادہ زبان و محاورہ تحقیقات کا خاص لطف ہے۔ حضرت کسٹو دی مرحوم کی عبارت خاص طور سے دلکش ہے مگر جاہلیت کا رنگ زیادہ ہے۔ جگر کا رنگ خاص یہ ہے کہ ان کی طرافت بہ مقابلہ اردو کے بد مذاقی اور طور و تکلف کے کانٹوں سے زیادہ پاک ہے۔ برقی کی عبارت میں طرافت کا پختہ بہت کم ہے مگر زبان نہایت صاف اور سہری ہے۔ آزاد کا کلمہ نوپ اردو کی بے غلری بیش پندی کا خاکہ کھینچنے میں مشاق ہے [۶]۔ جیکسٹ نے لکھا ہے کہ فشی سہار حسین کا طرز و تحریر سب سے الگ ہے۔ مضمون کیا ہیں چھوٹے چھوٹے پنکھوں اور لطیفوں کے ذخیرے ہیں۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا مصنف سے گفتگو کر رہا ہے۔ عبارت اکثر طوم و سخن کے پیچیدہ استعاروں سے گراں بار نظر آتی ہے مگر بیان کی تازگی کی وجہ سے پڑھنے والے کا جی نہیں گھبراتا [۷]۔ غرضانہ نظم کے میدان میں اکثر سب سے دس قدم آگے ہیں۔ طبیعت کی خدا داد شوقی اکثر زبان کی صفائی سے بازی لے جاتی ہے مگر عموماً سوشل پولیٹیکل اور مذہبی مسائل کے طرافت آمیز پہلو جس غول کی کے ساتھ حضرت اکبر نے نظم کیے ہیں وہ کسی دوسرے کو نصیب نہیں۔ ان کا معیار طرافت بھی اردو کے مقابلہ میں لطیف تر ہے۔ اردو شوق کی کھل نہیں پر مذاقی اور نورانی طبیعتوں سے آراستہ تھی اور اب بھی کوئی شخص اردو زبان حاصل کرنا چاہے تو اردو شوق کے نوٹ لکھنؤ کی زیارت اس کے لیے ضروری ہے [۸]۔

”اردو شوق“ کا پہلا شمارہ ۱۹ ستمبر ۱۹۱۶ء کو شائع ہوا اور کم و بیش پینتیس سال بعد اس کا آخری شمارہ ۱۹ ستمبر ۱۹۱۶ء کو شائع ہوا۔ ۱۹۱۶ء میں جب اردو شوق کو بند ہونے چار سال ہو رہے تھے، بحیم محمد ستار عثمانی نے، جسٹس کراست حسین کے مشورہ سے، اسے دوبارہ جاری کیا اور سترہ شمارہ سال بعد ۱۹۳۳ء میں بند کر دیا۔ اس کے بعد بحیم عثمانی کے بچے ظہیر حیدر نے اسے سنبھالا دیا لیکن ۱۹۳۳ء میں خود ظہیر حیدر کی وفات کے بعد اردو شوق پھر بند ہو گیا۔ پھر ۲۵ ماہ کا۔

”اردو شوق“ اردو زبان کا پہلا حراجید نگاہ اخبار تھا۔ اس کی اشاعت سے پہلے بھی ۱۸۳۶ء کے بعد جب نرنگی حکومت نے پریس ایکٹ کے تحت اپنی ہندوستانی رعایا کو اخبار شائع کرنے کی عام اجازت دی تو ہندوستان کے طول و عرض سے بہت سے اخبارات شائع ہوئے لگے لیکن ان میں ”اردو شوق“ سے پہلے ایسا کوئی اخبار نہیں تھا جو پوری طرح نگاہ و حراجید انداز و رنگ کا حامل ہو۔ ظاہر مسعود نے لکھا ہے بحیم احمد رضا کھنوی اور میر محمد اللیل کا اخبار ”مذاقی“ رام پور کا اجرا ۱۸۵۵ء میں نہیں بلکہ ۱۸۸۰ء میں ہوا۔ اسی طرح ”طلسم حیرت“ کا شمار دہلی کے قدیم ترین اخبارات میں کیا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ ۱۸۵۵ء کے انقلاب سے قبل یہ اخبار ”صبح صادق“ کے نام سے شائع ہوتا تھا۔ ۱۸۶۸ء میں اس کا نام بدل کر ”طلسم حیرت“ کر دیا

گیا تھا۔ ۱۶ جنوری ۱۸۷۷ء میں جب لکھنؤ سے "اودھ بھنج" جاری ہوا تو بعض دوسرے ہم عصر اخبارات کی طرح "عظیم جہت" کے مالک نے بھی مدراس بھنج کے نام سے اپنے اخبار "عظیم جہت" کا ضمیر شائع کرنا شروع کیا جو کچھ عرصے بعد ایک دوسرے میں ضم کر دیے گئے اور اخبار کا نام "عظیم جہت مدراس بھنج" ہو گیا چنانچہ "آخر شہنشاہی" نے بھی اپنے ہاں یہی نام درج کیا ہے۔ "روزنامہ بھنج مراد آباد" بھی "جام جمشید" کا ضمیر تھا جو "اودھ بھنج" کے اجراء کے ایک سال بعد ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا شروع ہوا تھا۔ بہار کے جس بھنج اخبار کو سب سے زیادہ شہرت ملی وہ بانگی پور سے ۱۸۸۵ء میں نکلنے والا "بھنج" تھا۔ اظہارین کرائیل پٹنہ نے ۱۸۸۵ء کی اشاعت میں اس اخبار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ بہار سے شہر میں ایک بھنج کی ضرورت تھی اور چند برس پیشتر دو بھنج شائع بھی ہوئے تھے لیکن ایک بھی جاری نہ رہ سکا۔ اگر "بہار بھنج" پہلا مزاحیہ اخبار ہوتا تو "اظہارین کرائیل" یقیناً اس کی نشان دہی کرتا [۹]۔ ان سب عوامل سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سیاسی و معاشرتی سطح کے اخبارات تو پہلے سے موجود تھے لیکن فنی سہاؤ حسین کا اودھ بھنج پہلا مزاحیہ اخبار تھا جس نے اپنے دور کے سب اخبارات کو نہ صرف متاثر کیا تھا بلکہ ایک ایسا نادر نگ سامنے لایا تھا کہ دوسرے اخبارات بھی اسی رنگ کو اختیار کرنے کی طرف راغب ہو گئے تھے۔ اس دور میں اردو صحافت ادب سے جڑی ہوئی تھی۔ عام طور پر صحافی ادب و شعر سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ اودھ بھنج میں بھی یہ ادبی رنگ موجود تھا اور زبان و بیان کی پارکیوں اور محبت زبان کا ہمہری طرح خیال رکھا جاتا تھا اور اسی لیے اس میں محبت زبان و محاورہ پر بحثیں نظر آتی ہیں۔

"اودھ بھنج" ایک ایسا معتدل عام مسرت روزہ تھا جو مزاحیہ و طنزیہ انداز بیان میں محبت زبان کے ساتھ اپنی بات کہتا تھا۔ جب سرشار کا "قصائد آزاد" قسط وار فنی ناول کشور کے اخبار "اودھ" میں شائع ہوتا شروع ہوا جس کے سرشار اپنے بڑے تھے تو زبان اور محاورہ کی غلطیوں کے ساتھ طور کے فستردوں اور مزاح کی پچھلیوں سے اس کا سوا گت کیا۔ سہاؤ حسین محبت زبان اور ادبی محاورہ کو غیر معمولی اہمیت دیتے تھے۔ طور و مزاح کا یہ اعزاز، سیاسی و معاشرتی سطح پر حکومت و فتنہ کی نقصان دہ اور غلط حکمت عملی پر نو کیلئے اعتراض کر کے طور و مزاح کے تیر چلاتا تھا۔ اسی لیے سر سید احمد خاں بھی ہمیشہ ان کے فستردوں کی زد پر رہے۔ سہاؤ حسین "کاگر ٹیس" کے حامی تھے اور آخر وقت تک اس سے وابستہ رہے۔ کاگر ٹیس کی حمایت "اودھ بھنج" کی حکمت عملی کا حصہ تھی۔ وہ مشرقی تہذیب کے حامی تھے اور اسی لیے مغربی اقتدار و تہذیب کی دھجیاں اڑاتے تھے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد جو ظلم و جبر فرنگی حکومت نے ہندوستان کی رعایا اور خاص طور پر مسلمانوں پر روا رکھا وہ یقیناً اس دور میں بھلا یا نہیں جاسکتا تھا۔ حالی بھی اسی لیے اودھ بھنج کی علامت کا ہدف بنے اور میدان پانی پت کی طرح پامال کیے جاتے رہے۔ اسی طرح داغ دہلوی اور ان کی شاعری پر ایسے چٹ پٹے اعتراض کیے کہ نہ ہنسنے والوں کی ہانچیں کھل گئیں اور یہ ہنگامہ مہینوں گرم رہا۔ اسی

طرح "گھڑ اور خیم" کا معرکہ تو ایسا گرم ہوا کہ سارے ہندوستان کی نظریں اس پر جم گئیں۔ یہ معرکہ بھی انتہاء مصطفیٰ اور "برہان کا شیخ" کے معرکوں کی طرح تاریخ ادب کا حصہ ہے۔ جس پر ہم جلد سوم میں مشغولی "گھڑ اور خیم" کے ذکر میں لکھ آتے ہیں۔

"اودھ شیخ" کی نثر نے طرز و طراقت نویسی کو ایک اپنا لہجہ دے کر طرز و طراقت کی روایت کو مستحکم کیا۔ اسی وقت روز و اخبار سے یہ لہجہ اور عبارت کا پانی بے انداز عام ہوا اور طرز و طراقت ایک منسوب ادب کے طور پر قائم ہو گئی۔ یاد رہے کہ یہ رنگ و عبارت اچھو یہ رنگ کی شاعری اور نثر سے الگ اور مختلف چیز ہے۔ سہاؤ حسین اور اس کے کہنے والوں کی تحریریں پڑھنے تو اعجاز و جوا کہ دکا ہے اسلوب دلچپ اور فراہیت کے ساتھ نمایاں ہو رہا ہے اور آنے والے مزاح نگاروں کے لیے راستہ کھول رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اردو اخبارات میں طرز و مزاح کا نام اسی لیے ہر اخبار کا ایک حصہ بن گیا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ طرز و مزاح کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہ ایک مشکل فن ہے جس کے لیے مخصوص تخلیقی مزاج کی ضرورت ہوتی ہے۔ اودھ شیخ سے طرز و مزاح کی نثر کا ایک نیا روپ سامنے آتا ہے جس پر نہ صرف انگریزی مزاج و طراقت کا اثر ہے بلکہ فنی سہاؤ حسین کے علاوہ اودھ شیخ کے دوسرے کہنے والوں، جن میں سید محمد آزاد، اکبر الہ آبادی، حتم ظریف، جواہر شاد و برقی، تر بیون، ہاتھو بھر و تن، ہاتھو شرما اور علی شوق وغیرہ کے نام بھی نمایاں و ممتاز ہیں، ان سب کہنے والوں کی تحریروں سے یہ مخصوص رنگ نثر و فراہیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ اس اخبار سے آزادی اخبار اور جرأت و بے باکی کے عناصر اردو تحریر وں کا جزو بن جاتے ہیں۔ چکھستہ نے لکھا ہے کہ "اردو اخبار نویسی کی تاریخ میں "اودھ شیخ" اور "ہندوستانی" پہلے دو اخبار ہیں جنہوں نے اخبار کو محض تہارت کا ذریعہ نہ سمجھا بلکہ مغربی اصولوں پر اخبار نویسی کی شان پیدا کی اور اپنا مسلک قائم کیا۔ طراقت کے اعتبار سے یہ (اودھ شیخ) اپنے رنگ کا پہلا پرچہ تھا" [۱۰] چکھستہ نے مزید لکھا ہے کہ "اودھ شیخ کے طریقوں کی شہرت و طراز طبیعت کا رنگ دوسرا ہے۔ ان کے قلم سے بہتیاں اس طرح نکلتی ہیں جیسے کان سے حیر۔ جو مظلوم ان حیروں کا نشانہ ہوتا ہے وہ روتا ہے اور دیکھنے والے اس کی بے بسی پر ہنستے ہیں۔ ان کے فقرے دل میں ابلیسی جنگلی نہیں لیٹے بلکہ فستق کی طرح حیر جاتے ہیں۔ ان کا ہنسنا غالب کی زرب مسکراہٹ سے الگ ہے۔ یہ خود بھی بے تکلفی سے جھنجھکے لگاتے ہیں اور دوسروں کو بھی جھنجھکے لگانے پر مجبور کرتے ہیں۔ اکثر طبیعت کی شوقی اور بے تکلفی درجہ اعتدال سے گذر جاتی ہے اور ان کے قلم سے بے تحاشا ایسے فقرے نکل جاتے ہیں جن کو دیکھ کر خدائق سلیم کو آج تک نہیں بند کر لینا ہر ذہنی ہیں" [۱۱]۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو ناول نگاری میں اودھ شیخ نے کیا حصہ لیا۔ اس کے مضامین دیکھے جائیں تو ان میں دسی مولو سوجو سے جہانوں میں ہونا چاہیے۔ چکھستہ نے لکھا ہے کہ "اودھ شیخ" کے مضامین کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ دنیا کا کوئی مسئلہ ایسا نہ تھا جو اودھ شیخ کے طریقوں کی گل کاری سے خالی رہتا ہو۔

اس کے علاوہ کھنڈ کے طرز معاشرت کی پر لٹاق اور دلکش تصویروں سے اس کے صلیب اکثر رنگین نظر آتے تھے۔ محرم چہلم مید، شب برات، بولی و بولی، ہنسنت کے ہلے، بیش بارغ کے میلے، رقص و سرود کی محفلیں، مشاعرے، عداالت کی رو بہکاریاں، مرغ بازی، شیر بازی کے ہنگامے، انجمن کے سر کے ایسے مشتعل تھے جو ہمیشہ اودھ بچ کے طرزوں کی نظر میں رہتے تھے۔

یہ دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اردو ناول کے ارتقا میں اودھ بچ کو بھی وہی مقام دیا جائے جو انگریزی ناول کے ارتقا میں اسٹیکنیلر کو دیا جاتا ہے۔ یہاں بھی ناول کا سارا اسوہ جو ہے کی صرف یہ ہے کہ وہ کسی قصے کی تشکیل کے تحت نہیں لایا گیا ہے مگر اردو ناول کو شر نے اسی کے ساتھ ساتھ شروع کر دیا تھا اور سرشار کا فسادیہ آزاد بھی اسی کے ساتھ ساتھ ”اودھ ایشاد“ میں شائع ہوتا ہے۔ مگر اس کے گھٹنے والوں میں اور خود ہی ہنسی بھار حسین نے بھی حاکمی بطول ایسی تصنیف پیش کی جو ناول کے حراج اور رنگ و صغ سے بہت قریب آ جاتی ہے۔ بھلا حسین نے سات ناول کھسے جن کے نام آئندہ صفحات میں آئیں گے۔ اس لیے تاریخ اور ناول کے ارتقا کے لحاظ سے اودھ بچ اردو ادب میں بول سے اس طرح پہلے آتا ہے جیسے اسٹیکنیلر انگریزی ناول سے پہلے آتا ہے مگر یہ بات ظاہر اور واضح ہے کہ اس سے ناول تک محض ایک حصہ کا سوال تھا۔ سرشار جن کا مقام اردو ناول کے ارتقا میں اہم ہے، اودھ بچ سے متعلق تھے۔ چلکے نے بھی اسی طرح اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”سرشار مرحوم ابتدا میں اودھ بچ کے نام لکارتے تھے اور اس کے گہوارہ کے گرد بیٹھے والوں میں تھے۔ جس رنگ کا اودھ بچ حاشق تھا اس رنگ میں وہ (سرشار) بھی ڈوبے ہوئے تھے بلکہ ہاں کہنا چاہیے کہ زمانہ کے جس انتحاب نے دنیا کو اردو بچ کی صورت دکھائی اس نے سرشار کی طبیعت کو بھی پیدا کیا۔ اودھ بچ کے ایک سال کے بعد فسادیہ آزاد کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ شخص اتفاق تھا کہ اودھ ایشاد کے ایڈیٹر ہونے کی وجہ سے سرشار نے یہ سلسلہ اس اخبار (اودھ اخبار) میں شروع کیا اور فسادیہ آزاد کا دیا بھی اودھ بچ ہی کے سر قلم سے جاری ہوتا کیوں کہ دونوں کا لٹاقی تجربہ یکساں ہے اور دونوں ایک ہی بارغ کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں۔“

اصل بات یہ ہے کہ جو تجربہ، جو طرز، جو جذبہ جڑانے کے ساتھ ارتقا کر کے جو میں آئیں وہ ہمیں (یعنی اردو والوں کو) ایک دم سے مل گئیں اور ہم ان کے ہر جذبہ سے الگ الگ مگر ایک ساتھ فائدہ اٹھاتے رہے۔ چنانچہ اودھ بچ کے مضامین اور ناول نگاری انار سے ہاں ایک ہی وقت میں رائج رہے اور ایک دوسرے کو حاشر کرتے رہے اور اردو کے اہل ادب کو اودھ بچ سے ناول نگاری پر آ جانے میں کوئی خاص وقت نہیں لگا۔

”اودھ بچ“ نے اردو نثر اور اپنے طرز اوراد کو عام بول چال کی زبان سے، ”فسادیہ“ کو اہل ہمارت آرائی کے برخلاف قریب دکھا اور زبان بیان کو ایک نیا راستہ دکھایا۔ اس اخبار میں کھنڈ کی بھسانی زبان استعمال میں آتی ہے لیکن یہ عام بول چال کی زبان کی سطح پر راقی ہے اور یہ اس اسلوب بیان کا وہ پہلو ہے جو اودھ بچ کی دین ہے۔ ذمہ دہی اس بیان کے لہجہ میں دلکش رنگ پیدا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ اخبار

تاریخ سارا اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی تخریک کا اظہار جدید ادبی نثر سے مراد، اتریب ہے اور اس کے موضوعات چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اس کے مسائل سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس طرح ہر مسئلہ اس نثر کے طرز بیان کا موضوع بن جاتا ہے۔ اور اسی لیے اپنے نثری اسلوب اور موضوعات کے شروع کے باعث مقبول تھا۔ غشی سجاد حسین نہ صرف اردو نثر کے بانی اور مدبر تھے بلکہ خود بھی ہر پہلو میں اپنی تحریروں سے اپنے قارئین کو آسودہ کرتے تھے۔

اکبر ال آبادی نے اپنی ایک نظم میں "اردو نثر" کے بارے میں اپنے چار اہم نکات بیان کر دیے ہیں لکھتے ہیں:

اے فقر دو زبان اردو	دے اوج دو نشان اردو
رقیبین میں غیرت گلستاں	خوشی میں حریف برقی تاباں
کیا خوب ہے نسخہ اردو نثر	محبوب ہے نسخہ اردو نثر
دن رات بھی ہیں اب قوجہ ہے	پرہاتے ہیں دل کو اس کے پرہے
ہے ظن خدا قتل اس کی	حسد کا حسد دلیل اس کی

اس پر ہے میں ہرگز کو حراج و خلاف کے رنگ میں دیکھنے کی شعوری طور پر کوشش کی جاتی تھی خواہ وہ اداریہ ہو یا کسی خیر پر توجہ ہو۔ ساتھ ہی کارکن سے بھی قارئین کو تلفظ لینے کا سامان کیا جاتا تھا۔ اردو نثر کا انداز نظر، آزادی اظہار کے ساتھ و مشرقی انداز و جذبہ کا فروغ تھا اور یہی انداز نظر اکبر ال آبادی کی شاعری میں ملتا ہے۔ آئیے اب ہم اردو نثر کے ساتھ اس کو ممتاز و معروف لکھنے والوں سے بھی متعارف ہوتے چلیں۔ ان ناموں میں سب سے پہلا نام خود اردو نثر کے بانی، مالک و مدبر سید سجاد حسین کا آتا ہے جو نہ صرف ہفتیس چھتیس سال تک اسے باقاعدگی سے شائع کرتے رہے بلکہ اس کے لیے مسلسل لکھتے بھی رہے۔ ان کا قلم نہ صرف دواں بلکہ ثروت مند اور زر خیز بھی تھا۔ سجاد حسین نے کئی مضامین لکھے۔

غشی سید سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) ضلع کھنڈ کے قصبے کاکوری کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ کیونکہ کان کھنڈ میں ایف اے میں داخلہ لیا لیکن اسے پورا نہ کر سکے۔ کچھ عرصے انگریزوں کو اردو پڑھاتے رہے لیکن جلد ہی اس کام سے ان کا تعلق آپاٹ ہو گیا اور محفوظ علی بدایونی کے مشورہ سے صحافت کا پیشہ اختیار کر لیا۔ جیسا کہ ہم لکھتے ہیں ۱۶ جنوری ۱۸۷۷ء اردو نثر کا پہلا شمارہ شائع کیا۔ یہی اخبار ان کی زندگی کا اصل کارنامہ ہے اور اسی اخبار کے حوالے سے ان کا دوران کے اخبار "اردو نثر" کا نام آج تک ہمارے شعور میں محفوظ ہے۔

سید سجاد حسین کے والد سید منصور علی انگریزی سرکار میں اپنی ٹکٹری کے عہدے پر فائز تھے اور فٹن کے بعد حیدر آباد کن میں ایک عرصے تک سول جج رہے۔ والد کی نگہداشت کے ساتھ سجاد حسین کے ناموں فدا حسین وکیل نے ان کی تربیت پر خاص توجہ دی۔ فدا حسین ایک عرصے تک حیدر آباد کن میں چیف جسٹس رہے

وہ مستقل مزاج نہیں تھا اور دلچسپ انسان تھے۔ ان کے قریبی رشتے دار پر دھیس سراج احمد طوی کا گھوڑی نے بتایا کہ وہ ایک ایسے خاندان کے جنم و چراغ تھے جہاں علم و ادب کا چرچا عام تھا۔ چہرے خاندان میں شاید ہی کوئی شخص ایسا ہو جو زبرد علم سے آراستہ نہ ہو۔ جو اُست۔ بے باکی اور دلکھوں کا مروانہ اور مقابلہ کرنا ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ وہ ان معنی میں قدامت پرست تھے کہ اپنی تہذیب کو مغربی تہذیب سے زیادہ مفید سمجھتے تھے اور ساتھ ہی انگریزوں اور ان کی حکمت عملیوں کے بھی ایسے مخالف تھے کہ طرز و مزاج کے پیروں سے ان کو اور ان کی حکمت عملیوں کو کھینچ کر دیتے تھے۔ طرز و مزاج کے سہارے وہ بات کو ایسے کہتے تھے کہ بات دوسروں تک پہنچ بھی جائے اور پریس ایکٹ کی گرفت میں بھی نہ آ سکے۔ یہ وہ مشکل کام تھا جسے مثالی طریقے سے انھوں نے اپنے اخبار میں نبھایا۔ اس کا اعزاز وہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ جب پڑت کشن پر شاد کوئل نے ”گھوسٹ“ کے نام سے اور دہلی کے نام سے چھپے ہوئے مضامین کا انتخاب مرتب اور دو جزا کی تعداد میں شائع کیا تو بہت سے مطبوعہ مضامین اس لیے چھوڑ دیے، جیسا کہ انھوں نے ”انتاس“ کے ذیل میں لکھا ہے، کہ ”بعض نہایت اعلیٰ درجے کے مضامین اس وجہ سے شامل نہ کیے جاسکے کہ خوف تھا کہ ان کی آزادی خیالی اور بے باکانہ طرز و تقریر ممکن ہے کہ پریس ایکٹ کے طبع گمراہی کے لیے ہر خاطر ہو“ [۱۳]۔ شیخ کا نام پہلی مرتبہ اور دہلی کے ساتھ استعمال میں آیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ملک کے حصہ اخبارات نے شیخ کے انگریزی الفاظ کو اپنے اخباروں کے نام کا جزو بنا دیا۔ ۱۸۸۷ء میں وہ انگریزین پبلیشنگ کا گریس میں شامل ہوئے اور ساری عمر اس سے وابستہ رہے۔ ہر اخبار کے لیے ضروری ہے کہ اس کے لیے مستقل لکھنے والوں کا ایک گروہ ساتھ ہو۔ فشی سید سجاد حسین نے جلد ہی ایسے لوگ تلاش کر لیے جنہوں نے لکھ کر اور دہلی کے لیے لکھتے تھے اور جن میں مرزا گھوڑیک، عثم عریف، چنڈت ترہون، ناچھو جہر، بابو جواہر پر شاد برق، احمد علی شوق، نواب سید محمد آزاد اور اکبر حسین اکبر الہ آبادی وغیرہ کے نام نمایاں و ممتاز ہیں۔ چیکسٹ نے لکھا ہے کہ ان سب لکھنے والوں میں فشی سجاد حسین کا طرز و تقریر سب سے الگ ہے۔ مضمون کیا ہیں چھوٹے چھوٹے چٹکوں اور لطیفوں کے ذخیرے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا مصنف سے متعلقہ ہو رہا ہے۔ عبادت اکثر مختلف علوم و فنون کے بے پیوند استعاروں سے گراں بار نظر آتی ہے مگر جان کی بازی کی وجہ سے پڑھنے والے کا پی نہیں گھرا“ [۱۳] چیکسٹ نے لکھا کہ ”اور دہلی کی مجلس انہیں پر مذاق اور نورانی لطیفوں سے آراستہ تھی اور اب بھی اگر کوئی شخص اور دو زبان حاصل کرنا چاہے تو اور دہلی کے نوٹے لکھنے والوں کی زیارت اس کے لیے ضروری ہے۔ اور دہلی کے مضامین کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ دنیا کا کوئی مسئلہ ایسا نہ تھا جو اور دہلی کے طریقوں کی نگہ کاری سے خالی رہتا ہو۔ اس کے علاوہ لکھنے کے طرز و معاشرت کی پختہ مذاق اور دلکش تصویریں سے اس کے صفحے اکثر رنگین نظر آتے ہیں۔ محرم، جہلم، مید، شب، برات، بھولی، دہلی، بستی، بستی کے چلے بھٹس ہارنگ کے میلے، دھن و سرود کی گھنٹیں، مشاعرے، عداوت کی رد و کار، باری، مصرغ بازی، شیر بازی کے جنگاں، لکھنؤ کے مصرعے، ایسے مشغلے تھے جو بیشتر اور دہلی کے طریقوں کی نظر میں رہتے تھے اور ان

کی طبیعتوں کے لیے تازہ پانی کا کام دیتے تھے۔ ساقی ناسے، برہے، بارہ بات، دوہے غمگیناں، غزلیں، رباعیاں وغیرہ لکھ کر ان کے اکثر نامہ نگار خاص ملکہ رکھتے تھے۔ فنی سہاد حسین ہر وقت ایک چھوٹا سا مضمون ”موسم علیہ الرحمہ“ کے عنوان سے لکھتے تھے جس میں اکثر موسم کی تبدیلیاں ایسے طریقہ نگاروں میں دکھائی جاتی تھیں کہ پڑھنے والا ہنستے ہنستے ٹوٹ جاتے۔“ (۱۳)۔

سر سید کو ”بزرگ“ کا خطاب فنی سید سہاد حسین ہی کا تھا ہے۔ وہ نول کشور پر لیس کے اخبار اردو کو ”بنیا اخبار“ کہتے تھے۔ فنی سہاد حسین کا حراج، جیسا کہ چیکسٹ نے لکھا ہے، جب مقالات کا مجموعہ تھا۔ فنی ذہانت و مطالعہ کی علاوہ زندہ دلی ان کی کھلی میں پڑی تھی۔ مصیبت و تکلیف کے زمانہ میں بھی کبھی کسی نے ان کے پیروں پر سوائے مسکراہٹ کے افسردگی کی فکری نہ دیکھی۔ بیماری کے زمانہ میں اگر کوئی حراج پوچھتا تھا تو کہتے تھے کہ زندگی کا عارضہ ہے اور اپنی تکلیفوں کا حال اس طرح بیان کرتے تھے کہ سننے والے کو ہنسی آ جاتی تھی۔ دو ادب طبع سے اب اس ہو چکے تھے مگر کہتے تھے کہ یہ سلسلہ محض اس لیے جاری رکھا ہے کہ باضابطہ موت ہو۔ بلا علاج مرنے کو بے ضابطہ مرنے کہتے تھے۔ اس زندہ دلی کے ساتھ بھگت پوری اور قصب سے کوسوں دور رہتے تھے۔“ (۱۵)۔

آخری زمانے میں بیماری نے ان کو اس طرح ڈھارس دیا تھا کہ وہ نہ بول سکتے تھے اور نہ کا پیچہ ہاتھوں سے لکھ سکتے تھے۔ ۱۹۰۱ء میں پہلی مرتبہ قلعہ گرامینچن پندرہ ماہ بیمار رہ کر اپنے ہو گئے۔ ۱۹۰۳ء میں بھر قلعہ گرام اور بیٹھ کے لیے انھیں معذور کر گیا۔ بولنے کی قوت کم و بیش ختم ہو گئی تھی۔ جو لوگ اس کرتے تھے وہ کچھ سے باہر تھی۔ رفتہ رفتہ ایسی صورت حال بگڑی کہ ۱۹۱۲ء میں اردو بچ کو بند کرنا پڑا۔ آخری دنوں میں وہ مالی اعتبار سے بھی ٹوٹ گئے تھے۔ زندہ تھے مگر غمزدوں سے بدتر۔ اسی حالت انتشار میں ۲۲ جنوری ۱۹۱۵ء کو وفات پائی۔

فنی سہاد حسین نے اردو بچ کے پیکھڑوں مضامین اور تحریروں کے علاوہ سات ناول بھی تحریر کیے جو مقبول ہوئے۔ ان میں سے چھ طبعی ذرا ہیں اور ایک ترجمہ ہے۔ ان ناولوں میں حاجی بظلول ان کا شاہکار ہے۔

(۱) ”سرگزشت حاجی بظلول“ ارسطو کے فرضی نام سے قسط دار اردو بچ میں شائع ہوا۔ اس کی پہلی قسط ۲۲ جنوری ۱۸۹۶ء کو اور آخری قسط ۲۳ دسمبر ۱۸۹۶ء کو شائع ہوئی۔ یہ کرداری ناول ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۲) ”امس الذین“ یہ بھی کرداری ناول ہے جس میں بھولے نواب عرف امس الذین حیدر آبادی مرکزی کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

(۳) ”بیاری دنیا یعنی افسانے کھلی جگہ مطالعہ“ ۱۹۰۸ء میں یہ ناول بھی قسط دار اردو بچ میں شائع ہوا اور اسی سال کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔

(۴) ”طرحدار لوطی“ یا آستین کا سانپ ذرا مایہ ناول کہنے کی کوشش ہے۔

(۵) "مثنوی تہری" یہ ناول ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا۔

(۶) "کاپاپٹ" ۱۸۹۵ء سے قسط وار اردو ٹیچ میں شائع ہوتا شروع ہوا اور دسمبر ۱۸۹۵ء میں مکمل ہوا۔

(۷) "دھوکا طلسمی دنیا" یہ ناول کے انگریزی زبان میں لکھے ہوئے ناول کا آزاد ترجمہ ہے۔

ایک اور تصنیف "حیات شیخ جلی" بھی سہاد حسین سے منسوب کی جاتی ہے لیکن فی الحقیقت یہ سہاد حسین انجم کسمپڑوی کی تصنیف ہے جس کا اشتہار ۲۷ فروری ۱۹۰۲ء کے اردو ٹیچ کے پہلے صفحے پر بھی شائع ہوا تھا [۱۶]۔

اردو زبان میں طرز و مزاج کی باقاعدہ روایت اردو ٹیچ سے ہی شروع ہوتی ہے اور جس میں سہاد حسین کے ساتھ اس کے دوسرے طرز و مزاج لکھنے والے بھی شامل ہیں۔ اردو ٹیچ ایک نئے نئے کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے لکھنے والے اس کی چھوٹی بڑی شاخیں ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں اردو میں بھوک روایت تو موجود تھی جس کے سب سے بڑے و اہم نمائندے جعفر زئی تھے اور جنھوں نے نثر میں بھی ایسی طبع آزمائی کی کہ جب بھی طرز و مزاج و ملی نثر لکھی جائے گی دلی کی نثری تحریریں نمونہ بن کر سامنے آئیں گی۔ سہاد حسین کی نثر پر بھی جعفر زئی کی نثر کا واضح اثر موجود ہے مثلاً ان کا مضمون "اٹھو" بچے والی قلیل چلنا " ہی پڑھنے تو یہ اثر واضح طور پر نظر آئے گا:

"اپنے اپنی بھائیوں سے کچھ بھید نہ کیجئے کہ گھروں کی طرح سب متعلقین جیسے میں آسوجو ہوں کیا مثنیٰ کہ جب اعزاء و اقربا اور احباب کے علاوہ مخصوص متعلقین کو بھی آپ نے یاد فرمایا اور یہ بھی جاننا مشترک ہے۔ یعنی (۱) خان بہادر نظیر حسن خان صاحب حکیم (۲) نواب اہن صاحب (۳) مرزا عباس علی خان صاحب سکریٹری (۴) حکیم محمد رضا خان بہادر (۵) شیخ علی عباس صاحب دکیل جانتے ہوں کہ متعلقین بی گھر بی بی گھر کے لوگوں یعنی لڑکوں کی والدہ یعنی اے بی بی یعنی حکیم خانم صاحبہ یعنی جہرودی بی بی زوجہ معطرہ طالع اللہ یا نکا و آجمل اللہ و بیہا علی رضا الشوری علی اہل یوم اوقات علی بعد اوقات کو کہتے ہیں تو ان ذات شریف کے آئندہ کھڑے ہونے میں کوئی کسر باقی نہیں رہی" [۱۷]۔

سہاد حسین کی متعدد تحریریں مختلف فرضی ناموں سے بھی اردو ٹیچ میں شائع ہوئیں جن کی نشان دہی ڈاکٹر مصباح الحسن قیصر نے اپنی تصنیف "طرز و عظمت اور مثنوی سہاد حسین" میں کی ہے اور جن میں اوسطاً تین سو سے زائد نام نظر پاز و صلاح کار و بر و دیوالیہ اللہ کا بندہ و بگڑے دل کوئی ہوگا اور راقم وغیرہ کے فرضی نام شامل ہیں۔

اسی طرح اپنے حریفوں کو طرح طرح کے خطابات سے نوازتے ہیں اور اس عمل سے بھی حراست پیدا کرتے ہیں جس میں طرز کا پہلو بھی مزاج سے ایک جان ہو کر تلف و دیا ہے۔ مثلاً "مگر احسب" کے مثنوی سے جو معرکہ شر و پیکار کے درمیان ہوا تھا مثنوی سہاد حسین بھی اس میں شامل تھے۔ اس معرکہ میں وہ عبدالحلیم شرر کے

جائینوں کی صف میں کھڑے تھے۔ سال نو کے موقع پر جیسے حکومت برطانیہ اپنے وفاداروں کو خطابات سے نوازتی تھی اسی طرح سجاد حسین نے اودھ شیخ کی عدالت سے یہ خطابات شرف کو دیے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ ”کیا انھوں کا مقام ہے کہ ہمارے شرف صاحب جو کہ اپنے تئیں ہر فن میں کامل اور ہر کمال میں مرہ یک فہم سمجھاتے ہیں اب تک خطابات سے محروم رہے اور کسی قسم کے اعزاز کا ”حقوق دوری“ آپ کی کوتاہیوں میں نہ ڈالا گیا اس کی کوپرا کرنے کے لیے اودھ شیخ کی سرکار سے شرف صاحب کو سال نو کی جنینیت میں ذیل کا اعزاز بخشا جاتا ہے۔ چونکہ آپ کی خدمات اور کمالات گونا گوں ہیں لہذا ایک خطاب سے آپ کی جتنی نہیں ہو سکتی تھی اسی خیال سے متحدہ جی ایل میں آپ کے سر پر اعزاز کا چھٹا لایا گیا جاتا ہے۔

(الف) پہلی جنوری ۱۹۰۶ء سے آپ کو ذیل کے خطابات عطا ہوتے ہیں یعنی ”مصلحت العلماء، فصیح الکرسی، نئی النیجر، خفاش الملک، ملہ نواز جنگ، نائٹ کاٹھراف دی آرڈر آف پردہ عصمت“۔ دیا گیا یہ کیا کیس شرف گور آپ کی سلامی کے لیے“ [۱۸]

اس کے بعد سارے خطابات کی فرض و حاجت کو بیان کیا ہے جو آج بھی دلچسپ ہے اور اس دور میں جب یہ مضمون لکھا اور یہ خطابات عطا کیے گئے تھے یقیناً قارئین اودھ شیخ نے ان سے اور پارہ لطف اٹھایا ہوگا۔ ”اودھ شیخ“ کے لکھنے والوں میں سب سے اہم اس کے ایلے ہر نئی سجاد حسین ہیں۔ وہ طرح طرح کی چیزیں لکھتے تھے جس کا اندازہ ان مضامین سے بھی لگایا جاسکتا ہے جو ”نکلے خلا سر بستہ مضامین“ کے ذیل میں اودھ شیخ کے لیے سجاد حسین نے تحریر کیے۔ ان میں القاب ہی سے وہ حراج پیدا کیا جاتا ہے جو نئی سجاد حسین اور ان کے اخبار ”اودھ شیخ“ کا انداز حراج تھا۔ مثلاً یہ چند سطور پڑھیے:

”مولوی بکھیرا سمن صاحب طول حرا۔ دعائے خیر نصیب شاماد۔ ایسے زمانے میں جب کہ چاروں طرف سے ہوائے شرف نثار ہر ملک سے مسوم بغض و عناد کے جھوٹے آ رہے ہیں، تمہارے حق میں اس سے بڑھ کر مناسب دنیا میں شاید ہی کوئی اور دعا ہوگی“ [۱۹]۔

آگے بڑھتے ہیں تو یہی تہہ اور چست فقرہ کی بارش اس انداز کو مزاج بدلتی ہے یہی فقرے نئی سجاد حسین کے طرز حراج کو دلچسپ اور جی اعتبار سے پراثر بنا دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

”تم غالباً واقف ہو گے اور اگر نہیں تو اب کان پھٹ چکا کہ لو کہ یہ تمہارا بھڑھا خرافات تجربہ کار، دماغ مند، بد، بخل، بھیم، مورخ پریشیمن اور خدا جانے کیا کیا دوست، ایسا تار یک خیال اور نامصنف نہیں کہ محض خدا، ہمت، دھرم، استبداد سے کسی معاملے میں اک طرفہ رائے قائم کرے اور اس کے دوسرے پہلو کی طرف سے عہد اور دلاؤ اپنی دور بین اور بار یک بین آنکھیں بند کر لے۔ آج کل ہزاروں دوست ہیں تو انہوں نے تمہارے دشمن۔ دس

اجھا کہتے ہیں تو میں برا بھی۔ مگر یہ سب ہوا کے نرغ اپنا جہاز رائے چلاتے، انصاف کا انجمن ہرگز کام میں نہیں لاتے لیکن یہ تہہ دار اور اپنی ملک معطر کا سچا، بے سکل، پکا، سولہ آنے ڈبل، دوست، خیر خواہ، جان نثار اور دلچسپ ان محبوب سے ایسا دور ہے جیسا روس ایمان یا ہندوستان تنگ حرای سے۔ یہ مصلحتی وقت، دوسرے انجام کار سب باتوں پر غور کرتا اور تمہاری ذمہ داریوں، فکر و کھلی، مضحکات، مشکلات، عہدہ کو خوب جان بوجھتا ہے۔ بے شک تم کو چند آدمیوں نے ہالیا ہے مگر واضح رہے کہ دوسروں میں بنایا جاتا ہے۔ اول جب واقعی اس میں صفت بنائے جانے کی پائی جاتی ہو اور کھلی باز اپنے صاحب کا اسے پاتے ہوں۔ مگر اس میں بھی کلام نہیں کہ تم بن گئے اور خوب بن گئے۔ بہت واقفان کو کوئی ڈرا لیجی روک سکتا ہے نہ لکچر اٹھن کر اب تو بدنامی کا نوکر تمہارے ہی سر ہے اور بچ بھی یہ ہے کہ اس کے مستحق بھی تم ہی ہو۔ میں نے تمہاری فارن پالیسی کبھی لائق ستائش نہیں پائی۔ رگداد و ظلال، آرائش و زیبائش، نگاہ بری، لمب، م، اوپری لیس پوت کے واسطے تمہاری ذات مخصوص ہے مگر اس کے لوازم اور مصالحوں کی فراہمی اور ترکیب سے تم ایسے محروم جیسے ہندوستانی جوت سے تم پلٹنے لکل دسرخوان کے اچھے خانہ مال اور ہوشیار خدمت گار ہو۔ پکا پکا کھانا، چار باڑی تم خوبی سے چن سکتے ہو مگر باڑی پکانے اور چڑھانے کے نام سے خاک و مہل پکانے کے بھول۔ تم نہیں جانتے کہ طرح طرح کے کھانوں کے واسطے کون کون مصالح کس کس چیز سے ملنا پڑتا ہے۔ کہاؤں میں کس چیز سے گھاوث آتی ہے۔ چاؤ کو دم کیسے دیتے ہیں۔ فارن پالیسی کا مقرر اور تقنین کیوں کر خوش گوار چاشنی پیدا کرتا ہے۔ کچے ہیں جو کوئی؟ مجھ کو مار ڈالا ہے اس کے ہاتھ سے لذت جاتی رہتی ہے۔ شاید ایسا ہی ہوا ہو

..... (۲۰)

یہ مذاق آج کے لحاظ سے اذکار رفتہ ہو گیا ہے اور اس میں اکثر فقرے اور محاورے ایسے ہیں جو رائج الوقت نہیں ہیں اور اسی لیے اس حزر سے ہم آج اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتے جس طرح سہاؤ حسین کے دور کے پڑھنے والے لطف اندوز ہوتے ہوں گے۔ مثلاً یہ جملہ دیکھیے:

”سرحد کا جھنڈا کچھ تھیں کو ہم در چاہیں نہیں دیکھتا، سارے ہندوستان اور انگلستان اور افغانستان میں بکر کو دھپا تا پھرتا ہے۔“

بکر کو کا فقرہ یہاں حزر کے زوایہ نظر سے خاص اہمیت رکھتا ہے لیکن اب اس کا کام چلن باقی نہیں رہا۔ اس سے اعزازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ حزر اپنے دور میں محصور ہے اور آج ہمارے اندر گہری پیدائش نہیں کرتا اور آج ہم اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ حزر کے ساتھ یہ ایک حقیقت ہے کہ حزر ہیٹھ دیتی ہوتا ہے اور آج

تک کوئی ایسا مزاح نگار سامنے نہیں آیا جو ہر دور اور ہر وقت کے لیے کلاسیک کا درجہ رکھتا ہو۔ پھر ادب و شاعری میں شائع ہونے والی مزاحیہ تحریریں اس دور کی خبروں اور واقعات پر مبنی ہیں اور یہ خبریں یا واقعات ایسے ہیں کہ جن سے ہم آج بھی طرح طرح کا ہنس نہیں ہیں۔ جب کہ اس مزاح سے لطف اٹھانے کے لیے اس دور کے ان گرامر مضموعات کو جانتا ضروری ہے۔ جو اس دور میں خاص اہمیت رکھتے تھے۔ آج ان کا یہ مزاحیہ رنگ اڑ گیا ہے اور اسی لیے اب یہ عبارت وہ کام نہیں کرتی جس مزاحیہ مقصد کو حاصل کرنے کے لیے یہ لکھی گئی تھی۔ ان کو آج پڑھنے سے زیادہ سے زیادہ یہ بات سامنے آتی تھی کہ ان لکھنے والوں کا طرز فکر رجعت پسندانہ تھا۔ فحشی سہاؤ حسین بھی نئی تہذیب کے سخت مخالف تھے اور اسی لیے ہر نئی چیز پر، ہر نئی قدر پر پھبتیاں کہتے تھے جو اس وقت لطف و مزاح پیدا کرتی تھیں مگر آج بے معنی ہیں۔ ان بکیتیوں سے سہاؤ حسین کی زندگی کا اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے۔ سہاؤ حسین ایک طرف ملی گڑب گڑ تحریک کے پہلے ہی دن سے مخالف تھے اور ساتھ ہی قدامت پرستی کے قائل اور مطلق تہذیب کے دشمن تھے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ضرور کہا جائے گا کہ انھوں نے اردو ادب و صحافت میں مزاحیہ رنگ کا اضافہ کیا اور آنے والی نسلوں کے لیے مزاح کا راستہ کھول دیا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ انگریزی تہذیب کی مخالفت کے باوجود ادب و شاعری اور اس کے لکھنے والے انگریزی صحافت ہی کے طور پر تھے۔ ادب و شاعری کے نام سے لے کر انگریزی صحافت کے دوسرے طریقوں کو بھی انھوں نے اپنا یا مثلاً کارٹونوں کا اضافہ یا سیریل کا طریقہ جس میں ایک مخصوص فرضی کردار کی زندگی کو مختلف حالات میں دکھا کر لطف و مزاح پیدا کیا جاتا تھا۔ یہی کام فحشی سہاؤ حسین نے اپنے اخبار ادب و شاعری اور اپنے ناولوں میں کیا۔ ان ناولوں میں احمق المذہب، طرح دار لوٹھی اور حاجی بطلوں وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

ان سب ناولوں میں فحشی سہاؤ حسین کا حاجی بطلوں سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی ترتیب و تکنیک اسی طرح اور اسی انداز کی ہے جس پر Cervantes کے Dan Quixotes سے لے کر ڈیکنس کے پک وک پیپرز (Pickwick Papers) تک کے تمام مزاحیہ کرداری ناول لکھے گئے۔ حاجی بطلوں اور حرف ریوڑی کو بھی اسی طرح مختلف صورتوں اور مواقع و محل میں دکھا کر مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ انگریزی اور یورپی ناولوں میں دونوں کردار ایک ساتھ دکھائے جاتے ہیں لیکن حاجی بطلوں میں سہاؤ حسین نے کبھی کبھی ایسا ضرور کیا ہے۔ دونوں عام طور پر دونوں کرداروں کو وہ الگ الگ ہی رکھتے ہیں۔ مصیبت و ملامت کا وہ تضاد جو یورپ کے ناولوں میں اس قسم کے دو کردار ایک ساتھ دکھائے جاتے ہیں فحشی سہاؤ حسین وہاں تک تو نہ پہنچ سکے لیکن یہ حقیقت ہے کہ حاجی بطلوں کو، ان کی ”بطلویت“ کے ساتھ، جس طرح انھوں نے پیش کیا ہے اس عمل سے حاجی بطلوں کا کردار زندہ ہو گیا ہے اور زندہ رہے گا۔

جیسے ڈائن کو فرساور سانچو پازا سرشار کے ہاں آزاد اور خوجی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں ویسے ہی

سہاد حسین کے ہاں حاتی بطلول اور حرفہ ہڑی بن کر سامنے آتے ہیں۔ ڈان کوئزہ کا لیز و سرشار کے ہاں قرولی بن جاتا ہے اور سجاد حسین کے ہاں جربہ زہونی لیکن ڈان کوئزہ اور سرشار کے طسات آزاد کے ساتھ ونگوس (Dictions) کے چک وک بھی اس کا اثر زیادہ نمایاں ہے۔ ونگوس نے مسٹر چک وک کو مختلف حالات و کوائف میں رکھ کر اس کی مضحکہ خیزی اور یوگلاہٹ سے خالص حراج پیدا کیا ہے اسی طرح سہاد حسین نے حاتی بطلول کو اپنے معاشرے اور ماحول میں رکھ کر حاتی صاحب کی یوگلاہٹ بھگیت اور زود و حراتی سے غرافت کا پہلو نکالا ہے۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود نکال یہ ہے کہ حاتی صاحب اور حرفہ ہڑی ہمارے معاشرے کے انسان نظر آتے ہیں۔ ان کی فکر ان کے رویے، ان کا انداز فکر سب کچھ خالص شرقی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ یہ سارے اثرات پہلے سہاد حسین کے شعور کا حصہ بنے اور بعد میں تخیل و معاشرت کی رنگارنگی کے ساتھ ایک نئی شکل میں ظاہر ہوئے جس میں تخلیقی قوت کی تحدت بھی ہے اور تہذیب کی رہاوت بھی۔

حاتی بطلول اس دور کے دوسرے ناولوں کی طرح خدائی و عانی اور تکنیک کے اعتبار سے ایک سرگزشت ہے جس میں حاتی صاحب کو مختلف حالات و کرد و پیش میں رکھ کر حوالا کیا گیا ہے۔ واقعات کی مضحکہ خیزی حادثات سے پیدا ہونے والا تسخر اور اس پر حاتی صاحب عادات و اطوار روز ایک نیا ٹھکوف چھوڑتے ہیں اور پڑھنے والا اس سے طے طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ حاتی بطلول ایک حرائع ناول ہے اور خود حاتی صاحب ایک ذاتی کردار جن کی تنہید کی اپنے خیالات اور فیصلوں کو اپنے عمل کی دھن سے پھرا کرنے کی کوشش، ان کی خودداری، غیر معمولی احساس برتری اور اپنی ہمدانی سے حالات کچھ اس طرح چلا کھاتے ہیں کہ خود حاتی صاحب ہی ان کی زد میں آ جاتے ہیں اور دوسروں کے لیے ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔

حاتی صاحب کے عمل سے حراج پیدا ہوتا ہے لیکن خود وہ پیچیدہ و دشمن نظر آتے ہیں۔ وہ بے چارے سیدھے سادے آدمی، اپنے دوستوں پر نازاں اور ان پر پورا بھروسہ کرتے ہیں۔ جسمانی محبوب انھیں فطرت سے ملے ہیں۔ وہ دوستوں کے چڑھانے اور بہکانے میں بہت جلد آ جاتے ہیں۔ انھیں اپنی قابلیت و طبیعت کا دھم ہے۔ خودداری، خود اعتمادی اور فضاں کی فطرت کا حصہ ہیں اور یہی چیزیں ان کے لیے ہر روز ایک نئی مصیبت کھڑی کر دیتے ہیں۔ گھوڑا خریدنے کے لیے غلام میں جاتے ہیں تو سائیں کی بد معاشری سے چاروں شانے چٹ کر پڑتے ہیں۔ بی مرادی سے عشق لڑاتے ہیں تو پھر لوگ انھیں پھانس کر دھننے کے پکر میں داخل دیتے ہیں اور بھرات کو چھپ کر چٹاٹے چھوڑتے ہیں اور حرایتے ہیں۔ کبھی اخبار لکھواتے ہیں، کبھی عدالتوں کے پکر کھواتے ہیں اور کبھی اسپانچ یعنی اسکیج دھواتے ہیں۔ دوستوں کے لیے حاتی صاحب ایک نعمت ہیں تو قبہ ہارنے اور لطف اٹھانے کا ایک ذریعہ ہیں۔ حاتی صاحب کا تصور صرف اتنا ہے کہ وہ ایک معزز انسان کی حیثیت سے زعمہ رہتا جاتا ہے، اور معاشرے کو اپنی ذات پارکات یا بھر جربہ زہونی کے زور سے اپنے حراج اور اپنے خیال کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہی سب سے وہ تصادم پیدا ہوتا ہے جو خود حاتی صاحب کو

بہت مہنگا پڑتا ہے اور وہ جہاں جاتے کھل کر گر پڑتے ہیں ان کی حواہیہ امید کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ جوان کے دل میں آتا ہے اسے کہ جیتنے ہیں۔ جذبہ کھل ان کے ہاں ساتھ ساتھ چلنے ہیں۔ حاجی بظہول اس کس کس کا شکار ہے جہاں فردا جی خیلانی دنیا ما جی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق کھل کر کے زور دیتا چاہتا ہے۔ یہ کس کس، یہ جتنی تصادم خوردان کی زندگی کے لیے وبال جان اور وقت بے بن جاتا ہے۔ اسی تصادم اور تصادم سے ان کے کردار کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔

منشی سجاد حسین نے یہ کردار حراج پیدا کرنے اور زور زور سے جہانے کے لیے حقیقی کیا تھا لیکن کسی حواہیہ کردار کا یہ الٹا ک پہلو جس میں کرب بھی ہو اور شمعیں بھی، جس میں کردار ایک پوری جماعت کے لیے ایک نعمت بن جائے لیکن وہ خود تنہائی محسوس کرنے لگے اور ساری دنیا اس کے سامنے تاریک ہو جائے پورے اردو ادب میں نہیں ملتا۔ جیسے جیسے منشی سجاد حسین نے حاجی صاحب کا مذاق بنایا ہے۔ ویسے ویسے حاجی صاحب سے ناول پڑھنے والوں کی ہمدردی بڑھتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ کردار تاریکی و دوئی اور شخصیت کی صمیمیت کی وجہ سے بذات خود ایک الیہ کردار بن جاتا ہے۔ اس کا احساس خود ناول نگار کو بھی ہونے لگا تھا لیکن جب اس نے حاجی صاحب کے اس پہلو کو دبانے کی کوشش کی، اس وقت خود حاجی صاحب اس کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اپنے غم گساروں کی خاموشی بڑی تعداد پیدا کر چکے تھے۔ ناول نگار کے دل کا یہ چور خام طور پر ناول کے آخری تہائی حصہ میں بہت واضح ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ منشی مناظر حسین کا ذکر کرتے ہوئے یہ جملہ ان کے ظلم سے لگا ہے کہ ”حاجی بچارے مر نہاں و سرخ آدی۔ اگر چہ بگڑتے جلد مگر عتاد سے مہر مہر با ملد ہے۔ اور مہر خفا ہونے اور صاف ہو گئے۔“ یہ وہ مرحلہ تھا جب ناول نگار وہ باوجود غیر ہمدردانہ رویہ رکھنے کے، آخر میں ہمدردی پر خود مجبور ہو گیا اور اس نے یہ محسوس کیا کہ حاجی صاحب کے ساتھ یہ ہمدردی تعمیلی معیار والی طرفت اور زور زور سے جہانے کا اثر پیدا کرنے کے لیے قطعی نامناسب ہے۔ یہاں پہنچ کر ناول نگار نے اس کا علاج یہ کیا کہ آخری باب میں جہاں حاجی صاحب اپنے دوستوں کی بے وفائی اور اپنی زندگی کی الٹا کی وجہ سے اور خود کو تنہا دکھانے کے قابل نہ سمجھ کر اپنا ہسٹری ہور یا باغ کر حشر و داس بھاگ بھگ کر کا رخ کرتے ہیں تو مصنف کی اس وقت شعوری طور پر یہ کوشش ہوتی ہے کہ کردار کے اس الیہ مضمر کو زیادہ سے زیادہ واقعات سے جہاں جہاں اس ہمدردی کو زائل کر دے جو اس کے قسط وار پڑھنے والوں کے اندر پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن یہاں بھی ناول نگار سجاد حسین نے جیسے جیسے اپنے قلم کی جبرانی دکھانے کی کوشش کی الیہ مضمر بڑھتا چلا گیا اور جب ہم ناول ختم کرتے ہیں تو ہمارے قہقہوں میں غم کا پہلو جھلکنے لگتا ہے اور خود مصنف کے قلم سے یہ جملہ نکل جاتے ہیں:

”لہذا سر دست ہم ان سے ہاتھ دھرتے ہیں اور اس تا مسف کے ساتھ سرگزشت ختم کرتے ہیں کہ حارے شہر سے ایک بہت بڑی فوج نکل گئی اور دنیا نے اس پاک فوج کی پوری قدر نہ کی۔ اب اگر میرا نظر حسین منفعیل ہوں تو کیا حاصل اور حرفہ پر بڑی سرشتیں تو کیا فائدہ۔“

حرفہ یوڑی حافی صاحب کے لیے ایک مصیبت بھی ہے اور ان کی مصیبت کا سنا بھی۔ حرفہ یوڑی ایک طرف تو حافی صاحب کی اپنی فکر اور رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری طرف حافی دنیا کا منظر بھی بن جاتا ہے۔ حرفہ یوڑی کے بغیر حافی صاحب کے کردار میں زندگی کی گھما گھمی پیدا نہیں ہو سکتی تھی جو ان کے کردار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس کردار کے بغیر تو بادل کا ارتقا ممکن تھا اور نہ خود حافی صاحب کا کردار پوری طرح تعمیر کیا جاسکتا تھا اسی لیے حرفہ یوڑی صاحب گھوڑی خریدنے کے فوراً بعد حافی صاحب کے سائیکس کی حیثیت میں داخل ہوتے ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے حافی صاحب کے پرائیویٹ سکرٹری کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور جوں ہی حافی صاحب اس کی تنگ خرابی پر اسے جربہ زد تھوکی مار مار کر لال دیتے ہیں بادل میں ملنے لگتا ہے اور حافی صاحب کا بھی پور پائسٹر گول ہونے لگتا ہے۔ اس کردار کی بادل میں وہی اہمیت ہے جو سرشار کے ہاں خوشی کی یا سروان ٹیس (Cervantes) کے ہاں سانچو پانزائی کے جس کے بغیر بادل کے ارتقا و تسلسل اور دلچسپی میں فرق آ جاتا ہے۔

سجاد حسین کو کردار تخلیق کرنے کا بڑا سلیقہ تھا۔ حافی صاحب کے کردار کے ساتھ ساتھ بالواسطہ یا براہ راست جو چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں وہ بذات خود اپنی جماعت کی پوری طرح نمائندگی کرتے ہیں خواہ وہ پاشیر کا کردار ہو یا کسی بکڑے ہوئے انگریز لڑکا لے گا۔ کاف کا کردار ہو یا حرفہ یوڑی کی ماں کا، مرزا صادق حسین کا کردار ہو یا فشی ناصر حسین کا۔ گو یہ کردار تھوڑی تھوڑی دیر کے لیے آتے ہیں لیکن اپنے طبقے، ماحول اور ذوق و نظر کی نمائندگی اور ترجمانی کرتے ہیں۔ حرفہ یوڑی کی ماں میں ہنسنے اور ابھرنے کی پوری قوت تھی لیکن فشی صاحب کی نظر پر تک صرف حافی بطلوں کے کردار پر تھی اس لیے یہ کردار بے توجہی کا شکار ہو کر رہ گیا اور نہ میں ممکن تھا کہ اس زمانے کی ایک خاص قسم کی عورت کا کردار بھی اردو ادب کو مل جاتا۔

اس بادل کے مزاج کا اندازہ وہ ہے جو کیلے کے چھلکے پر سے پھل کر گرتے ہوئے آدمی کو کچھ کر قبضے کی شکل اختیار کر لیتا ہے، جس میں ذرا دیر کو ہمدردی اور نرم گساری کے جذبات غائب ہو جاتے ہیں اور آدمی ہے سادہ فہم پڑتا ہے۔ فشی سجاد حسین حافی بطلوں کو اسی طور پر پیش کرتے ہیں جس طرح ڈکنس نے مسٹر پیک وک کو پیش کیا ہے۔ اس کیلک کرتے کرتے مسٹر پیک وک جب برف کے اندر دھنس جاتا ہے تو دیکھتے والوں کے منہ سے بے تماشاً قبضہ نکل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب حافی صاحب یلام سے گھوڑا خرید کر (جو گمراہ آنے پر گھوڑی نکلتی ہے) آچک کر اس پر بیٹھتے ہیں اور چار شاہنے چت کر پڑتے ہیں تو یہاں بھی قبضہ کا وہی انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ فشی سجاد حسین کا مزاج قبضوں سے فروغ پاتا ہے جس میں جزئیات نگاری کے ساتھ اس کا طرز انما بھی رنگ بگرتا ہے اور یہ صورت سامنے آتی ہے۔

”سائیکس تو آپ جیسے ایک ہی پانی اور پھر آج کل بھلا پرستی کے عہد میں رہا۔“

شیطان کے اک اور بھی شیطان چڑھا۔ اس نے بلا اجازت ایک طرف سے تنگ کا بکھرا

کھول ڈالا اور دوسری طرف حاتی صاحب رکاب پر پاؤں رکھے جریب دھما کے ساتھ اُچکے ہی تھے کہ بیچ کا بھی شریف اس طرح کھٹک کرے جس طرح درخت سے کھل پادیاوار سے بندہ۔ علامہ مقدس قدس نے کی صورت جانور کے درپردہ پہنچا۔ جریب راتونی علامہ میں لطف ہو کشتی شکست کا مسئول بنی اور یہ آشنائے عمر شہسوار ی چاروں شانے چت۔ کاشمی کو صبر کی بیماری سل کی طرح چنے پر رکھے اگلے پکھوے کی صورت ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے لگے۔ سانکھ نے پکھوے کو زرد لہو انسانیت اور بہت پکھا اپنی کاشمی کی خاطر سے تلخ کے چنے سے اچھلا پٹایا۔ اٹھا کر سید حاکیم، باگ ہاتھ میں دی۔

غشی سہاد حسین نے خالص مزاج کا بھی ٹھہری معیار سارے ناول میں برقرار رکھا اور واقعات کے بیان سے مزاج پیدا کیا ہے۔ یہ جزئیات فنی اثر کو پر اثر بنا دیتی ہیں۔ ایسے فن میں کارنامہ شائستگی کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ جانے کا احتمال رہتا ہے جو کہیں کہیں ضرور ہوا ہے لیکن خالص مزاج ہر جگہ برقرار رہا ہے۔ جزئیات نگاری ان کے ہاں مزاج اور طرزِ ادا کے تضاد سے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی حقیقی اور شخصیتی دنیا کی ایسی زعمہ اور جیتی جاتی تصویر زبان کے ذریعے اس طرح پیش کرے کہ جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے، جو کچھ وہ جانتا ہے یا جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ اسی طرح پڑھنے والے کے فطیل میں شامل ہو کر اس کے فکر و احساس کا حصہ بن جائے۔ غشی سہاد حسین نے جو کچھ دیکھا اور جو کچھ محسوس کیا اسے اسی طرح اپنے پڑھنے والوں تک پہنچا دیا۔ طرزِ ادا کے سلسلے میں یہ بات بھی ان کے ہاں اہم ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق اپنے احساسات و جذبات کی تصویر آئینے میں کمال رکھتے ہیں۔ اس کوشش میں کہیں جملے طویل ہو جاتے ہیں، کہیں ننھے ننھے فقرے چٹکھریاں اڑاتے غشی کی جھلمھریاں جھڑانے لگتے ہیں۔ ایسے موقع پر وہ ایک احساس کو دوسرے احساس کے ساتھ گٹھڑ نہیں کرتے بلکہ اسی احساس کو تشبیہات کے ذریعے اور اجاگر کر کے اس کے سارے خود بخود نگاری کے ذہن میں اتار دیتے ہیں اور یہ سب یکو تھک کو نکھالی زبان میں ہوتا ہے۔ حاتی صاحب گھوڑا خریدنا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے کتا بھی پڑھتے ہیں مگر ہزار کوشش اور سر مارنے کے باوجود بات فنی نظر نہیں آتی۔ آخر میں یہ طے کرتے ہیں کہ بیلام میں جا کر اس قصہ کو پاک کرنا چاہیے۔ ناول نگار اس بات کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

”گھوڑوں کا کوئی سوداگر اور دلال ایسا ہی ہوگا کہ سرا اور نکاس میں اس کے سرمائے اور محتاج پر جملہ خریداری اور دول و دماغ پر ضرب آصفیہ قیمت نہ فرمایا گیا ہوگا مگر اطراد و اقلیت تازہ و کلاہت شعاری بے اندازہ سے کبھی معاملہ رو براہ نہ آیا۔ اگر جانور پسند آیا قیمت پائیند ہوئی۔ قیمت اچھی پائی جانور نہ اٹھرا۔ سارے سارے دن و مال کی آڑ میں بیڑیں لڑا کیں لیکن دو دو چوچوں کے بعد دونوں برابر چھوٹی رہیں۔ بالآخر مخلص ہو کے بھی رانے

قرار پائی کہ ہرچہ ہونا بد نیتام جائے خیر نہ پائے۔

یہ وہ طرز ادا ہے جو ایک طرف تو بات کو آسان، سیدھے سادے اور دریاں انداز میں بیان کر دیتا ہے اور ساتھ ہی لکھنے کی معاشرت کے بنیادی ضوابط بھی اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔ یہاں زبان دھارہ کا خیال اختصار پسندی کے ساتھ ہر دم ہر سطر میں موجود رہتا ہے۔ یہی وہ طرز نگارش ہے جو سادہ آراؤں میں بھی رنگ بکھولتا ہے۔ فنی سجاد حسین کے ہاں طرز ادا اور مزاج الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ان دونوں کا احراز سے بات فنی ہے۔ اگر مزاج کو طرز ادا سے الگ کر کے دیکھیے تو پھر سب کچھ بند لگ ہو جاتا ہے۔ ان کے ہاں جو مزاج ہے وہ صرف انھوں کا تکمیل نہیں ہے اور اس لیے بھی کہ انھوں سے پیدا ہونے والا مزاج قہقہہ پیدا نہیں کرتا تاوقتے کہ الفاظ، واقعات، پلاٹ اور متن کے ساتھ خاص تعلق نہ رکھتے ہوں اور ان انھوں کے سہارے پلاٹ کا عمل آگے نہ بڑھ رہا ہو۔ الفاظ کے استعمال کا یہ اچھا ٹھکانہ فنی سجاد حسین کے ہاں طرز ادا کا معاملہ ہے جس سے وہ اصل قصے کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں۔ پھر برا نظارہ کے بغیر یہ سب کچھ ایک ساتھ نہیں ہو سکتا تھا۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

”عاشی صاحب بھان میں تو تھے ہی، انعام کا نام سن کر الف ہو گئے غصے کی باگ ڈور دینے۔
 ضبط سے اس طرح بھوت گئی جس طرح ہوا میں بھرے کنگوے کی ڈور کا سرا۔ تراق سے
 ایک جریب زنجیر لی عیاشی بیٹھے۔“

سجاد حسین کا یہ اعجاز بیان نہ صرف لفظ و جملہ ہے بلکہ حد و پیمائش پیدا کر کے فنی اثر کو بھی بڑھا دیتا ہے۔ یہ ایک مشکل کام تھا جسے سجاد حسین نے اپنے اس ناول میں کر دکھایا ہے وہ ایک بات کو کئی طرح سے ادا کرتے ہیں اور اکثر کسی خاص فن یا پٹے کی اصطلاحیں اس انداز بیان کو چارہ رکھتی ہیں اور ناول پڑھنے والا اگلے واقعہ سے لفظ اٹھانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند طور پڑھیں:

”ایک چائے کی پیالی نے سب کسل ومانگی اس طرح غائب کر دی جس طرح گدھے کے سر سے سیگ۔ وہی دم غم، وہی کس۔ ناں، وہی آواز میں کوڑک موجود ہو گئی جو نیچر کی غلط فہمی اور آواز ادا نہ دہن کی سے آپ میں عادی پائی جاتی تھی۔ پھر آپ جلسے تنہائی کے وسیع میدان میں تھیل کا ٹٹو، عشق کا چاک کھا کے بغیر بکرو کو دھجائے کیوں کر ہو سکتا تھا۔ تلاش و جستجو کی قدم بازی، حصول دعا کی سریت، راز و نیاز کی مہم کام، دو کا دھجنا کے کا دھجنا، دن وصال کی شعلہ پٹی، بھڑکی بد لگائی، بگاڑ اور ہٹاؤ کی ڈنگی سے بولان کا دم مار گھوڑ دوڑ کا میدان میں کیا۔“

فنی سجاد حسین کو ایک اچھے فن کار کی طرح یہ معلوم ہے کہ کون سی بات کہاں اور کس طرح کہنی چاہیے اور اس کام کے لیے وہ طرح طرح کے طریقے نکالتے ہیں حتیٰ کہ چارے اکیاداد، سانس اور دریا تھوں سے بھی اپنے اظہار

کو بڑے سوار تھے ہیں اور اس خوبی سے استعمال کرتے ہیں کہ ان کا طرز ادب اور اعتبار جان اور زبان کی تہذیب کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ اکثر بات کرتے کرتے وہ ایک قہرور ایسا لگا دیتے ہیں کہ پڑھنے والے میں اس ہنر پہنچنے کی ہمت نہ رہ جاتی اور وہ تازہ دم رہتا ہے مثلاً

(الف) ”خدا کی عبادت اور آزادی زمانہ کے صدقے معشوق کی کی نہیں۔“

(ب) ”قسم اللہ پاک کی ہمارے ملک عرب میں ملو تو کم ہوتا ہے مگر دینی زیادہ ہوتی ہے۔“

اس طرح فنی سجاد حسین پڑھنے والے کی دلچسپی کو بڑھاتا رہ سکتے ہیں۔ اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا حاجی بطلول کی ذات والا صفات میں کوئی بات ایسی نظر آتی ہے جسے آپ عاقبتی درجہ دے سکیں۔ حاجی صاحب بظاہر خارجی واقعات کا مروج ہیں لیکن ان خارجی واقعات سے پیدا ہونے والی فنی آویزش، انتخاب اور فیصلہ کرنے کا انداز، ماحول اور ساتھ ہی احساس تکلیف، بے باکی اور نظریں، معاشرہ سے ٹکرا کر رادہ کے لیے ہلکا جانا، جبریب زبانی اور اپنے مشہور زمانہ بحیرہ کلام: ”کیا نام کہ“ کا سہارا لے کر اپنے اعتبار کی ڈور کے سروں کو کھانے کی کوشش کرنا، وہ عاقبتی رویہ ہے جسے سہولت کی خاطر ”بطولیت“ کا نام دے سکتے ہیں۔ اس ”بطولیت“ سے فرد کی پوری شخصیت جھٹکتی تھی ہے اس سے انسان کے بنیادی رویوں اور مزاج کا اظہار ہوتا ہے۔ ”بطولیت“ ایک فرد کو دوسرے سے ممتاز کرتی ہے جس کے ذریعے ہم مختلف افراد کو ایک دوسرے سے پہچانتے ہیں اور جس کا اظہار کسی فرد کی حرکات و سکنات، وضع قطع، رویے کے انداز، اٹھنے بیٹھنے کے طور طریقوں سے ہوتا ہے۔ ایک شخص بند کمرے میں نہیں بیٹھ سکتا اگر ایسا ہو جائے تو اس کے ہاتھ پیر جھوٹ جائیں۔ ایک شخص بڑبڑک دار کپڑے پہن کر خوشی محسوس کرتا ہے، ایک شخص اپنے کمرے میں بیٹھ کر بولی باتوں سے بڑی سے بڑی بات کو ہوا میں اڑا دیتا ہے۔ ایک شخص خاموش رہ کر دوسرا ڈون کی ہانک کر باتوں باتوں میں اڑا دیتا ہے۔ کسی کا کچھ انداز ہے اور کسی کا کچھ۔ اگر ان باتوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ بطولیت اس رویے کو کہتے ہیں جس کی بنیاد و اخلاق پر ہو اور نہ بے اخلاق پر۔ جس میں ذہن کا عمل اُن جانے طور پر کسی ایسے اُھٹک، اُھٹک یا سچپ سے ظاہر ہوتا ہے جو ظاہر بے معنی ہوتا ہے لیکن جس میں فرد کی تربیت اور اس کے شعور کی پوری داخلی تاریخ سامنے آ جاتی ہے۔ اس انداز کو آپ نہ اچھا کہہ سکتے ہیں، نہ بُرا اس کا تعلق نہ بدی سے ہوتا ہے نہ نیکی سے بلکہ اس میں زندگی اور صداقت کی رنگ رنگی، حقیقت کی گنجی کے ساتھ ملی جلی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا اُھٹک ہے جس میں شہار کی بے زرد وشنی، جس میں بغاوت بھی نظر آتی ہے اور حقائق بھی۔ کبھی یہ رویہ، یہ اُھٹک آپ کو ظاہر وار بیک کی شکل میں دکھائی دیتا ہے اور کبھی حکیم، نصوح اور ذہین الوقت بھی۔ کبھی خوبی اور آزاد اور کبھی احمق الذہن اور حاجی بطلول کی۔ یہ سارے کردار اپنے اپنی ٹم، وادی اور پکا لگی کے کرب سے نجات حاصل کرنے کے لیے موت کو ذریعہ نہیں بناتے بلکہ زندگی کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں۔ اس لیے کبھی انھیں قردلی کو استعمال کرنے کا خیال آتا ہے اور کبھی جبریب زبانی کا خیال آتا ہے۔ حاجی بطلول صاحب

بطولیت کے اسی رنگ و ٹھنک کی علامت ہیں۔ اگر یہ رویہ انسانی زندگی سے خارج کر دیا جائے تو زندگی بے مزہ و یکساں ہو جائے اور تہذیب بنائیاں لپٹے لگے۔

حاجی بطول کے رویے میں ہمیں سارے معاشرے کے خلاف جہاد کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں دوست بے مروت اور بے وفا ہیں، جہاں انسان انسان کا رشتہ ٹکڑے ہو چکا ہے اور بچی وہ بچہ ہے جو ہمیں احساس کی ایک نئی دنیا عطا کرتی ہے، جہاں ہمیں سطحی علوم سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ محبت و نفرت کا مفہوم بدلنے لگتا ہے اور احساس میں تبدیلیاں ہونے لگتی ہیں۔ مارشل پروٹ کے الفاظ میں یہی وہ کمال ہے جو ناول نگار اپنے شعور کی کمر لٹی، تجربہ کی شدت اور احساس کی وسعت سے پیدا کرتا ہے اور ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ فنی سجاد حسین یہاں ناکام رہے ہیں۔ حاجی بطول فنی سجاد حسین کا شاہکار ہے۔

فنی سجاد حسین کے دوسرے ناولوں میں آج یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات جن پر حراج کی بنیاد رکھی گئی ہے حقیقی زندگی میں وقوع پزیر نہیں ہوتے اور Improbables کے ذیل میں آتے ہیں۔ حراج کی غول یہ ہے کہ وہ ایک ساتھ کچھ بھی ہو اور محکمہ خیر بھی۔ اس قسم کے حراج کا اثر دہرا ہوتا ہے۔ فنی سجاد حسین کے ہاں یہ سب بائیس محکمہ خیر و خرد ہیں لیکن حقیقی زندگی کے واقعات کے مطابق نہیں ہیں۔

حراج پیدا کرنے کے سلسلے میں سجاد حسین کی مہارت اور جملوں کی ساخت پر تکنیکی شکر کا رنگ گہرا ہے۔ پھر ان کی مہارت میں استعاروں کی کثرت، قاری ترائیپ کے ساتھ قاری اشعار بھی موجود ہیں۔ جن کی وجہ آج کے قاری کے لیے ان تحریروں کا حراجیہ رنگ و اثر غائب ہو گیا ہے۔ آج یہ Learned Writ کا اعزاز ہے۔ اس میں ڈاکوٹ (Writ) بناؤنی ہو جاتی ہے۔ اس طرز کے حراج تک پہنچنے کے لیے آج بڑی کوشش و کار ہے اور اس کاوش میں فنی غائب ہو جاتی ہے اسی لیے ان کا طرز آج کے قاری کے لیے مشکل ہو گیا ہے۔

فنی سجاد حسین کے دوسرے ناولوں میں بھی کردار کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح ”طرح دار لوٹری“ ڈرامائی ناول لکھنے کی دیکھی ہی کوشش ہے جیسے حاجی بطول کردار کی ناول کی۔ یہاں سطحی فخر و واقعات جیسے ڈاکوٹ کا بیان اور مرد و زن کے جنسی التفات کے مناظر سامنے آتے ہیں مگر یہ سب عام طور پر حقیقت سے دور اور Improbable ہوتے ہیں اور کوئی کردار نہیں اُبھرتا لیکن ان سب ٹکڑوں کے باوجود اس ناول کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہ اردو میں ڈرامائی ناول نگاری کی پہلی کوشش ہے اور تکنیکی زندگی کے جو نقوش یہاں اُبھرتے ہیں وہ فرضی و قیاسی ہونے کے ساتھ واقعت پر بھی مبنی ہیں۔ طرح دار لوٹری کا کردار ”سراؤ جان ادا“ کے ماحول کا پہلا خاکہ کھینچا جاسکتا ہے۔ اس طرح طرح دار لوٹری میں ناولوں کے گہروں کے اندر کا احوال سرشار کے ”فسات آواز“ کا پسلا نقش پاچہ کھینچا جاسکتا ہے جس کی ایک صورت آگے چل کر احسن فاروقی کے ناول ”شامِ اودھ“ میں نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے طرح دار لوٹری بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ان سب باتوں

کے ساتھ سہ ماہی حراج نگاری کی باقاعدہ روایت کا نہ صرف آغاز کرتے ہیں بلکہ خاصی دور تک اس راستے پر۔ رنگارنگی اور شوع کے ساتھ، چل کر راستے کو ہموار و مستحکم کر دیتے ہیں۔ مگر حراج کے تعلق سے سہ ماہی حراج کی تاریخی اہمیت نہ صرف اپنے دور میں تھی بلکہ آج بھی زندہ و باقی ہے۔ اوور ہلج کے دوسرے ٹکٹے والے بھی مگر حراج کی اسی روایت کے پیروکار ہیں جن میں چھوٹیک ستم ظریف، تریبون، ناخدا، بھو، اب سید لہر آزا اور فشی جوالا پر شاہو برقی اور احمد علی شوق کے نام نمایاں و ممتاز ہیں۔ اکبر ال آبادی اور رتن ناخدا سرشار بھی اوور ہلج کے ممتاز ٹکٹے والے ہیں لیکن فشی سہ ماہی حراج بذاتِ خود ایک عہد ساز آہستی ہیں۔

حواشی:

[۱] اردو ناول کی نگار، پروفیسر سید شمس الدین، اردو ادبی تاریخ کی پاکستان، کراچی ۱۹۹۵ء

[۲] ایضاً ص ۹۳

[۳] گلدستہ ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۴] ایضاً ص ۹۶

[۵] اردو صحافت انیسویں صدی میں، ڈاکٹر طاہر مسعود ص ۹۴-۹۳، کراچی ۲۰۰۵ء

[۶] گلدستہ ناول، اردو ادب، ص ۴۰

[۷] ایضاً ص ۵

[۸] گلدستہ ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۹] اردو صحافت انیسویں صدی میں، ڈاکٹر طاہر مسعود ص ۹۴-۹۳، کراچی ۲۰۰۵ء

[۱۰] گل دستان ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۱۱] ایضاً ص ۵

[۱۲] گل دستان ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۱۳] گلدستہ ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۱۴] ایضاً ص ۷-۸

[۱۵] ایضاً ص ۱۳

[۱۶] غلام فرانت اور شفیق شاہد مسیح، مصباح الحسن قیصر ص ۱۱۳، لاہور

[۱۷] گلدستہ ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۱۸] شاہد گلزار رحیم، مسرکہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۱۹] گلدستہ ناول مرتبہ چغتائی کشن پرشاد کوئل، اردو ادب چغتائی کشن پرشاد کوئل، کراچی ۱۹۱۵ء

[۲۰] ایضاً ص ۳-۵

باب دوم (الف)

اودھ بیچ کے ممتاز لکھنے والے

(۱) مرزا محمد بیگ ستم ظریف

مرزا محمد رفیعی نام، عاشقِ گلشن، محمد بیگ عرفیت، اودھ بیچ میں ستم ظریف کے نام سے مضامین لکھتے تھے۔ مرزا محمد بیگ ستم ظریف (۱۸۳۱ء تا ۱۸۹۴ء) [۱] ۳۳ برس تک ستم ظریف کے قلمی نام سے "اودھ بیچ" کے لیے لکھتے رہے اور ۱۸۹۳ء میں وفات پائی۔ کشن پرشاد کول نے لکھا ہے کہ آپ کے مورخہ اعلیٰ مرزا عطاء اللہ بیگ معروف بہ نواب حسین علی خان بہادر انک سے لکھنؤ آئے اور یہیں آپ رہ گئے۔ مرزا محمد بیگ ستم ظریف کے ۲۲ مرزا اسد علی بیگ، بادشاہِ اودھ کی فوج میں کھدوان تھے۔ ستم ظریف بھی ان سے لڑے کہ انہیں سال کی عمر تک اپنے ۲۴ کے مراد رہے اور اس وقت بچہ پڑھ کر ہی اور کوئی مغلضہ نہ تھا لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد خود ریاست پیدا کر کے شعر و سخن کی طرف متوجہ ہوئے اور رفتہ رفتہ اس فن میں بھی ایسی قدرت پیم پہنچائی کہ زندگی ہی میں آپ کا نام اردو زبان کے اساتذہ اور محققین کی فہرست میں شامل ہو گیا۔ ستم ظریف مرزا نسیم دہلوی کے شاگرد تھے۔ [۲] بھاری ذلیل ذوال کے آدمی تھے اور اسی پہلوان لڑائیے نے بقول حسرت موہانی تاریخ ثانی کہلائے۔ مرزا جاغیردار تھے اور اپنے معاصرین سے، جن میں مفتی امیر اللہ تسلیم، جلال پرشاد برقی اور مفتی سہاد حسین انبیر ہیں اودھ بیچ بھی شامل تھے، تعلقات دوستانہ تھے۔ ان کے حالات زندگی دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ وہ فہم کھ، مرہاں مرغ اور کھیلے دل کے انسان تھے اور ۳۳ سال تک اپنی تحریروں سے قارئین اودھ بیچ سے دلوں کے موتی سمیٹنے / بخارتے رہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ جب کبھی اردو زبان کے نثر نگاروں کا تذکرہ مرتب کیا جائے گا حضرت مرزا محمد بیگ ستم ظریف کا نام یقیناً پہلے اول کے انتہا پردازوں میں ممتاز نظر آئے گا۔ لکھنؤ کی زبان اور محاورات کی جتنی تحقیق مرزا نے مرحوم کو قلمی اور اس کا اندازہ ان کی لکھت "بہار ہند" سے لگایا جاسکتا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ملک نے اس لکھت کی قدرت کی ورنہ اگر اس کے باقی تین حصے بھی چھپ جاتے تو اردو زبان کی اصطلاحوں کا ایک لا جواب مجموعہ مرتب ہو جاتا۔ [۳] ان کی تصانیف میں "بہار ہند" جو برسوں سے کیا پ، بلکہ نایاب ہے آج بھی اہمیت کی حامل ہے اور اسے جدید تدریس کے اصولوں کے مطابق

وہ بار و مرتب و شائع ہوتا چاہے۔ ”بہار ہند“ کے دیباچہ میں حتم عریف نے لکھا ہے کہ

”بہت دنوں سے یہ سوراخ میں تھا کہ ایک لغت اپنی باری زبان اردو کا شکل بہار نظم کے جس میں دوسرے، خطیں، اصطلاحیں وغیرہ مع مثال کے جمع کر کے شائع کیا جائے تو کیا محب ہے کہ تھوڑا بہت بکار آمد ہو اور کچھ دنوں بھائے نام رہے۔ انصاف سے جو دیکھے وہ تعمیری محنت کی داد دے اور دعائے خیر سے یاد کرے۔ اب یہ کوئی ذاتی فطیح کی چیز نہیں، خاص و عام کے فائدے کی بات ہے۔ جن حضرات کے ذہن اقدس میں جاوے ہاں ہاں مسعود خطا کی بات آئے وہ بلا حلف مزین بہ اصلاح فرمائیں غلطی کی صحت ہو جائے۔ بخدا میں شکر گزار ہوں گا۔ کوئی شکوہ نہیں۔ اسی لحاظ سے، جو پہلے عرض کر چکا اس کا نام ”بہار ہند“ رکھا اور تین جلدوں پر تقسیم کیا۔ چوتھیں جزو سے نہیں جزو تک پر ایک ٹکڑا ہو گا۔ پہلی اور دوسری جلد کے بعد تیسرا بھی ہے جس میں بعد کو جو کچھ اور نظر سے گذرے یا دوسرے حضرات ماہرین اپنی حقیقتیں سے ارقام فرمائیں، او سے داخل کر کے پورا ٹکڑا ہو گا۔ ایک آدھ بے ضابطگی بمصلحت جو اس میں ہوئی وہ بھی عرض کروں۔ ایک تو خلاف قاعدہ تخیال ادب اللہ کے نام سے اس کا آغاز کیا، درمیان میں لکھنا مناسب نہ جانا۔ بعد کو اور لغات کی طرح ترتیب کا خیال رکھا ہے۔ دوسرے کسی بادشاہ، وزیر، درجہ نواب کے نام کا خطبہ (جو محض خوشامیڈ ہے سود ہوتی ہے) آغاز کتاب میں نہیں لکھا۔ فقط ان حضرات معائنہ کے نام نامی ہر جلد کے آخر میں، شکرگزاری کے ساتھ، درج ہوں گے جو قومی دھن کے لیے اس کے شائع ہونے کی اعانت فرمائیں گے۔“ [۴]

حتم عریف کی تصانیف میں ایک ضخیم دیوان کے علاوہ دو نثری حلقہ مضامین ہیں، ”اردو پنج“ کے لیے لکھتے رہے اور جن میں سے چند مولوی حکیم الدین، دیکل اکولا نے جمع کر کے ”پنچرہ بصیرت“ کے نام سے شائع کر دیے تھے یہ مجموعہ بھی اب نایاب ہے۔ نظم میں ”گلزار نہایت“، ”میلا و شریف“، ”بکھو“ ”تیرنگ خیال“ اور ”آفتاب قیامت“ ان کی مطلوبہ تصانیف ہیں۔ یہ بھی اتنی کیا اب ہیں کہ نایاب کے درجے میں آتی ہیں۔

حتم عریف کے مضامین مطلوبہ اردو پنج، انگ سے مرتب ہو کر شائع کرنے کی ضرورت ہے۔ زبان و بیان اور چست نثر کے اعتبار سے یہ مضامین آج بھی دلچسپ اور قابل مطالعہ ہیں۔ ان کی نثر گفتگو، ہماورد اور سلیس و رواں ہے اور چونکہ چونکہ موضوعات سیاسی نہیں بلکہ زیادہ تر سماجی ہیں اس لیے وہ آج بھی مطلب دیتے ہیں۔ روزمرہ، ہماورد اور شکوں کا برکھ استعمال حتم عریف کی نثر کی انفرادیت ہے اور اس سے نثر کی جو صورت سامنے آتی ہے جو حقیقتاً خوب صورت اور زبان و بیان کے اعتبار سے منفرد ہے۔ یہ لکھنؤ کی کھسائی زبان کا منفرد نمونہ ہے جس میں بول چال کی زبان کے الفاظ ہماورد، ضرب الامثال کھلتے سے استعمال میں آئے ہیں مثلاً

اپنے ایک مضمون "گرا بگڑا شدہ درد نگاری ہے دہلی" میں لکھتے ہیں:

"اسے لیجئے ایک ڈراما میں ہوا جو بدلی، ہادل خان صاحب ڈکے بجاتے منع افواج قاہرہ برطانوی آؤ جھگے۔ لگا ڈاکٹرن مینڈ چلے۔ پھر لے میرے بھائی امیر ہے کہ دوڑا دوڑ کرنا چو طرف سے گمراہ چلا آتا ہے۔ پانی کہتا ہے کہ آج برس کے بھرتہ برسوں گا۔ سوسلا دھار، چھا جوں برس رہا ہے۔ چاروی دن میں وہ پکار کچی گئی کہ تو بھلی ہے۔ نالے ندیاں، دریا سمندر کا پانی، جو سردی کھو عالم آب کام کا کئی پینے کے بدلے صف میں شراہوں رات کیسی دن کو نکلی بن گھٹائیں مست ہاتھوں کی طرح جھوٹی جلی آتی ہیں۔ بجلی کی چمک، پھر اس کے بعد گڑ گڑاہٹ کو اور کیا کیسے یا تو آسانی ہم کے گولے چھوٹے ہیں یا فرشتے عالم ہلا کی چھتیں کھٹے ہیں۔ تاریکی وہ کہ ہاتھ کو ہاتھ نہیں سوجھتا۔ اچھے خاصے انکھوں والے عالمی کے سہارے اندھے حافظاتی بنے چلے جاتے ہیں۔ مکانات ایک تو نہیں ہڈی سے کا دانت بنے ہوئے ہالے ڈالے میں تھے۔ اب جو پانی برسا کسی قدر تراوٹ پائی۔ چیلے اور گھٹنے کو چیلے کا بھانڈا، اڑا اڑا دیزلیم کر کے پشت پر زمین رسید ہوئے۔ اب مٹی کون اٹھائے۔ مزدور تو حراجی معاشق کی طرح ملے نہیں۔ برقرار رہا اور جیسے پلیمس والوں کی شکایتیں ہوئی اور بھی خون کے پیاسے ہو گئے، چالاان ہی کیے دیتے ہیں۔ دوڑتے دوڑتے بھگڑے کیسے ہاتھ پاؤں تک پھول گئے مگر بارہ بارہ چوٹیں کوس مزدور کا پتہ نہ لگا۔ بڑی طرابلسی نہایت مخلوقوں سے اگر کوئی لولا انگڑا اٹھیں ہوا تو رسیاں بانہ کے رکھیے نہیں ڈکتا، چاڑھائے بھاگا جاتا ہے۔ سوا گردن ہٹنے کے ہوٹلارا زبان ہی سے نہیں نکلتا۔ سوامیان کے ارمیاں چار آئے، آٹھ آئے، روپیہ دو روپیہ دس مٹیں سو پچاس، ہزار روپیہ ہزار روپیہ دوڑو لگے۔ مٹی نہیں اوس ہوں۔ یہ بھی دکھا کے تعلیم یافتہ بڑے ڈبلو آئندہ ہوئے لے تو ہا استغفر اللہ پاؤں کی طرح زبان بھی پھسل گئی۔ کدھر کی کدھر ہو رہی ہے۔ اب لاسول دلا تو آلا ہاتھ۔ ہاں نیت کرتا ہوں میں اسلئے بیان کرنے حالت پر نہ ملامت مقدمہ نہ کور نہ بالا جس سے بڑھ کے کوئی مرض لاوا انھیں واسلئے دوزخ کے ملے پھری کے۔ اللہ اکبر، استغفر اللہ السلام حکیم رحمۃ اللہ وبرکاتہ۔ لیجئے نیت پر ہو گئی فساد تو تو قی پڑی۔" [۵]

یہ ہے ان کے مضامین کا دو عام رنگ اور عام رنگ۔ یہ وہی زبان تھی جو گھٹو گلی کو چوں میں بھری جاتی تھی اور جس میں عظیم عظیم نے اپنی جراثیمی طبع دکھائی ہے۔ ان کے مضامین کی ایک فہرست مصباح المکن لیسر نے اپنی تصنیف "معاذین لودھ شج" میں درج کی ہے۔ [۶]

عظیم عظیم نے بحیثیت شاعر بھی اپنے دور میں اپنی بحیثیت منوالی تھی۔ ان کے ہاں محاورہ شعر میں

جان ڈالنا ہے۔ زبان و بیان اور بول چال کی با محاورہ زبان، جس میں عربی، فارسی الفاظ بھی کم کم نظر آتے ہیں، نثر اور شاعری دونوں میں یہی صورت برقرار رہتی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ”سادگی اور صفائی حضرت عارفی (حتم طریف) کا خاص جوہر ہے جس کی سلاست میں اردو محاوروں کو آپ اکثر دل پذیری کی اس بے تکلف، شان کے ساتھ جلوہ گر کرتے ہیں کہ انصاف کی نظر والوں نے پر مجبور ہو جاتی ہے۔“ [۷]

محمد بیگ حتم طریف نظم اور نثر دونوں پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ یہی صورت فنی جمال پر شاد برقی کے ہاں نظر آتی ہے۔

حوالہ:

- [۱] اردو کے مطلق ہلی گڑھ، حسرت موہانی، صفحہ ۳-۵، شمارہ نومبر ۱۹۹۰ء، بحوالہ معادین اردو، شیخ ارباب اختر سید مصباح الحسن قیصر، ص ۱۶۵، بن غدارو
- [۲] گلہ سبز، مرتبہ چٹا کشت کشن پرشاد کوئل، ص ۲۸، گلہ سبز ۱۹۱۵ء
- [۳] گلہ سبز، شیخ بکوالہ والا، ص ۱۶۹، تذکرۃ الشعراء، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۶۶-۳۶۸، ادارہ نیا دکن، گارغالب کراچی ۱۹۹۹ء
- [۴] بہار اردو بیچہ ص ۳-۴، مولفہ مرزا احمد مرتضیٰ عاشق گلہ سوزی، ص ۱۳۰، ۱۸۸۸ء
- [۵] ۲۵ ستمبر ۱۹۲۰ء، مکتوب اردو، شیخ گلہ سوزی، ص ۱۸۹۰ء
- [۶] معادین اردو، شیخ مصباح الحسن قیصر، ص ۱۸۷-۱۸۸، گلہ سبز ۱۹۸۳ء
- [۷] تذکرۃ الشعراء، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۶۸، ادارہ نیا دکن، گارغالب، کراچی ۱۹۹۹ء

(۲) جوالا پر شاد برق

”اودھ بیج“ کے لکھنے والوں میں جو نام سامنے آتے ہیں ان میں منشی جوالا پر شاد برق کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے انھوں نے مختلف درجہ رنگ موضوعات پر مکتوب مضامین لکھے جن میں سیاسی بھی ہیں اور سماجی بھی اور ساتھ میں اس دور کے ان حالات و واقعات کے بارے میں بھی ہیں جن سے ہندوستان کا ہر طبقہ اس دور میں متحرک و متاثر ہوا تھا۔ ان کا قلم بے ہاک اور انقلابی آزادی کا رکھوالا تھا۔ جوالا پر شاد برق کے حالات بھی وہی ہیں جو برج نرائن چکھوٹ نے اپنے مضمون میں لکھے ہیں اور یہی مضمون لفظ بلفظ چنڈت کشن پر شاد کوئل نے بغیر کسی حوالے کے اودھ بیج کے اپنے انتخاب ”گلدستہ بیج“ میں، جس کے حوالے پچھلے صفحات میں آچکے ہیں، درج کر دیے ہیں۔ اودھ بیج کے لکھنے والوں کے حالات زندگی وہی ہیں جنہیں کشن پر شاد کوئل اور چکھوٹ نے لکھے ہیں اور لفظ کی بات یہ ہے کہ اس کے بعد حالات کا اودھ بیج کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ ان حالات میں کوئی اضافہ کسی محقق یا کسی نقاد نے نہیں کیا۔ میں نے بھی برق کے حالات زندگی اور تعارف کو چکھوٹ کے مضمون سے اخذ کیا ہے۔

جوالا پر شاد برق (۱۸۶۳ء - ۱۹۱۱ء) جوالا پر شاد نام اور برق چھٹھ تھا۔ شامری بھی اسی دورق و شرقی سے کرتے تھے جس طرح نثر میں مضامین لکھتے تھے۔ ۲۱ اکتوبر ۱۸۶۳ء کو بیجاپور کے محمدی نام کے قصبے میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم محمدی میں ہوئی۔ ۱۸۷۶ء میں ضلع کبیری سے درجہ اول میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا جس پر انھیں دہلیف بھی دیا گیا اور ۱۸۷۹ء میں کیننگ کالج میں داخل ہو کر ۱۸۸۲ء میں بی۔ اے کا امتحان پاس کیا۔ ۱۸۸۳ء میں وکالت کی ڈگری حاصل کی اور معروف وکیل منشی کالی پر شاد سے وابستہ ہو گئے۔ کچھ عرصہ اسی پیشے میں گھر رہے لیکن ۱۸۸۵ء میں وکالت کا پیشہ چھوڑ کر منصف کے منصب پر فائز ہو گئے۔ بحیثیت منصف انھوں نے اپنی قابلیت و ایمان داری سے عزت و شہرت پائی۔ ۱۹۰۹ء میں سرکار نے کرشن کیشی کا سبر نامزد کیا۔ ۲۶ مارچ ۱۹۱۱ء کو طاعون کے حارے میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ اس وقت وہ عدالت خلیفہ کے بیج کے منصب پر فائز تھے۔

منشی جوالا پر شاد برق حجاز ہجرت کر گئے وہاں فطرت نے وہیت کیا تھا۔ اردو زبان اور شامری کا دورق طالب علمی کے زمانے سے تھا۔ تیرہ سال کی عمر میں پہلا مضمون لکھا جو ”کاسخہ سا چار“ میں شائع ہوا۔ اردو زبان سیکھنے اور اپنے علم میں اضافہ کرنے کا شوق جنون کی حد تک غالب تھا اور جب فسانہ آزاد

لودہ اخبار میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا تو وہ اسے خاص طور پر زبان دجا اور دیکھنے کے لیے گہری دلچسپی سے پڑھتے تھے۔ لکھنؤ آئے تو یہاں ان کی ملاقات مثنوی سجاد حسین الیہ ٹراوڈہ بیچ سے ہوئی اور ان کی تحریک یہ انھوں نے بھی ”لودہ بیچ“ میں مضامین و مقالات لکھنے شروع کیے اور اس کے بعد جب تک وہ زندہ رہے مسلسل لودہ بیچ کے لیے لکھتے رہے۔ چھپکست نے لکھا ہے کہ ان کی ذہانت اور مطالعی ضرب المثل تھی اور زبان ولفی اور شاعری کے اعتبار سے غن جوی میں ممتاز تھے۔ علاوہ چھوٹی چھوٹی لکھنؤ کے، جو لودہ بیچ میں شائع ہوئیں، ان کی مثنوی ”مہار“ بھی ان کی شاعری کا بہترین نمونہ ہے۔ مثنوی جواہر شاد برقی نے بہکم چند چیز مثنوی کے بنگالی ناولوں کا ترجمہ اس مثنوی سے اور ایسی سلیس عبارت میں کیا ہے کہ اصل قصہ کی تازگی برقرار رہتی ہے۔ بنگالی دلہن، پرہتیب، مارتا تین ہر ولفی ان کے معروف تر تھے ہیں۔ ان کے علاوہ مثنوی جواہر شاد برقی نے فیکسیپیئر کے نو دس ڈراموں کا نقلی ترجمہ صرف و سلیس سٹز میں کیا۔ ان کا ارادہ تھا کہ وہ فیکسیپیئر کے سارے ڈراموں کو اردو سٹز میں نقلی ترجمہ کریں گے۔ ۱۹۰۵ء میں اس کام کی ابتدا ہوئی اور ۱۹۱۱ء میں ان کی وفات کے باعث یہ کام پورا نہ ہو سکا۔ [۱] ضرورت اس امر کی ہے کہ برقی کے ان ترجموں کو تلاش و مرتب کر کے شائع کیا جائے۔ ڈراموں کے یہ ترجمے اردو زبان کی اقدت بیان کا اعجاز کرتے ہیں۔

مثنوی جواہر شاد برقی کے وہ مضامین جو لودہ بیچ میں شائع ہوئے وہ اس رسالے کے عام مذاق اور عام طرز کے مطابق ہیں۔ ان کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ برقی گفت و بانی کے ساتھ ذہانت، طبیعت اور تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔ ان کی تنقیدی تحریروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ قدامت پرست نہیں ہیں، بلکہ نئے رجحانات کے حامی بھی ہیں اور اس لودہ بیچ کے لکھنے والوں میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ برقی لکھتے ہیں:

زمانے کی چال بھی ایک ہی نہیں رہتی۔ آج کچھ اور ہے، کل کچھ اور تھیں اور تبدل کے فطرتی قانون میں آئے دن ترمیم و تنسیخ رہتی ہے۔ زمانے کے ساتھ طیالات بھی اپنا رنگ بدلا کرتے ہیں۔ ایک مذاق شاعری بھی کو کچھ کو غیر قرین القیاس اور ناممکن الوقوع مضامین کی نیز بھی ترجمہ چک ڈیڑیوں کو چھوڑ کر فی زمانہ ناکس و آخرے پر آ رہا ہے۔ مثنوی اور سب عبارت اب کا نوں کو نہیں بھاتی۔ اہل زبانوں کے پیارے پیارے ماحوئے روز مرے سن کرتی ہڑک اکتا ہے۔ مٹی مٹی بلا مہلوہ باتیں دل میں چھب جاتی ہیں۔ نیمبرل شاعری جب قدرتی منا جیوں کا فروغ سمجھ کر نظر کے سامنے لے آتی ہے تو بے اختیار یہ زبان سے نکل جاتا ہے:

دفرق تا اقدم ہر جا کہ ی محرم کمرشہ دامن دل ی کسد کہ جا میں جا ست

ان قدرتی جذبات کا نظم کے ہر ایہ میں ادا کرنا شعرا کے فطرتی کا حصہ ہے۔ علم طبیعیات، جو اطفال اور طبقات الارض کو شاعری کی زبان میں ظاہر کرتا انھیں کا حق ہے۔ میں کیا اور میری شاعری کیا۔ دمرنی نہ خاتانی پھر کس برتے پر سٹا پانی لیکن ہاں زمانے کا رنگ دیکھ کر میں نے یہ جرأت کی کہ مثنوی طیالات مثنوی مذاق میں ادا کروں کہ سامین کو کوا کو با خاطر نہ ہو آپ (الیہ ٹراوڈہ بیچ سید سجاد حسین) ہی کی مستقل اور با اثر کوششوں نے،

اودھ شیخ کے مقبول ذریعے سے، اردو زبان میں مغربی خیالات کا رنگ پائنداری کے ساتھ چھ پایا۔ اس قابل قدر پرچہ (اودھ شیخ) نے فی الواقع ثابت کر دیا کہ مشرقی و مغربی خیالات باوجود اپنے ذاتی طائفے کے نہایت خوب صورتی کے ساتھ ہماری زبان (اردو) میں ادا ہو سکتے ہیں۔“ [۳۱]

برق کے موضوعات کا میدان بہت وسیع ہے اور وہ زندگی کے ہر معاملے پر طبع آزمائی کرتے ہیں مثلاً اپنے ایک مضمون بعنوان ”مشرق کیا شے ہے کسی کامل سے پوچھا جائے“ کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

”آخر یہ مشق ہے کون جانور۔ چرہ ہے یا پرندہ۔ ہتھاکس و پس میں ہے۔ کھانا کیا ہے۔ پین کیا ہے۔ اس یہ منہ سی رائی کے دانے برابر بات جس کے واسطے کامل کی تلاش۔ کشف نہیں کرامات نہیں۔ مراجعہ نہیں۔ صلح نہیں۔ حال و حال نہیں۔ مسئلہ حجتہ و امثال نہیں

کوچہ مشق کی راہیں کوئی پوچھے ہم سے خضر کیا جانیں غریب اگلے زمانے والے اللہ اللہ آپ ہیں اودھ شیخ کے نام نگار۔ چشم بدور آپ سے بڑھ کے اس معنی کا عمل کرنے والا کون۔ طما زاہر خشک مونی جاہل، چنڈ برائے نام۔ شعرا بے اعتبار۔ ایک آپ کی ذات ہے باقی اللہ اللہ خیر سلا۔ بندہ پروردہ سنے۔ اگلے زمانے والے، ہم اللہ کے گنبد کے رہنے والے سیدھے سادے آدمی تھے۔ جو حق میں آیا کہہ گذرے۔ جو سنا مان لیا۔ نہ حجت، نہ دلیل۔ یہ عقل جو اس زمانے والوں کو اللہ نے دی ہے، پہلے اس کی چھانوں بھی تھی۔ نہ یہ طرحیہ تعلیم، نہ یہ تہذیب، نہ یہ آؤ بیچ، نہ یہاں بھائیوں۔ نہ یہ دنیا، نہ یہ لباس، نہ یہ قیاس اور ہاتھ لنگن کو آ رہی کیا۔ اسی مشق کے معاملے میں دیکھ لیجئے حقدار میں نے کیسی منہ کی کہانی۔ ہزار عقل کے گھوڑے بک نٹ دوڑائے لیکن منزل مقصود کو نہ پہنچے۔ صرف دو حسیں قائم کیں۔ ایک نمازی، دوسری حقیقی

.....“ [۳۲]

برق کے اظہار بیان میں ایک شکستگی ہے، برحق اور الٹی ہے۔ وہ اپنے موضوع کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ ان کے اظہار بیان میں واقعیت کا عنصر زیادہ دکھایا ہے اور اسی میں ان کی کامیابی کا راز چھپا ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی قابل توجہ ہے کہ اگر اودھ شیخ کے لکھنے والوں کی تحریروں کو دیکھیے تو ان کی تاریخی اہمیت آج بھی برقرار ہے۔ اودھ شیخ کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ ”انفہار“ ہوتے ہوئے بھی ادبی پرچہ تھا۔ ”اودھ شیخ“ اپنی تحریک اور نئی مغربی تہذیب کے خلاف نکالا گیا تھا لیکن اس کے باوجود وہ ہمارے ادب کو واقعیت کے دائرے میں لانے کا باعث ہوا اور کسی دوسرے پرچے کو اس دور میں یہ شرف حاصل نہیں ہے۔ برق کے ساتھ ”اودھ شیخ“ کے لکھنے والوں میں چنڈ ترہون، تاجہ جگر بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

حواشی:

- [۱] مضامین چکیت چذت، برج نرائن چکیت، بطیور لاہور، سن ۱۱۵-۱۱۷
- [۲] گلدستہ، چذت کشن پرشاد کول، ۱۵۴-۱۵۵، لکھنؤ ۱۹۱۵ء
- [۳] گلدستہ، چذت کشن پرشاد کول، ۱۷۰-۱۷۱، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

(۳) چنڈت تر بھون ناتھ بجر

چنڈت تر بھون ناتھ سپرد نام اور بجر نکلس تھا۔ بجر کے والد چنڈت ٹھکسار ناتھ بھی شاعر تھے اور صاحب نکلس کرتے تھے۔ چنڈت تر بھون ناتھ بجر (۱۸۵۳ء-۱۸۹۴ء) تحصیل چنیا میں پیدا ہوئے لیکن سکونت فیض آباد میں رہی۔ کیک کاٹا لکھنؤ میں ایف اے تک تعلیم پائی اور جب امتحان میں فیل ہوئے تو بچہ سنا جھوڑ دیا اور معاش کی تلاش میں سرگرواں رہے۔ جب گویہ میں معاش کی صورت نئی تو بجر نے یہیں سکونت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا لیکن شوقی قسمت وہ ”دروازانوں“ میں جلا ہوئے اور مجبوراً فیض آباد واپس آ گئے۔ علاج معالجہ ہوا یہاں بھی کوئی افادہ نہیں ہوا اور چھ مہینے بیمار رہ کر وفات پا گئے۔ وفات کے وقت ان کی عمر ۳۹ سال تھی۔ [۱]

چنڈت تر بھون ناتھ بجر کو ادب و شعر کا ذوق فطرت سے دلایت ہوا تھا اور ساتھ ہی ورثہ میں بھی ملا تھا۔ وہ شروع ہی سے ”اودھ بھ“ کو پسند کرتے تھے۔ سید سجاد حسین نے چیکسٹ کتابیا کی وہ ”اودھ بھ“ کے پہلے خریدار تھے اور جب تک جیہ حیات رہے دوسرے رسائل و جرائد کے ساتھ اودھ بھ کے لیے قوتاً سے لکھتے رہے۔ وہ صرف طنزیہ و مزاحیہ مضامین ہی نہیں لکھتے تھے بلکہ سنجیدہ موضوعات پر قلم اٹھاتے تو اس کی تہہ تک پہنچنے کی کامیاب کوشش کرتے۔ اودھ بھ میں ان کی تحریریں اس لیے جلد ہی مقبول ہو گئیں۔ بجر کو نثر لکھنے کا اچھا سلیقہ تھا۔ زبان و بیان موضوع کی مناسبت سے ہوتا تھا اور بیان میں ان کی فطری تخلیقی قوت ان کی روح پھونکتی تھی۔ وہ شاعر بھی تھے اور مسدس ان کی پسندیدہ صنف تھی ان کی کئی نظمیں بصورت مسدس اس زمانے میں بہت مقبول ہوئیں جن میں کچا پنڈا، لود، کشمیر، نقان، کشمیر خاص طور پر قابل ذکر ہیں لیکن آج ان کی شہرت ان کی شاعری سے نہیں بلکہ ان مضامین سے ہے جو انھوں نے نثر کے اپنے مخصوص انداز میں ”اودھ بھ“ کے لیے لکھے۔ وہ اودھ بھ کے ممتاز لکھنے والوں میں شامل ہیں اور اودھ بھ کے ساتھ ان کا نام آج بھی اسی طرح جڑا ہوا ہے کہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ ”اودھ بھ“ کے لیے انھوں نے جو مضامین لکھے ان میں طنز و مزاح کا پہلو نمایاں رہتا ہے اور یہ نثر آج بھی لطف دیتی ہے مثلاً یہ اقتباس پڑھیے۔ ”حرم فم کا تہوار ہے مگر اسے جس طرح لکھنؤ میں منایا جاتا ہے اس کی تصویر جزییات کے ساتھ بجر اس طرح اجاگر کرتے ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے اپنے خود خیال کے ساتھ پوری تصویر نگاہوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ لکھنوی معاشرت اور لکھنوی زبان ہے: ”یا حضرت اوری اوھر خاں صاحب ہو جیے۔ واللہ لولہ ماتا ہوں۔ کیوں نہ ہو ہم پر تاپ گڑھ سے ننگے پاؤں تھار سٹھ سر پہ بھوسا اڑاتے، خاک بھا نکھتے عمری صورت بنائے آئندگی کی طرح چلے آتے ہیں اور آپ ہیں کہ چپ

چاپ مرے سے محض کچھ گئیاں بھرے، کانوں میں قتل والے لٹاف میں دیکھے پڑے خزانے رہے ہیں۔ اے بھان اللہ۔ بس آدمی ہو تو آپ سا ہو لے آپ کو اللہ ہے۔ اٹھیے ابھی بعد عشرے کے پیٹ بھر کے سو لیجیے گا۔ اے ہے آپ کا سونا نہ ظہر اٹھا را نصیب ظہر اک ایک مرتبہ جو بلی جان کے انٹا فضل ہوتا ہے تو بس گھوڑے ہی بیچ کے سو یا اور بھر۔ کچھ ایسا سو یا کہ بھرتہ جا گا، جھگے اے ہم دیکھا دیکھا کر آخر آپ ہیں کون۔ کہاں سے آنا ہوا۔ اللہ اللہ آپ خیر سے جا گئے تو۔ مسافروں کا پتا نکالیں کیا؟ آخ آہ آپ ہیں۔ بسم اللہ۔ آئیے بغل گیر تو ہو لیں۔ حضرت یہ محرم میں سفر (مصر) کیا۔ جی یہ زمانہ ہی انٹوائی ہے۔ بڑے دن کی خوشی اور محرم کے ماتم کو نہ دیکھ لیجیے۔ ماشاء اللہ کیا اجتماع ضریح ہوا ہے۔ ہاں یہ تو فرمائیے کیوں کر آئے۔ نہ سامان نہ گمان کھٹ سے موجود۔ اے حضرت یہ نہ پوچھیے۔ آئیے تو اس طرح سے آئیے جیسے سمندر میں جہاز بھاتا، زمین میں زلزلہ ہندوستان میں اوہارہ مدراس میں قحط، سلطنت عثمانیہ میں زوال، کامل میں روسیوں کی غارت۔ دیکھی اعتباروں میں اکٹ تو چشم بدوہ آپ کی آمد آمد ہوئی قیامت ہوئی۔ مرگ مفاجات ہوئی۔ آئیں یہ کیا اجھست

قدم تاہارک مسعود

گر ہدایا رود ہر آرد رود

یہ بٹریاں چال کی زبان سے جڑی ہوئی ہے۔ اس میں زعفرانی قاری انکھوں کا غلبہ ہے اور نہ مسکرت کے مطلق الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ بھرتے اپنی بات اسی زبان میں بیان کی ہے جو سب کی زبان ہے اور اسی لیے ہر اثر ہے اور اپنے اعزاز بیان سے دل کے دامن کو تمام لیتی ہے۔ چمکتے نے لکھا ہے کہ ”بھرتہ کارنگو خاص یہ ہے کہ ان کی طرانت بمقابلہ اردو کے بد مذاقی اور طعن و تحقیر کے کانٹوں سے پاک ہے۔“ [۲] لیکن بطور حراج کے افسوس سے یہ تقریریں آج باقی بھول کی طرح ہیں جن کی خوشبو مرچیں ہے۔ لیکن ان کی تاریخی اہمیت اس لیے باقی ہے اور باقی رہے گی کہ اردو ادب و زبان میں ادوہ بیچ اور اس کے گھسنے والے بطور حراج کی روایت کو مضبوط بنایا دونوں پر کڑا کر دیتے ہیں۔ یہی صورت نواب سید محمد آزاد کی تحریروں کی ہے۔

حواشی:

- [۱] کتاب شیخ مرحومہ کشن پرنسٹون کول، ص ۹۳، یکم سنہ ۱۹۱۵ء
- [۲] مضامین یکم سنہ، یکم سنہ ص ۹۷، شیخ مبارک علی، تاج کتب لاہور، دکن بخارہ

(۳) نواب سید محمد آزاد

نواب سید محمد آزاد (۱۸۳۶ء-۱۹۲۶ء) نوابین ڈھاکا کے مغزو خانہ دان کے چشم و چراغ تھے۔ ڈھاکا میں پیدا ہوئے۔ حسب دستور اردو و فارسی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ آزاد کے نگران و استاد اس وقت عالم لائل آغا احمد علی اصفہانی مصنف ”مویہ برہان“ تھے۔ [۱] مرزا اسد اللہ خان غالب کی اس کتاب کے جواب میں لکھی گئی تھی جو ”قاسم برہان“ کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس میں لکھتے ”برہان قاسم“ کو رد کیا تھا۔ غالب نے ”مویہ برہان“ کا جواب ”فتح حقیر“ لکھ کر دیا جس کا جواب الہ آباد آغا احمد علی نے ”ششیر تجویز“ لکھ کر دیا۔ یہ علمی معرکہ تاریخ ادب اردو کا حصہ ہے جس کا دوسری جلد میں غالب کے کلام میں پہلے آچکا ہے۔

نواب سید محمد آزاد نے انگریزی تعلیم نکلنے میں اپنے خسر کی صحبت میں وہ کہ خود ہی حاصل کی اور جب وہ سرکاری ملازم ہوئے تو حسب ضرورت حربہ انگریزی سیکھنے پر توجہ دیتے رہے۔ انھوں نے سرکاری ملازمت ”سب رجسٹرار“ کے منصب سے شروع کی اور رفتہ رفتہ مختلف عمارت طے کرتے ہوئے نکلنے کے پریذیڈنسی جمنسٹریٹ کے عہدے تک پہنچے اور آخر میں انسپکٹر جنرل آف رجسٹریشن کے عہدے تک پہنچ کر ریٹائر ہو گئے۔ وہ دار الحکومت وقت نے بنگال کونسل کے ممبر کی حیثیت سے بھی نام زد بھی کیا۔ ان کی خدمات کے باعث انھیں برطانوی حکومت وقت نے آئی ایس او (ISO) کے خطاب سے بھی سرفراز کیا۔ ۱۹۱۳ء میں پیش پا کر نکلنے ہی میں اقامت اختیار کر لی اور چار سال بعد ۱۹۲۶ء میں وفات پائی۔

علم و ادب کا ذوق فطری تھا۔ ابتدا میں مسلم لٹریچر کی سوسائٹی نکلنے کے فارسی زبان کے اخبار ”دورین“ میں لکھنا شروع کیا لیکن جلد ہی طبیعت اردو میں لکھنے کی طرف مائل ہوئی اور لکھنے کے ”لوہا اخبار“ کے لیے مضامین لکھتے رہے۔ ۱۸۷۳ء تک یہ سلسلہ قائم رہا۔ ان کے کئی مضامین اکل اخبار دہلی، آگرہ اخبار آگرہ، مسٹر لہ حیات اور اخبار اخبار میں بھی شائع ہوئے مگر ان کی شہرت اس وقت شروع ہوئی جب انھوں نے فنی سہاد حسین کے ”اودھ جی“ میں لکھنا شروع کیا اور خصوصاً یہ شہرت اس وقت عام ہوئی جب ان کا ڈراما ”نوابی دربار“ ۱۸۷۸ء میں ”اودھ جی“ میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۸ء سے جولائی ۱۸۷۸ء تک شائع ہوتا رہا۔ اس شہرت میں اس وقت اور اضافہ ہوا جب سید محمد آزاد کی ”کوششیں“ اور ”مہذب عالمیہ“ نام ”سوانح عمری مولانا آزاد کوچہ صورت مضامین شائع ہوئے۔ ان کے مضامین کا ایک انتخاب ”خیالات آزاد“ کے نام سے بھی شائع ہو کر مقبول ہوا تھا۔ وہ آخر وقت تک ”اودھ جی“ کے لیے لکھتے رہے۔ پھر وہ کہ سید سہاد حسین نے مقلوب و مجبور ہو کر ۱۹۱۲ء میں خود ”اودھ جی“ کو بند کر دیا اور یہی وہ سال تھا جب سید محمد آزاد

بھی رچا کر ہوئے تھے۔

سید محمد آزاد کا نام آج تک طرہ و مزاج کے تعلق سے مانا جاتا ہے۔ انھوں نے طرہ و مزاج کے لیے نئی جی جینک اور پیکیں استعمال کیں۔ ان کی کچھ تحریریں ”عام مضمون نویسی“ کے ذیل میں آتی ہیں۔ کچھ مضامین انھوں نے نامہ و پیام کے عنوان سے ”خط“ کی صورت میں لکھے ہیں۔ کچھ طرہ و مزاج مضامین کے لیے ”ملت نویسی“ کی جینک اختیار کی ہے اور گاہ گاہ ”استہزا“ کے انداز میں بھی طرہ و مزاج کو کرمایا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ خصوصیت سے ”مودعج“ کے خاکوں سے ان تحریروں کو نکالنا و مخرج کر کے شائع کیا جائے جو ”مودعج“ کے لیے لکھی گئی تھیں۔ ایک بات یہ ذرا غور سے کہ مودعج کی جو پالیسی تھی وہی اس کے لکھنے والوں کی تھی۔ ”مودعج“ مشرقی تہذیب کو مغربی تہذیب پر ترجیح دیتا ہے اور قدیم اقدار کو معاشرت کی سطح پر، قائم و برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ کچھ زاویے نظر سید محمد حسین کی تحریروں میں نظر آتا ہے، کچھ نقطہ نظر اکبر الہ آبادی کی نظر و قلم میں سامنے آتا ہے اور کچھ طرہ و قلم سید محمد آزاد کی تحریروں میں رنگ بھرتا ہے، کچھ تھی کہ ”مودعج“ اور اس کے لکھنے والے سید احمد خان کی سکت گلی سے متعلق نہیں تھے اور اسی لیے اس گھر سے میں سید محمد آزاد کا نام بھی شامل ہے۔ جو پرانی تہذیب کو مغربی تہذیب پر ترجیح دیتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون ”پرانی روشنی کا نامہ و پیام“ میں لکھتے ہیں کہ ”ہم پرانے اسکول کے آدمی ہیں اور ہمارے دل میں قدیم دوسرا اور اس کے علوم و فنون اور پرانے خیالات کا کیسا فیض بخش تھیندہ ہے اور ہم اپنی وضع کے کیسے پاسدار اور بجا کرنے والے ہیں۔“ [۲] اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں کہ انگلستان کے عام مقامات اقرباع ”اور ہمارے ملک کے ہر خانے اور چٹو خانے اور پیش خانوں سے آسمان و زمین کا فرق ہے اور کبھی کوئی منصف مزاج اور دور بین ہمارے ملک کے چاند خانے اور مشرت خانے پر یہاں کے ہوئی تھا شاخا خانے اور چراخانے کو ترجیح نہیں دے گا۔ یہاں کا رخانہ بہت فوق البعوض ہے۔ روشنی اچھی، سامان اچھے مگر تحسین، آرام، بداحت اور ہم لوگوں کے خیالات کے مطابق محض بالکل یہاں مفقود ہے۔ ان مکانوں میں سنانے کا لطف نہیں بلکہ ہنگامہ ہے، اصلی صفائی کا نام نہیں بلکہ کثافت ہے۔ تحسین کا نام نہیں بلکہ آشکار اور اضطرار اس کی جگہ ہے اور خلاصہ یہ کہ گوشہ عاقبت کی پوری تحریف صادق نہیں آتی۔“ [۳]

سید محمد آزاد کے ہاں طرہ و مزاج ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں الگ الگ نہیں کیا جاسکتا۔ آزاد کے ہاں طرہ و مزاج کے اندر سے اور مزاج طرہ کے اندر سے بھونکا ہے اور اسی سے ان کی تحریر دوسرے مزاج و طرہ نگاروں سے الگ اور مختلف ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ طرہ و مزاج زیادہ تر اپنے دور، اپنے زمانے، اپنے عصر سے وابستہ ہوتا ہے اور اسی لیے آج وہ اس طرح لطف نہیں دیتا جیسا کہ اس وقت اس نے دیا تھا جب وہ لکھا اور مصنف کے قلم سے نکلا تھا لیکن سید محمد آزاد کے اظہار بیان میں غفلت جانی آج بھی برقرار ہے اور یہ طرہ و مزاج اسی لیے آج بھی کسی حد تک متاثر ضرور کرتا ہے۔ انھوں نے طرہ و مزاج کو

نئی نئی تکنیک استعمال کرنے کا راستہ دکھایا مثلاً آزاد کی نئی دستخطی کی تکنیک کو لہجے۔ اس سے انھوں نے تکنیک کے حوالے سے طرز و مزاج کے لیے ایک نیا راستہ کھولا۔ نئی دستخطی کی اس تکنیک کو انگریزی ادب میں جانسن نے اور فارسی ادب میں عبید زکائی نے اپنے اپنے تحقیقی اور ادبی میں انھوں کے نئے نئے حلقے سے طرز و عرفیت کا رنگ الا پا تھا۔ مثلاً ایک مضمون میں لفظ "ہندوستانی بی بی" کے معنی لغت کے اعتبار میں یہ درج کیے ہیں۔

"اپنے شوہر کی عاشق شید اور فدائی۔ اپنے بچوں کی انا کھلائی اور دوائی صفت کی دوا بناتا۔ محبت کی تصویر، مروت کی آواز۔ انسانی بارخ زندگی کی تارگی کے لیے جاں نواز اور فرحت آہار ہونے بہار۔ گھر کی روح، گھر کی زینت گھر کا بحر۔ عزیز دن اور جملہ حواسطین کے لیے ہمیشہ رواں، ہمیشہ شاداب اور ہمیشہ لبریز چشمہ کرم۔ عصمت کے سراپا، عزت و حمیت گلستان کی ہزار داستان بلبل۔ سچی قناعت داسلمہ میاں بہر اور درد بیثبات توکل کے صائب اور خوش رنگ باد گل رنگ کے۔ دنیا کی قلقل، خالص اور بے لوث دین داری کا محفوظ ٹھکانہ۔ عصمت، عفت اور مروت کا قوی رفیق۔ بالکلقت دوسروں کی وقف خدمت و چارہ سازی "

معنی کی یہ رنگ رنگ تحصیل پانچ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ آج اس میں طرز و طرافت کا پہلو بہت واضح ہو کر سامنے نہیں آتا۔ لیکن دلچسپی اور گفتگو اس میں آج بھی موجود ہے اور اسے آہستہ آہستہ چھ کرنی دستخط کے معانی کے مطالعے سے لطف اٹھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اور متعدد الفاظ ہیں جن کو نئے معنی دے کر آزاد نے اپنی تحریر میں سمیٹا ہے۔ مثلاً مہذب بی بی، آباؤ نایکا، ہورین کسرت، ٹھنکس، پالیسی، آفرما طرسٹ وغیرہ وغیرہ۔ لفظ "پارلیمنٹ" کے ذیل میں یہ معنی دیے گئے ہیں۔

پارلیمنٹ۔ مدبروں کا آشیانہ، فصحا اور بلفا کی پردوش کا زچہ خانہ۔ کسی ملک کے داخل لوگوں کی قوت گردانی کے لحاظ دکھانے کا تہیض۔ وہ پانی جہاں کا اسمبل اور ٹینی وٹوں کٹر۔ ذہنی خزانے کا میدان، خیالی جلاؤ بیچنے والے کی دکان۔ باہمی اتفاق اور ذاتی رفق و حسد کا تقویر۔ خیالی اور انسانی کشمکش کا مہذب اکھاڑا۔ تمدن کے دھنگ میں سکت مملی کے مطابق وڈرا کے چت پت ہو جانے کی سہارا۔ مغربی غزو و تاراش کی حفاظت کی مضبوط دھار۔ ملکی مصالحتوں اور قومی حقوق کے بچانے کا سختی حصار۔ ستم ویدوں کی چارہ جوتی کا وہ عمدہ و نامور داری گاہ جہاں کوئی کالا وکیل نہیں۔ انصاف آموزی کا وہ اسکول جہاں دوسروں کے عظم ناحق کے انصاف کی کوئی عمدہ سبیل نہیں۔ غل بچانے اور سب داگنے کا بلند زیند۔ قومی دولت قومی عزت قومی قوت قومی ایماقت قومی فصاحت اور قومی شوکت کا خزینہ۔ (۳)

طرز و مزاج کے لیے وہ تکنیک، جو سید محمد آزاد نے شاہی کے لیے جی کی حاش میں ایک اشتہار کی

صورت میں دی ہے۔ آج بھی دلچسپی سے چڑھی جاسکتی ہے۔ اس مضمون میں بھی، آزاد کی دوسری تحریروں کی طرح، اعتبار کی تنقید کی واضح طور پر موجود ہے لیکن ٹھوک کا ٹٹا اس وقت چھتا ہے جب بیوی کے اندر جن خصوصیات کی انشراح ضرورت ہے ان کی تفصیل آتی ہے۔ یہ اشتہار بھی ایک مضمون ہے لیکن اشتہار کا نام دے کر طنز و مزاح کے لیے ایک نئی تکنیک کو تلاش کیا ہے۔ تکنیک کا یہ تنوع ”اودھ پنچ“ کے کسی دوسرے مضمون نگار میں مشکل سے ملے گا۔ شاید ہی ملے گا۔ طنز و مزاح کے لیے آزاد کی مختلف تکنیک کو آج کے طنز و مزاح استعمال کر کے اپنے فن کی وادہ دہی دیتے ہیں۔

”نوابی دربار“ سید محمد آزاد کا ایک ڈراما ہے جس میں مکالمات کے ذریعے قصے کے ارتقا کو برقرار رکھا گیا ہے۔ کسی غلط فہمی کی وجہ سے بعض اہل قلم نے اسے ناول کہا ہے اور شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ جب ”نوابی دربار“ ”اودھ پنچ“ میں شائع ہوا شروع ہوا تو ”اودھ پنچ“ نے بھی اسے ”ناول“ ہی کا نام دیا۔ اس بات کا بھی امکان ہے کہ اس وقت تک ڈرامے اور ناول کا فرق اہل قلم کے سامنے واضح نہیں تھا۔ سرسری مطالعے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ناول نہیں بلکہ ہر طرح سے یہ ڈراما ہے۔ اس میں مکالمے ہیں، حیرت و حیرتوں اور سات محو قوں کے کردار ہیں۔ خود نواب صاحب، جن کا خطاب نواب غلام الدول بہادر ہے، ایک کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس کے دوسرے مرد کردار لوٹ بار خاں (خان صاحب)، میر زمانہ ساز (میر صاحب)، مرزا غوث شاہ بیگ (مصاحب)، مرزا افضل بیگ (داروغہ قوٹہ خان، گورداس (مہاجن)، سیاہ بخت خدمت گار وغیرہ ہیں۔ محو قوں میں چند تنجیم نواب صاحب کی والدہ ماجدہ ہیں، جو بڑی تنجیم کے نام سے بطور ایک کردار سامنے آتی ہیں۔ خان صاحب خان صاحب کی بیوی ہیں۔ نوروزی جان طوائف، بی بی چلوی، خان صاحب کی آشنا ہیں۔ ان سب کرداروں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ سب کردار اپنے منصب کے عین مطابق عمل کرتے ہیں اور اسی لیے حقیقت سے قریب ہیں۔

نوابی دربار کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ دراصل ”ایکٹ“ ہیں جنہیں ”حصہ“ کا نام دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں جاہا مصنف نے ہدایات بھی درج کی ہیں مثلاً پہلے حصے (ایکٹ) میں بتایا ہے کہ دن کے گیارہ بجے کا وقت ہے۔ میر زمانہ ساز کی آنکھ، جو بڑی مشکل سے کھلی تھی، کھن پھاڑ کر جی اٹھتے ہیں اور اس کے فوراً بعد مکالمہ شروع ہو جاتا ہے۔ اسی طرح تیسرے حصے (ایکٹ) میں بتایا گیا ہے کہ خان صاحب گھن سے لٹکے ہی تھے کہ دروازہ بھیندین نے کھار خان صاحب، دلاور اور تنجیم صاحب کی ڈیوڑھی پر پٹلی ہے اور اس کے بعد کردار نکال کرے۔ یہ ”تھے“ ”تھے“ ”تھے“ میں خان صاحب کا گھر دکھایا گیا ہے۔ خان صاحب چنگ پر بکری رکھ کر اپنی بیوی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ایسی ہی ہدایات دوسرے حصوں میں دی گئی ہیں۔ ساتویں حصے میں سب سے زیادہ ہدایات دی گئی ہیں جو کتاب کے ایک صفحے پر پھیلی ہوئی ہیں۔ ان چھوٹی بڑی ہدایات کے ختم ہوتے ہی کردار انہیں میں مکالمہ کرنے لگتے ہیں اور ڈرامے کا مکمل آگے بڑھتا ہے۔ آخر میں حصے میں بتایا

ہے کہ یہ مکالمے خواہ صاحب کے مکان پر ہو رہے ہیں۔ اس حصے کے خاتمے پر بتایا جاتا ہے کہ کچھ شخص یہ ہے کہ خان صاحب اپنی سہیلیاں، خود مرضی، ہر ایک کے ساتھ چالاکی کرنے سے ذلیل و خوار اور ہڈ نام ہو کر نکالے گئے۔ خواہ صاحب نے اپنی مصافحت سے بلا در یافتہ اصل حال خان صاحب ہی کو نکالا۔ [۵] اس عبارت کے بعد ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے سے زوال پذیر کھنکھوی معاشرت کی ایک جلی، حقیقی، والعیانی تصویر سامنے آتی ہے۔ واقعات میں تسلسل کے ساتھ ایک ارتقا بھی دیا جاتا ہے جس سے قاری کی دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے اور قاری ”بھر کیا ہوا“ کے تجسس میں لگا رہتا ہے۔ یہی تجسس اور تسلسل اس قصے کی جان ہے۔ ممتاز سنگھوری نے لکھا ہے کہ ”نوابی دربار“ کے واقعات کا زمانہ زیادہ سے زیادہ چھ دن پر پھیلا ہوا ہے۔ چٹا کی تشکیل میں کردار اور مکالمے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ مکالمہ کرداروں کی تشکیل کرتا ہے، واقعات کو آگے بڑھاتا ہے اور کردار سے واقعات متعلق ہو جاتے ہیں۔ اگر کوئی دیہاتی چال یا بات چال بچہ مسائل حیات پر فلسفیانہ گفتگو کرے تو یہ بھی بڑا لٹری ہے اور اگر کوئی فنکار کسی ایسے کردار سے وہ کام لے جس کی وہ صلاحیت نہیں رکھتا تو یہ بھی فن سے بہہ خرابی ہے۔“ ”نوابی دربار“ میں ان ہندیائی عناصر کی طرف پوری توجہ دی گئی ہے اور ان کے باہمی رشتوں کی بڑا اکتوں کا پرانا احساس کیا ہے۔ [۶]

”لودھ پنچ“ میں جب یہ ڈراما شائع ہوتا شروع ہوا تو اس کی مقبولیت اتنی ہوئی کہ لفظ ”آزاد“ کو بطور شخص کسی شاعروں نے اپنا لیا۔ عبدالغفور شبیر نے اپنے مرحلہ پانچ پنچن کے ”نو پانچ“ میں لکھا ہے کہ شاعروں کے گھس کے علاوہ ”اسمعیل شوق“ نے اسی نام کا شمار جاری کیا۔ چنڈت دتت ناتھ سرشار نے اسی نام کو اپنے مشہور و معروف فسانے (فسانہ آزاد) میں ہیرو کے طور پر پیش کیا۔ [۷] اور خود یہ لفظ سید محمد آزاد کے نام کا بھی جزو الائنک ہے اور ہے کہ ”لودھ پنچ“ میں ”نوابی دربار“ کی قطعیں بھی ”آزاد“ ہی کے نام سے شائع ہوتی رہی تھیں۔

چنڈت دتت ناتھ سرشار (۱۸۳۶ء-۲۷ جنوری ۱۹۰۲ء) کے بارے میں چنڈت برج نرائن پبلیکسٹ کھنکھوی نے لکھا ہے کہ ”سرشار مرحوم ابتدا میں لودھ پنچ کے نام سے تھے۔ جس رنگ کا ”لودھ پنچ“ عاشق تھا اسی رنگ میں وہ بھی ڈوبے ہوئے تھے۔ لودھ پنچ کے ایک سال بعد ”فسانہ آزاد“ کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ شخص اتفاق تھا کہ لودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کی وجہ سے سرشار نے یہ سلسلہ اسی اخبار میں شروع کیا اور ”فسانہ آزاد“ کا دریا بھی ”لودھ پنچ“ کے چشمے سے جاری ہوتا کیوں کہ دونوں کا لٹری تقریر یکساں ہے اور دونوں ایک ہی ہاش کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں۔ [۸]

یہی صورت اکبر الہ آبادی (۱۸۳۶ء-۱۹۳۱ء) کے ساتھ ہے۔ وہ بھی شروع ہی سے ”لودھ پنچ“ کے لکھنے والوں میں شامل تھے اور مٹری مضامین کے ساتھ منظومات بھی ”لودھ پنچ“ کے لیے لکھتے رہے۔ ان

کے تئری مطالعہ میں زیادہ تر "اودھ شیخ" میں ہی شائع ہوئے۔ جن میں سے بیشتر کو حال ہی میں ڈاکٹر خولید محمد ذکر کیا ہے۔ بجا و سرب کر کے شائع کر دیا ہے۔ [۹] سید مصباح الحسن قیصر نے لکھا ہے کہ "سیاسی اور تہذیبی نقطہ نظر سے بھی "اودھ شیخ" اکبر کے خیالات و عقائد سے مطابقت رکھتا تھا لہذا اکبر بھی اودھ شیخ کے مذاق و رجحان کے گرویدہ ہو گئے۔ اودھ شیخ کے تعلق سے ان کی شہرت اور مقبولیت میں دن دوئی رات چمکی ترقی ہوتی گئی۔" [۱۰] اس صورت حال میں کہ چھٹ سرشار اور اکبر الہ آبادی دونوں کا بنیادی تعلق "اودھ شیخ" سے ہے ان دونوں کا مطالعہ بھی ممکن کر لیا جائے۔ یہ دونوں ہستیاں، اپنے منفرد و اختیاری رنگ و نور سے، "اودھ شیخ" کے گل دے کو پے کشش و دلکش بناتی ہیں۔

حواشی:

- [۱] جو مرزا سید اللہ خاں غالب کی اس کتاب کے جواب میں لکھی گئی تھی، جو ”طبع برہان“ کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس میں لغت ”برہان طبع“ کو روک دیا تھا۔ غالب نے ”سویہ برہان“ کا جواب ”فتح حقیر“ لکھ کر دیا جس کا جواب الجواب آغا سید علی نے ”ششیر تجری“ لکھا۔ یا۔
- [۲] گلدستہ فتح مرحبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۹۰، ۱۰۹، لکھنؤ ۱۹۱۵ء
- [۳] ایضاً ص ۱۱
- [۴] گلدستہ فتح مرحبہ کول، ص ۱۳۶-۱۳۷
- [۵] نوالی دور پار سید محمد آزاد، مرحبہ ممتاز سنگھوری، ص ۱۰۳، مکتبہ ملیا لائبریری لاہور، ۱۹۶۶ء
- [۶] ایضاً، مخطوطہ۔ ۵
- [۷] ایضاً، ص ۳
- [۸] گلدستہ فتح مرحبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۸، ہندوستانی پریس نظیر آباد، لکھنؤ ۱۹۱۵ء
- [۹] نثر اکبر الہ آبادی، مرحبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا مجلس ترقی ادب لاہور، ۲۰۰۸ء
- [۱۰] معاونین اودھ فتح، ڈاکٹر سید مصباح الحسن قیصر، ص ۱۱۳، لکھنؤ ۱۹۵۳ء

باب دوم

(ب): اکبر الہ آبادی ظفر و مزاح کی روایت

سید اکبر حسین رضوی نام (۱۸۳۶ء-۱۹۲۱ء) دلسان العصر خطاب، اکبر تخلص، خان بہادر کا خطاب حکومت برطانیہ سے ملا۔ ۱۶ نومبر ۱۸۳۶ء کو ضلع الہ آباد کے قصبہ پارہ میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام سید تقی حسین تھا اور ان کے دوسرے بیٹے کا نام سید اکبر حسن تھا۔

سید اکبر حسین اکبر الہ آبادی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ باپ نے انھیں خود بھی پڑھایا۔ سید تقی حسین صوفی متش انسان تھے۔ عبادت و خائف میں مصروف رہتے۔ اکبر کی پہلی شادی خدیجہ بی (وفات ۱۹۲۰ء) سے ۱۸۵۹ء میں ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر ۱۳ سال کی تھی۔ یہ کاؤی خاتون تھیں۔ میاں بیوی دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ ان کی دوسری شادی نومبر ۱۸۷۶ء میں فاطمہ صغریٰ سے ہوئی جو سلیقہ مند و پشور خاتون تھیں۔ اکبر کے مزاج کو پہچان کر خود کو اسی سانچے میں ڈھال لیا اور زندگی بھر بھری اور نہ سکون گزرنے لگی۔ ان سے دو بیٹے: سید عشرت حسین اور محمد ہاشم اور ایک بیٹی پیدا ہوئے۔ محمد بیٹا محمد ہاشم اور بیٹی دونوں آگے چھپے نو عمری ہی میں وفات پا گئے۔ فاطمہ صغریٰ سے شادی کے کچھ ہی عرصے بعد انھوں نے خدیجہ بی بی کے لیے چالیس روپے ماہوار کا تحفہ مقرر کر دیا۔ جو عمر بھر ان کو ملتا رہا اور وہ الگ گھر میں رہنے لگیں۔

ان کی ابتدائی ملازمت عرضی نوکری سے شروع ہوئی۔ کچھ عرصے والد بند نے عمری سکھانے کے لیے ایک وکیل کے سپرد کر دیا۔ ساتھ ہی ملازمت کی تلاش جاری رہی۔ اس وقت جتنا کمالیہ زیر قیصر تھا وہاں انھیں نوکری مل گئی۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اپنی لیاقت بڑھاتے رہے۔ طاری اور عمر بی پر عبور حاصل کیا اور ساتھ ہی فکرت و خود غشی کے میلزک کا نصاب بھی اچھی طرح پڑھ لیا۔ ۱۸۷۳ء میں انھوں نے ہائی کورٹ میں وکالت کا امتحان دیا اور کامیاب ہوئے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے ہائی کورٹ میں وکالت شروع کر دی۔ ۱۸۸۱ء میں منصف مقرر ہوئے۔ ۱۸۸۸ء میں سب جج کی قائم مقامی پر فائز ہوئے اور جلد ہی مستقل سب جج بنادے گئے۔ ۱۸۹۳ء میں وہ سیشن جج مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۸ء میں "خان بہادر" کا خطاب ملا۔ اس عرصے میں ان کی بیٹی کمزور ہو گئی تھی ۱۹۰۳ء میں انھیں سیشن جج بنی پڑی۔ ناخن لینے کے آثار و سال بعد ۹ دسمبر ۱۹۲۱ء کو الہ آباد میں وفات پائی۔

مکلی یہی اور اس کے بچوں پر انھوں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ ساری عمر ان کے ساتھ سلوک بھی اچھا نہیں کیا لیکن دوسری بی بی کے بیٹے سید عشرت حسین رضوی کی تعلیم و تربیت کی طرف پوری توجہ دی۔ ۱۹۰۳ء میں اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان بھیجا جہاں وہ پیش و عشرت میں مصروف ہو گئے اور وہ تعلیم جو تین سال میں پوری کرتی تھی اس میں سات سال لگا دیے۔ اکبر کا یہ مشہور شعرائی موقع کے لیے کہا گیا تھا:

عشرتی کمر کی محبت کا حرا بھول گئے کسا کے لندن کی ہوا مہذبہ وفا بھول گئے

۱۹۰۷ء میں عشرت حسین اس وقت واپس ہوئے جب اکبر نے بیٹے سے طرح جیسے سے سعادت کرنی۔ اکبر چاہتے تھے کہ جب وہ ہندوستان واپس آئیں تو کوئی اعلیٰ ملازمت انھیں مل سکے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد سید عشرت حسین ڈپٹی کلکٹر کے عہدے پر فائز ہو گئے۔ اکبر کو انھیں سے لے کر وفات تک عشرت حسین کی فکر تھی۔ عشرت ان کی زندگی تھا۔ مرنے سے پہلے بھی یہ خیال انھیں پریشان کرتا رہا کہ ان کے بعد عشرت کی سرپرستی و نگرانی کس کے سپرد کی جائے حالانکہ عشرت حسین اب بچے نہیں تھے۔ اعلیٰ ملازمت پر فائز تھے اور خود بھی صاحبِ اولاد تھے۔ لیکن اکبر انھیں بچے ہی سمجھتے رہے۔ ۱۹۱۰ء میں عشرت حسین کی والدہ فاطمہ صغریٰ وفات پا گئیں۔ تین سال بعد عشرت حسین کا چھوٹا بھائی محمد شمس بھی اللہ کو چھوڑا اور ۱۹۱۱ء میں ۹۹ سالہ کبیرا سید اکبر حسین رضوی اکبر الہ آبادی بھی دن کے تین بچے سر پہرہ میں وفات پا گئے اور اسی دن رات کو کبیرا بچے کا لے لے اٹھنے کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ ہمیشہ یہ نام اللہ کا۔

اکبر الہ آبادی کا دور: پس منظر

اکبر الہ آبادی اس دور کے اہم ترین نمائندوں میں شامل ہیں جو سید محمد قریب سے ۱۸۷۰ء میں شروع ہوتا ہے۔ سر سید نے ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد مسلمانوں کی بد حالی اور انگریز و دشمنی کا مشاہدہ کیا۔ انگریز ایک صمدی قتل سے ہندوستان پر رفتہ رفتہ اپنا اقتدار جما رہے تھے مگر ۱۸۵۷ء تک بظاہر مغلیہ حکومت ہی قائم تھی اور اس کا نمائندہ شاہ ظفر دہلی کے تختِ سلطنت پر بیٹھا ہوا تھا حالانکہ اس کی حیثیت اب انگریز کے پیشین یافتہ سے زیادہ نہیں تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں مسلمانوں نے خاص طور پر بغاوت میں نمایاں حصہ لیا۔ اس کے بعد انگریز نے یہ طے کیا کہ ہندوؤں کی مدد سے مسلمانوں کو پوری طرح دبا دیا جائے۔ مسلمانوں کے لیے یہ بڑا ہی نرا وقت تھا۔ اس وقت سر سید احمد خاں نے، جو انگریزوں کی حیثیت میں انگریزوں کے حامی و وفادار بنانے کی تحریک اٹھائی۔ ہندوستان کے مسلمانوں اور انگریزوں میں سمجھوتہ کرنا سر سید احمد خاں کے لیے مقصدِ زندگی نہیں۔ ساتھ ہی ساتھ انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ مسلمان جس جذبہ اور جن علوم کو اپناتے ہوئے ہیں وہ فرسودہ ہو چکے ہیں، اس لیے انھوں نے انگریز کی تہذیب اور پرہیزگار کے علوم و ہدیہ سے مسلمانوں کے

دل اور دماغ کو روشن کرنے کی طرف قدم بڑھایا۔ اس طرح وہ ایک نکتہ انشائیہ کے لیڈر کی حیثیت سے ابھرے جو بڑی تجزی کے ساتھ پھیلنے اور عام ہونے لگی۔ جو تبدیلی آری تھی وہ معاشرے کے ہر پہلو کو متاثر کر رہی تھی۔ کھانے، پہننے، رہن سہن، اخلاق و عادات، خیالات، علم و ہنر اور مذہب فرض کی انسانی زندگی کے ہر پہلو میں تبدیلی آری تھی۔ سرسید نے اسی لیے تعلیم کو مرکز حیثیت دی اور اپنی بے پناہ عملی قوت کا ثبوت ایک کالج قائم کر کے دیا۔ ان کے ہم خیالوں اور ساتھیوں نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ ہنگل (Hegel) کے فلسفہ کے مطابق یہ ایک دھوئی (Thesis) تھا جو سرسید نے مسلمانوں کی زندگی میں داخل کیا۔ یہ فطری اور ایک طرح سے لازمی تھا کہ اس دھوئی کی پرانے بنے ہوئے معاشرے سے ٹکراتی رہتی رہتی۔ رجعت پسندوں نے اس کی سخت مخالفت کی اور سرسید کو کافر ٹیک قرار دیا۔ اس لیے اس دور میں، جیسا کہ برقی تحریک کے دور میں ہم قوم کو دو حصوں میں تقسیم دیکھتے ہیں، ایک طرف سرسید اور ان کے ساتھی جیسے لطافت حسین حالی اور محسن الکلب و غیرہ اور دوسری طرف ان کے (Antithesis) جیسے نادر نادر احمد اور اکبر الہ آبادی۔ لیکن آخر الامر کو (Antithesis) سے زیادہ (Synthesis) اس لیے کہنا چاہیے کہ یہ دو مخالفت کے ساتھ ساتھ ترقی بھی کرتا چاہتے تھے۔ اکبر الہ آبادی شروع ہی سے رواجی قسم کی شاعری میں شہنشاہ تھے اور داغ و اسیرینائی کے رنگ میں لکھ لکھ کر رہے تھے مگر نئی تحریک کے اثرات دیکھ کر انھیں غصہ بھی آیا اور غمی بھی اور وہ عجیبہ و رواجی شاعری سے حرا یہ و طریہ شاعری کی طرف آ گئے۔

اس وقت تک انگریزی حکومت قائم ہو چکی تھی اور یہ بات مسلم تھی کہ اب اس کو کوئی نہیں ہلا سکتا حالانکہ جلد ہی اس کو ہلانے والے بھی پیدا ہو کر آہستہ آہستہ ابھرنے لگے۔ مولوی نذیر احمد نے بھی ان نکالوں کا ذکر کیا ہے جو انگریزوں سے حکومت چھیننے کی تحریک چلا رہے تھے۔ انگریزی حکومت کے استیقام پر سب کو یقین تھا اور یہ یقین اکبر کی زندگی کے آخری دور میں گھٹا جب مہاتما گاندھی کی تحریک آزادی پھیلنے لگی۔ اکبر الہ آبادی اس دور میں بھی شعر کے ذریعے اپنی رائے ضرور دیتے رہے مگر زیادہ تر وہ پہلے دور کے فرد تھے اور ان کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ انگریزوں سے تعلقات کی کیا صورت ہو۔ انھوں نے بھی سرسید کی طرح انگریزی کا دست اختیار کیا اور اس میں کوئی حرج نہیں دیکھا۔ انگریزی ملازمت کا رواج کئی پشتوں سے چلا آرہا تھا اور تجربہ یہ کہتا تھا کہ اس میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ مسلمانوں کو انگریز سے تنگواہ لینے اور اس کا کام کرنے کے علاوہ کچھ اور نہیں کرتا تھا۔ کام بھی قاری پارہ میں ہوتا تھا اور انگریز افسر بھی ان زبانوں کو کام چلانے کے لیے پہلے سے دیکھے ہوئے ہوتا تھا۔ کسی کے مذہب، عقائد اور معاشرت میں دخل دینا ممنوع تھا۔ اسی لیے مسلمان اپنی روش پر چل رہے تھے مگر ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم میں مسلمانوں نے جو رویہ اختیار کیا اور انگریزوں کو اپنی طرف سے بدظن کر دیا، اس سے یہ لازمی ٹھہرا کہ وفاداری کے کچھ اور اہم ثبوت فراہم کیے جائیں۔ اس کے لیے ایک جذباتی و معاشرتی تعلق کی بھی ضرورت تھی جس کو سرسید نے ضروری سمجھا۔ ملازمہ سرکاری حیثیت سے

وہ انگریزوں سے قریب تھے اور انہیں معلوم تھا کہ انگریز مسلمانوں کو پسند نہیں کرتا اور انہیں مطلوب کرنے کے درپے ہے۔ سرسید نے یہ بھی محسوس کیا کہ اس نفرت یا نا پسندیدگی کی وجہ ایک طرف ۱۸۵۷ء کی بغاوت و عظیم قحطی لیکن اصل میں معاشرت کا فرق بھی آڑے آ رہا تھا۔ یہ بات ان کی سمجھ میں آئی کہ ہم دہلی کی بنیاد اسی وقت پر رکھتی ہے جب کہ ہندی و معاشرتی سمجھوتہ بھی ساتھ ہو۔ مسلمان انگریز کے ہندی عمل کو نفرت سے نہ دیکھیں اور ان سے قریب آئیں مثلاً مسلمان انگریزوں کے ساتھ کھانا کھانا بھی اسی طرح نہرا سمجھتے تھے جیسے ہندو۔ سرسید نے ان کے ساتھ کھانا کھانے کو اسلامی شرع کی زد سے خارج قرار دیا۔ بھرائیوں نے یہ بھی دیکھا کہ انگریزوں کے طرز طعام میں کس قدر باقاعدگی اور معنائی ہے اور انہوں نے محض مصلحت ہی سے نہیں بلکہ غلطی دل سے چاہا کہ مسلمان بھی اسی طرح کھانا کھانے لگیں۔ مفاہمت اور سمجھوتے کی کوشش ہی نے انہیں اس راہ سے آگاہ کیا کہ ہر معاملہ میں انگریز ترقی یافتہ اور تہذیب یافتہ ہیں اور مسلمانوں کو ترقی کرنے کے لیے اسی واقعہ یا راہ کو اختیار کرنا چاہیے۔ اس پر ایک طبقے نے اتفاق کیا مگر یہ مسئلہ اپنی جگہ پر قائم رہا کہ انگریزوں کی معاشرت کو کس حد تک اپنانا چاہیے۔ نذیر احمد نے اپنے ناول ”ابن الوقت“ میں صدر الاسلام کے ذریعے اپنے نقطہ نظر کو واضح کیا ہے مگر جو وہ چاہتے تھے وہ نہ ہو سکا۔ ابن الوقت محض چل چکی تھی اور خوب خوب چل رہی تھی۔ اکبر نے اسے چلنے ہوئے دیکھا، اس کا مذاق اڑایا اور اسے حالت زدگی قرار دیا۔ یاد رہے کہ مفاہمت اور سمجھوتے کا مسئلہ ان کے سامنے بھی تھا اور وہ بھی سمجھوتا کرنا چاہتے تھے لیکن ساتھ ہی وہ عام مسلمانوں کے فساد تھے جو پرانے طور پر گئے کوشتا دیکھنا نہیں چاہتے تھے اور نئے قاعدے انہیں اعتقاد معلوم ہوتے تھے۔ جن کی اکبر نے بطور کے تیروں سے مذاق اڑا کر کاٹ چھانٹ کی۔

انگریزی حکومت کے ساتھ ایک نئی قدر و جد میں آئی جسے پبلک توہم یا قومیت کہا جاتا تھا اور یہ تصور پہلے کبھی نہیں تھا۔ اس نے ادب میں ایک نیا انقلاب یہ پیدا کیا کہ ادب کا معاشرے میں مقام اور مقصد بدل گیا۔ داغ اور امیر سینائی تک شاعر کسی دربار سے وابستہ ہوتا تھا جو اس کی کلمات کرتا تھا اور ادب دربار تک محدود تھا اور اگر عوام تک پہنچتا بھی تھا تو درباریوں ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ شاعر کا کام بادشاہ کو سرور کرنا یا اپنا الگ راگ الاپنا تھا۔ وہ محض ایک فن کار یا دست کار ہوتا تھا چاہے وہ مشاہدہ حق کی گفتگو کرے مگر شیشہ و ساغر کہتا اس کا پہلا فرض تھا۔ انگریز نے پبلک اور رائے عامہ کو اہمیت دی اور صحافت کو وجود میں لایا جس کی سرکاری خاص طور پر پبلک ٹیمپری۔ اب بادشاہ کی جگہ پبلک نے لے لی۔ اخباروں کی ایک حد تک وہی پالیسی رہی جو دربار کے قصیدیوں کی ہوتی تھی یعنی حاکم کی حکومت کو حق بجانب کہنا مگر ساتھ ہی اخباروں میں عام لوگوں کو بھی اپنی رائے دینے کی آزادی تھی۔ حاکم کی حکومت کو چھوڑ کر ہر مسئلہ اخباروں میں زیر بحث آیا اور آئنا رہا۔ بعد میں اخبارات کا خاص موضوع سیاست ہو گیا جو آج تک چلا آتا ہے مگر سرسید کے سامنے میں اور اکبر الہ آبادی کے دور کے زیادہ حصے میں اخبار صرف معاشرتی امور سے تعلق رکھتے تھے۔ سیاسی خیالات عام کرنے کے بجائے

ان کا کام معاشرتی اصلاح تھی۔ یہی صورت و چراغ افغانیہ فرانس میں اٹھارویں صدی میں نظر آتی ہے، ایک حد تک وہی صورت ادب نے بھی اختیار کر لی۔ ایلیسین اور اسٹیل نے افغانیہ میں معاشرتی اخبار نکالے تھے اور ایسے ہی اخبار ہمارے ہاں بھی نکلتے گئے۔ سرسید کا ”تہذیب الاخلاق“ اس کی ابتدا کیجے، مگر ہی مرے بعد ”امداد“ ”فتح“ ایسے اخبار بھی انگریزی اخبار ”فتح“ کی طرح شائع ہونا شروع ہوئے۔ اس کا ادبی نتیجہ یہ نکلا کہ محض حقیقی رجحان کی جگہ تخیلی رجحان بھی سامنے آنے لگا۔ تکنیک کی عمل داری میں محض جبر جبرائے لگی اس لیے نظم کے بجائے ستر نے زور بکڑا، مجیدہ بخشیں عام ہوئیں مگر ان میں ادبی زور کہاں تھا، حراج اور ستر نے انہیں ادبی بنا دیا۔ یہاں ہمیں پوری ایک تحریک نظر آتی ہے جس کا مقصد طرز و حراج کے ذریعے سرسید تحریک کا مقابلہ کرنا تھا۔ خاص طور پر لکھنؤ سے جو اخبارات نکلتے تھے انہوں نے سرسید کو ”بیرنجیہ“ کہا اور ان کا خوب خوب مذاق اڑایا۔ برٹارڈ شاؤ نے کامیونی کو اصلاح کا بڑا اہم ذریعہ بتایا ہے۔ اصل میں کسی چیز کو غلط ثابت کرنا بڑا مشکل کام ہے مگر اس پر فخر و دغا آسان بھی ہے اور ایک خاص قسم کا اثر بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ نئی تہذیب کلاسی میں اڑانے کی جو تحریک چلی تھی، اکبر اس کے طرف دار اور حامی تھے۔ اس میں زیادہ تر کام تو ستر میں ہوتا تھا مگر تک بندیاں بھی کی جاتی تھیں حالانکہ ان کو شاعری میں مقام نہیں دیا جاتا تھا۔ لطیفی رجحان کی بنا پر اکبر ان تک بندیوں پر عامل ہوئے مگر ان کی فطرت نے اس کو بھی اعلیٰ فن بنا دیا۔ اس طرح اکبر کا ایک ”مسخرے“ کی حیثیت سے نمایاں ہونا بھی ایک مصری چیز ہے اور اس میں جو کمال انہوں نے پیدا کیا وہ ان کی خدا داد صلاحیت اور انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے۔

ان رجحانات کی بنا پر ادب اور زندگی کے تعلق اور رشتے میں ایک نئی صورت پیدا ہو گئی جس سے ہمارا ادب مانوس نہیں تھا۔ ہمارا پرانے دور کا ادب و شاعر بالکل آنکھیں بند کیے ہوئے تو نہیں تھا لیکن وہ معاشرتی مسائل کو بھی غم جاتاں بنا کر پیش کرتا تھا۔ عام معاشی حالت پر وہ ”شعرا شوب“ تو لکھتا مگر یہاں سب جاکم پہلے کا پہلو لیے ہوئے ہوتا تھا جس سے وہ زندگی سے دور ہو جاتا تھا۔ شاعر محض رنگیں نوا تھا مگر اب اسے رنگیں نوائی کے ساتھ ساتھ دیکھنا پڑتا تھا تو ہم بھی ہونا چاہیے۔ مرزا غالب و درباروں کے دو بے پر یہ کہہ سکتے تھے:

ہوا ہے شک کا مصاحب بھرے ہے اتراتا دگر تہ شہر میں غالب کی آمد کیا ہے

مگر اب نئی تحریک کے ذریعہ ایسے افراد سامنے آئے جن کی تخلیقات سے نئے رجحان کی گونا گوں مثالیں قائم ہوئیں۔ انگریز کی لباس پہننے والے لوگ، انگریز بننے اور انگریزی وضع قلع اور طرز زندگی اختیار کرنے والے لوگ، ادب سے انکار کرنے والے لوگ، گیب گیب صورتوں میں شاعر کو نظر آنے اور عاشق و معشوق اور رقیب کی جگہ ان کے کلام کا موضوع بن گئے۔ اب یہ بات بھی محسوس کی گئی کہ زندگی کے بہاؤ میں شاعر بھی زندگی کا ایک دھارا ہے۔ ایسا دھارا جو دوسرے دھاروں سے جدا بھی ہے اور ان سے الگ بھی ہو جاتا ہے اور ہر حقیقت کو اپنے تضاد کے ذریعے سامنے لاتا ہے۔ اب محسوس ہوا کہ شاعر اس طرح بند نہیں ہے کہ اپنے

گھر کے پانچین بارگ کو بھی نہ دیکھے۔ وہ پتہ پتہ ہوتا ہوا دیکھ رہا ہے اور ہر پتے اور پر رونے کی نگاہیں اس کی طرف ہیں کہ وہ کیا کہتا ہے۔ شاعر بھی زندگی کا حصہ ہے اور زندگی پر اپنی طرح سے تنقید کر رہا ہے۔ ادیب بھی قوم کے درمیان کھڑا ہے۔ کبھی اسے اس کے باطن کی باتوں سے زندہ کر رہا ہے، کبھی اسے نئی روش کے قائدے سمجھا رہا ہے۔ کبھی غلط راہ اختیار کرنے پر مذاق اڑا رہا ہے اور جس رہا ہے۔ پہلے شاگرد کے لیے استاد کی ہر ہدایت محکم کا دھجہ رکھتی تھی اب استاد بھی شاگرد کی بات یا رائے کو توجہ سے سنتا ہے اور اگر شاگرد کی بات درست ہے تو وہ اپنی رائے پر نظر ثانی کر لیتا ہے۔ اب ادیب و شاعر اور اس کے سامعین میں صرف داد و آواز کا رشتہ نہیں ہے بلکہ خیالات اور فکروں کا لین دین بھی جاری ہے۔ اب ادیب دربار سے نکل کر پبلک (بازار) میں آ گیا ہے۔ اکبر الہ آبادیوں میں زیادہ نمایاں اور اہم اس لیے ہیں کہ ان کی جنس کا خریدار ہر طرف موجود ہے۔ اسی طرح دوسرے فنون لطیفہ مثلاً موسیقی، مصوری اور رقص وغیرہ درباروں تک محدود تھے اور وہی ان کے سر پرست اور نگہباز تھے لیکن اب یہاں بھی صورت حال بدل گئی تھی۔ یہ سب فنون بھی اب قیصرزوں میں آ گئے تھے اور اس طرح پبلک کا حصہ بن گئے۔ اب ادیب بادشاہ کو خوش کرنے کے بجائے پبلک یا زیادہ سے زیادہ پبلک کو خوش کرنا اس کا معیار بن گیا۔ اب ادیب و شاعر کی سر پرست، بادشاہ کے بجائے پبلک ہو گئی اور یہ بہت بڑی انتہائی جدت تھی۔ اب ادیب و شاعر پبلک ہی سے ملل اور جو ملل کرتا ہے اور اس لیے وہ مہلتے اور بلند پروازی سے ہٹ کر اب واقعیت کی طرف آ گیا ہے۔ مسیح و عیسیٰ عمارت کا طلسم اب ٹوٹ گیا ہے اور ہر عام بول چال کی سادہ زبان کے روپ میں عام اور مقبول ہو رہی ہے۔ آج بھی دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اکبر الہ آبادی اور لطاف حسین حالی کا تعلق اس دور سے اتنا گہرا ہے جتنا کسی اور شاعر کا اس سے پہلے نہ ہوا تھا۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ادب کا زندگی سے یوں قریب آ جانا اس کے حق میں مفید یا مضر ہوا؟ کیا ادب ہی رہا یا صحافت کے دائرے میں آ گیا۔ غور سے دیکھا جائے تو یہاں ادب اور صحافت کے درمیان وہی سمجھوتا ہوا جو انھارویں صدی میں انگلستان میں ہوا تھا۔ انگریزی بادشاہت اپنے ساتھ صنعت کاری، ملازمت، جنگلی اور جمہوریت کے قصومات لے کر آئی۔ یہ جمہوریت شہنشاہیت کے ساتھ کھڑی تھی اور پرانی شہنشاہیت سے مختلف تھی۔ اب بادشاہ اہل حکم چلانے والا نہیں رہا تھا بلکہ رائے عامہ پر چلنے والا ہو گیا تھا۔ اسی کے ساتھ بادشاہت نے حوصلہ طبع کو ختم دیا جس کی آواز ایمانوں میں گونجتی خانی دی۔ ادیب بھی مصلح ظہیر اور عوام کو نہ صرف صحیح راستہ دکھانے والے کے روپ میں سامنے آیا بلکہ ان کے جذبات کو بھی ایک مرکز پر لانے کا ذریعہ ہوا۔ محض عشقیہ شاعری کی مرکزی اہمیت بھی کمزور پڑ گئی۔ حالی نے عشقیہ شاعری کو قوم کی بردہ کی سبب جانا۔ حالی کی قومی شاعری نے اقبال کی آفاقی شاعری کو ختم دیا اور اکبر الہ آبادی کی واقفیت قومی شاعری بھی ایک نئی صورت میں سامنے آئی۔ یہ واقفیت قومی تھی اور قومی بھی۔ اصلاحی رجحان اس میں نمایاں تھا۔ یہ واقفیت قومی رجحان اخباروں کی بھی جان تھا اور لکشن کا بھی ایمان تھا۔ نذیر احمد کے قصوں نے وہی کام کیا جو

سرسید کے مضامین گزرنے لگے۔ اسی طرح اکبر نے طرز و مزاج کے ذریعے وہی راستہ دکھایا جو اصلاح کی طرف جاتا تھا۔ اخلاق کا لفظ نئے معنی لے کر سامنے آیا۔ پہلے اخلاق کا مطلب محض رکھ رکھاؤ یا تہذیب و معاشرت کے رنگی راستوں پر چلنا تھا لیکن اب اخلاق کے معنی ترقی یافتہ یا ترقی کے اصولوں کو اپنانے اور امید کی روشنی میں زندگی گزارنا ہو گیا۔ یہ راستہ ادب نے اختیار کیا اور ساتھ ہی ادب دادِ عیب نے پرانی فرسودہ رسموں اور طور طریقوں پر ضرب بھی لگائی جس سے نئی نئی صورتیں سامنے آئیں اور اس طرح ادب عہدِ مذہبی اخلاق ہو گیا۔ اخلاق اب کوئی نئی جگہ بھی چھو نہیں رہا تھا۔ اخلاق کو سب نے نئے نئے معنی دیے۔ سرسید نے انگریزوں کی معاشرت و اخلاق پر چلنے کی ترغیب دی۔ حلیٰ نے پرانے اسلامی اخلاق کو پھر سے زندہ کرنے پر زور دیا۔ اسلام کو بھی نئے نئے معنی دیے گئے۔ سرسید احمد خاں نے سائنس کے اصولوں کے مطابق قرآن کی نئی تفسیر پیش کی اور جھوٹ کو رد کر دیا اور حقیقی و دنیوی ترقی کے لیے انگریزی تعلیم کو کام کرنے پر زور دیا۔ اکبر کو بھی اس ترقی سے گہری دلچسپی تھی مگر وہ اپنی روایات کو بھی باقی رکھنا چاہتے تھے۔ اکبر نے کہا:

قدیم وضع پر قائم ہوں میں اگر اکبر تو صاف کہتے ہیں سید یہ رنگ ہے سیلا

جدید طرز اگر اختیار کرتا ہوں تو اپنی قوم بچاتی ہے شور و ادوا

غرض وہ گونزداد است جان بختوں را بگئے صحبت۔ لیلیٰ و فرقت۔ لیلیٰ

اکبر کو رجعت پسندوں میں شمار کیا جاتا رہا ہے مگر غور سے دیکھیے تو وہی قوم کے خصوصیات و صفات کے معیار تھا۔ وہ سرسید کے ایک حد تک ضرور مخالف ہیں مگر سید کے کام کی اہمیت کو جانتے اور سمجھتے ہیں۔ سرسید کی وفات پر انھوں نے یہ قطعہ کہا تھا جس سے سرسید کے تعلق سے ان کی سوچ کا اظہار ہوتا ہے:

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا ہے

نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں

کوئی جو کچھ کہے میں تو بھی کہتا ہوں اسے اکبر

خدا بخشنے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں

وہ قوم کی پہچانی اور ناکارہ پن سے بے جاں تھے۔ وہ جانتے تھے:

خدا حافظ مسلمانوں کا اکبر مجھے تو ان کی خوش حالی سے ہے پاس

یہ طالب شاہ مشہود کے ہیں نہ جائیں گے دیگن سخی کے پاس

وہ قوم کے رجعت پسندوں کے ساتھ یا ان کے ہم نوا نہیں تھے۔

شیخ صاحب کا تعصب ہے جو فرماتے ہیں اوست موجود ہے پھر ریل پہ کیوں چڑھتے ہو

مگر ان کا نقطہ نظر یہ تھا کہ وہ ترقی کے ساتھ اپنی روایات کو بھی قائم رکھنا چاہتے تھے۔

شکر ہے راو ترقی میں اگر بڑھتے ہو یہ تو بتاؤ کہ قرآن بھی کبھی بڑھتے ہو

ان کا نظریہ شائع مذہبی درس الف ہے جو اپنی گڑبخت ہو۔ بہر حال اخلاقی اصلاح میں وہ بھی اپنے دور کے ساتھ تھے مگر اس اصلاح کو اپنے طریقے سے گراٹا چاہتے تھے۔ ان سب رجحانات سے ادب ایک عوامی اور زندہ چیز بن گیا اور ان سب تصورات کے ساتھ جدید ادب کی بنیادیں استوار ہو گئیں۔ تعمیلی طوابع اور آقا قلیت اس میں ضرور کم ہو گئی مگر محض رسمیت سے بھی وہ پاک ہو گیا۔ سارے معاشرے نے اس میں دلچسپی لی اور اکبر فی الحقیقت "لسان العصر" ہو گئے۔ یہ سب کچھ ادبی فحش رفت اور ترقی کی ایک منزل ضرور ہے۔

خاص اولیٰ ترقی کے لحاظ سے دیکھیے تو یہ دور ایک نئے طرز کی ایجاد کرتا ہے اور اکبر کا اسی طرز خاص میں ایک اہم مقام ہے۔ حالی نے نیچرل شاعری کے جو اصول وضع کیے اور اردو شاعری کو ایک نیا اور اک دیا۔ اکبر ان پر قدرتی طور سے عامل ہو گئے۔ طرز و مزاج کی زبان بول چال کی عام زبان سے جس قدر قریب اور برجستہ ہو گئی اتنی ہی بڑے اثر ہو گئی۔ اکبر انگریزی کی تہذیب و روایت کے خلاف تھے مگر ان کی زبان اور رنگ جس قدر انگریزی طرز شاعری سے قریب ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کا نہیں ہے۔ یہ نہیں تھا کہ اکبر نے انگریزی شاعری کی نقل یا پیروی کی تھی بلکہ کسی الہامی طریق پر اکبر کی قوت تخلیق انگریزی کا اثاثہ ہے ہم آہنگ ہو گئی تھی۔ "جدید" فن نگاری میں، جس کا رواج ان کے دور میں ہوا، اکبر ہی تھا کہ فرد کے جانتے ہیں۔ حالی کے نیچرل طرز میں اکٹرا پکڑا پن اور آدوا جاتا ہے۔ اقبال کے ہاں اردو شاعری کی طوابع اور انگریزی شاعری کی عظمت ہم آہنگ ہو گئی ہیں مگر اکبر چوسر، پاپ اور ہائرن کی طرح زمین سے قریب رہتے ہیں۔ وہ عام لوگوں سے خطاب کرتے ہیں اور اس زبان میں، جو اب عام ہوئی ہے، انگریزی کے الفاظ قول کر لے لے ہیں۔ یہ "رہنما" وہ ہے جس میں عاری زبان کے الفاظ کے ساتھ ساتھ انگریزی کے الفاظ بھی ملے جلتے موجود ہیں اکبر انگریزی ادب سے تو واقف نہیں تھے مگر انگریزی ادب کی دور و دراز، جو آ سے یورپ کے دوسرے ادبیات سے مستاد کرتی ہے یعنی مزاج ان کے ہاں اس طرح پر ہے کہ وہ انگریزی زبان کے ادیبوں کے حلقے میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کی انگریزوں سے نفرت تو قوی سطح پر تھی مگر ایسا مظلوم ہوتا ہے کہ اکبر نے بغیر جانے انگریزی زبان کے ادب کی روح کو نیچر لیا تھا۔ اکبر (م ۱۹۲۱ء) سر سید (م ۱۸۹۸ء) کے دور کے بعد اس دور میں بھی زندہ رہے جب پہلی جنگ عظیم ہو رہی تھی جس کے فوراً بعد تحریک آزادی نے زور پکڑا۔ اس وقت قوم کے سامنے ملٹی اور مذہبی مسائل کے ساتھ ساتھ سیاسی مسائل بھی سامنے آئے اور انھوں نے ان مسائل پر اپنا ذوق نظر پڑا کیا۔ انھوں نے ہندو مسلم اتحاد پر زور دیا:

موجوں کی طرح لڑو مگر ایک رہو

میں کہتا ہوں ہندو مسلمان سے کہ بھائی

مہاتما گاندھی نے مسلمانوں کی ہجرت کا جو مسئلہ اٹھایا اس کے بارے میں اکبر نے کہا:

ہم تو گنگا ہی پہ پار کے آسن بیٹھے

ہند سے آپ کو ہجرت ہو مہاراج اکبر

اکبر ان لوگوں میں تھے جنھوں نے اس وقت بھی ہندو مسلم اتفاق کی صورت دیکھ لی تھی جب "اتحاد" ہی کا زور

دور تھا۔

گڑبگڑ کا ماحول گاندھی بابا نے کیا
 شیخی کا اہمیت کس کل بیٹھتا ہے دیکھیے
 اکبری زندگی ہی میں "ہندی" کی تحریک شروع ہو چکی تھی اور انھوں نے اس بارے میں ایک محفل میں یہ
 سائنس کہا تھا:

دوستو تم کبھی ہندی کے مخالف نہ ہو
 بعد مرنے کے کہنے گا کہ یہ قحی کام کی بات
 بس کہ تھا ہندو اعمال مرا ہندی میں
 کوئی پڑھ ہی نہ سکا ہوگی فی المور نہایت
 اس طرح اکبر صرف شروع کے دور کے ہی نہیں بلکہ اس دور کے بھی نمائندہ ہیں جو انگریز حکومت کا
 زیرِ دور تھا۔

اکبر ال آبادی: مزاج، شخصیت:

اکبر ال آبادی اپنے زمانے میں اسے مقبول شاعر تھے کہ ان کے اشعار ضرب المثل بن کر ہر طبقے کی
 زبان پر چڑھ گئے تھے۔ اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ قحی کہ وہ ایک نادر ہندوستانی مسلمان کی نمائندگی کرتے
 ہیں جو اپنی پرانی تہذیب میں گمراہا ہے اور نئے اثرات کو دیکھ کر ان پر ہنستا ہے۔ سرسید کے نئے قدم اٹھانے
 کے راستے میں جو لوگ آڑے آئے اکبر ال آبادی کو ان "کاٹاپ" کہنا چاہیے۔ وہ متوسط طبقے کے فرد تھے جو
 لباس میں سادگی، کچھ ہندوئے تھے اصول اور رسوم کی پابندی کا قائل تھا۔ اس طبقے میں حد سے تہذیب ذکر کرنے
 والے بھی شامل تھے اور بعض روایتی عقیدہ رکھنے والے بھی مگر اکبر ان دونوں سے بالاتر تھے۔ وہ اسلام پر پورا
 عقیدہ رکھتے تھے اور دوسری اسلامی کو بڑی بنیادی چیز سمجھتے تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ زندگی کی دوسری مسئلوں
 کی تہذیب و معاشرت کا حصہ بن گئی تھیں جیسے شادی بیاہ کی رسمیں اور پردہ وغیرہ۔ جس کو وہ "قدیم وضع" کہتے
 ہیں اس پر قائم و دائم رہنے کو بھی وہ بھلائی کا راستہ تسلیم کرتے ہیں۔ اپنے طبقے کے مسلمانوں میں جنہ کو وہ ان کی
 اہمیت اور طریقوں سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں مگر بلکہ بھی جو بات وہ کہتے ہیں، وہ عام لوگوں کی باتوں سے
 مختلف ہوتی ہے اور ایسی ہوتی ہے کہ بلکہ بھی وہ اسے قبول کر لیتے ہیں۔ انگریز نے جو نظام یہاں قائم کیا تھا اس
 سے ایک متوسط طبقہ ابھرا اور سامنے آیا جس کے نمائندہ فرد اکبر ال آبادی ہیں جو عام فہم (Common
 Sense) کو اپنا پادری بناتے ہیں۔ عام فہم ہونا کوئی عام چیز نہیں ہے بلکہ "غیر عام" بات ہے اور جن لوگوں میں
 یہ ہوتی ہے ان کی بات سب ہی لوگ مان لینے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں اور اسے اپنے دل کی بات سمجھتے ہیں۔
 اکبری زندگی پر نظر ڈالیں تو اس میں کوئی ایسی خاص بات دکھائی نہیں دیتی جو انھیں غیر معمولی انسان ثابت
 کرے۔ وہ اوسط درجے کے گھرانے میں پیدا ہوئے ماسی ماحول میں پلے بڑھے۔ عام مرد ہو جو تعلیم حاصل کی۔
 انگریز کی ملازمت کو براد سمجھا۔ ایک انگریز کے گھر پر پہنچے تو اس کا کتا ان کے پیچھے دوڑا۔ یہ پیچھے پٹنے اور کتے کو

پاکارتے رہے۔ انگریز کو خبر ہوئی۔ آ کر دیکھا کہ اکبر بیڑ پر چڑھے ہوئے ہیں اور نیچے کتا بھونک رہا ہے۔ یہ واقعہ ہی ان کی سفارش بن گیا اور انگریز نے انھیں ملازمت دے دی۔ ساری عمر وہ انگریز کی ملازمت کرتے رہے اور بخش بھی پائی۔ نئی تعلیم کے خلاف ہونے کے باوجود اپنے بیٹے سید عشرت حسین کو نئی تعلیم دلوائی، اسے پڑھنے کے لیے انگلستان بھی بھیجا جہاں وہاں کی میوں سے عشرت حسین کو دلچسپی ہو گئی اور وہ تین سال کی تعلیم سات سال میں پوری کر سکے اور جب والد نے خرچ بھیجنے سے معذرت کر لی تو وہ واپس آ گئے۔ اکبر نے بیٹے کی واپسی پر گھر کو انگریز کی طریقہ سے سجایا اور بیٹہ کو انگریز لباس میں لباس کیا تاکہ لڑکا گھرا کر غیر مانوس ماحول محسوس نہ کرے۔ ان سب باتوں میں بھی ہمیں عام فہم (کامن سنس) دکھائی دیتی ہے۔ اکبر کا یہ معمولی پن بھی وہ ہے جو عام آدمی میں نہیں پایا جاتا۔ یہ بھی ایک عینی معمولی پن یا واقعیت پختہ ہے اور یہی اکبر کے مزاج اور شخصیت کی بنیاد اور ان کی شاعری کی محرک ہے۔

اکبر الہ آبادی عام انسان سے قدرے مختلف بھی ہیں اور اس لیے مختلف ہیں کہ وہ غیر معمولی ذہن رکھتے ہیں۔ انھوں نے قدیم روایتی طریقے پر تعلیم پائی جس نے ان کی طبع کی روشنی کو جلا دی۔ انھوں نے ساری روایات کو ایک ذہن آدمی کی طرح قبول کیا۔ اس کے عملی معنی اور فائدوں پر غور کیا اسی لیے ان کا عقیدہ بھی عام و معمولی آدمی کے عقیدے سے ہلاتا ہے اور اسی لیے وہ کلمہ خاک بھی نہیں مثلاً پردہ کے وہ طرف دار ہیں اور صرف اس وجہ سے نہیں کہ پردہ ان کی روایت میں صدوں سے چلا آ رہا ہے بلکہ اس لیے کہ رخ اور پردہ نہیں رہے گا اور یہی تقویٰ نہیں رہے گا۔

اکبر ظہنی، منطقی یا فقیہ نہیں ہیں بلکہ نفسیات انسانی کے ایسے بہر ہیں کہ اردو شاعری میں ان سے قبل کم ہی نظر آتے ہیں۔ اگر ان کو بصیرت نہ حاصل ہوتی تو وہ واعظ یا مصلح کی صورت میں سامنے آتے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے مزاج کا راست اختیار کیا اور یہ دیکھا کہ نئی قدروں اور نئے طور طریقوں میں حاکمیت زدہ ہاتھیں کیا ہیں؟ ان معنی میں وہ مولوی نذیر احمد بادل نگار سے متضاد ہیں۔ اسلام سے وابستگی دونوں کی مسلم ہے لیکن نذیر احمد کے ہاں شدت ہے جب کہ اکبر الہ آبادی اسلام سے دور بھاگنے والوں کی حاکمیت پر نظر رکھتے ہیں اور اس پر تالی بجا دیتے ہیں۔ وہ رفتار زمانہ پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ وہ یہ بھی محسوس کر رہے ہیں کہ نیاز زمانہ پرانی قدروں کو بدل رہا ہے اور زمانے کی رفتار کو روکنا ممکن نہیں ہے مگر نئی تبدیلیوں کی حاکمیت کو واضح کر دینا وہ اپنا فرض سمجھتے ہیں اور اس تعلق سے انسان کی بنیادی حاکمیتوں کے عکاس ہو جاتے ہیں اور ایک ایسا انسان نظر آتے ہیں جو دوسروں سے ہلاتا ہو کر اپنے دور پر ایک مفکر کی طرح نظر ڈال رہا ہے، کھرے کھوٹے کو برکھو رہا ہے اور جس جہاز رہا ہے کیوں کہ وہ بھٹکتا ہے فنی وسط سے زیادہ اثر رکھنے والا اچھڑا رہا ہے۔ ان کی نظر معمولی معمولی باتوں پر ہے اور جو رائے وہ دیتے ہیں ان سے پرانی وضع کے عام انسان خوش ہو جاتے ہیں اور نئی وضع کے معمولی لوگ شکر کی جھین محسوس کر کے بھٹا جاتے ہیں مگر غور سے دیکھا جائے تو وہ مفکر ہیں اور عورت مگر دیتے ہیں۔ ان

کا سطح نظر یہ ہے کہ انسان کو مقصد زندگی بسر کرنی چاہیے۔ وہ ظاہری مفاد جیسے عہدہ ملنا، خطابات ملنا وغیرہ کو غفلت شعاری سمجھتے ہیں اور اس کے سلاب میں بہہ جانے والوں کو اچھا نہیں سمجھتے۔ وہ حقیقت (Reality) اور فریب (Illusion) میں فرق کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ پرانی زندگی کی قدروں میں بھی بہت کچھ تھا جو محض لرعب (Illusion) تھا۔ اکبر اس کو ترک کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ظاہری محکم نام پر بھی زور نہیں دیا۔ اپنا لباس ہمیشہ معمولی رکھا۔ اپنے دین سن کے طریقوں میں بھی ظاہر داری پر نہیں آئے جو ہندوستان کے مسلمانوں کی تہذیب کا اہم جزو بن گئی تھی۔ اکبر نے خود کو لوہ کی مدح سرائی بھی نہیں کی۔ وہ انگریز کے ملازم اور پٹن یا تو تھے مگر پکی بات کہہ دینے میں بھی الجھک محسوس نہیں کی۔ ایک دفعہ پٹن بند ہونے کی نویت بھی آگئی تھی۔ کوئی اور شخص ہوتا تو وہ اکڑ جاتا اور لوگوں کی نظر میں وہ بیرو دین جاتا مگر انھوں نے وضاحت کر کے بات سمجھائی اور سمجھوتا کر لیا۔ ان میں طنز و مزاح کا (Sense of Humour) تھا جو بہت کم لوگوں میں ہوتا ہے۔ انسانیت کی ان قدروں پر، جو علویت کی طرف لے جاتی ہیں، ان کا عقیدہ اہل تھا اور یہ قدریں انھیں اس مذہب میں ملی تھیں جس کے وہ پیروں تھے۔

اکبر اپنے دور کے تمام لوگوں سے زیادہ واقفیت پسند (Realist) نظر آتے ہیں۔ دوسرے لوگ قوی عینیت یا جدیدیت میں ڈوبے ہوئے ہیں حتیٰ کہ براہمنک جنھوں نے واقعہاتی زندگی کی عکاسی کا بیڑا اٹھایا تھا، زندگی کو یعنی اخلاقیات کے طبقے میں کس کر پیش کرتے ہیں۔ اکبر حقیقت کو دیکھتے ہیں اور ان میں جو انتخاب آ رہا ہے ان پر نظر رکھتے ہیں وہ دیکھ رہے ہیں کہ یا ایک دکھاوا ہے، ایک ڈھونگ ہے جو حقائق سے اوپر نہیں بلکہ نیچے لے جانے کی کوشش ہے۔ یہ تہذیبی ناکہ و منہ نہیں ہے بلکہ نقصان دہ ہے۔ سرسید نے اس تہذیب کو علویت کے درجے تک پہنچنے کی سیر می سمجھا تھا لیکن اکبر نے یہ دیکھا کہ یہ سیر می تو انھیں غار میں اتار رہی ہے اور اس لیے بہتر یہ ہے کہ زمین ہی پر رہا جائے۔ اکبر اسی لیے رجعت پسند ہیں۔ ویسے بھی ہر حقیقت پسند رجعت پسند بھی ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ وہ ایات ہی وہ مستحکم بنیادیں ہیں جن پر واقفیت کھڑی ہو سکتی ہے۔ ہر واقفیت پسند کی طرح اکبر لوگوں سے جتنے ہیں کہ جس جگہ پر وہ کھڑے ہیں اس میں کیا برائی ہے کہ وہاں سے ہٹا جائے اور ہٹ کر لوگ جس مقام کی طرف جا رہے ہیں وہاں کی کمزوریوں اور برائیوں پر ان کی خاص نظر ہے کیونکہ اپنی جگہ بدلنے سے پہلے انھیں دوسری جگہ کے نقصانات کا اندازہ کر لینا ضروری ہے۔ قدیم وضع پر قائم رہنا اور جدید وضع کا مذاق اڑانا ان کے واقفیت پسند مزاج کا اہم ترین جزو ہے۔ یہ اس عام خوف سے بالاتر ہے جو عام رجعت پسندوں میں پایا جاتا ہے اور جو روایات کی اندھا دھند پیروی کرتے ہیں۔ اکبر ظاہری طور پر تو ان جیسے ہی نظر آتے ہیں اور اس قسم کے لوگوں نے انھیں بہت اہٹایا بھی مگر اکبر رجعت کو پرکھا کہ اس پر قائم ہیں اور ترقی کے مخالف بالکل نہیں ہیں۔ ان کی واقفیت پسند فطرت یہ چاہتی ہے کہ ترقی اس طرح ہو کہ بنیادوں سے الگ ہو کر نئی تہذیب اس نکل کی طرح نہ ہو جو رجعت پر بنا ہے اور ہر آدمی کا جھگڑا سے منہمک کر دیتا ہے۔ اسی

لے ان کی بات پر اپنی وضع کے لوگوں کو خوش کر دیتی ہے اور ساتھ ہی مٹھریں کو دھو کر لگھی دیتی ہے۔ کبیرا راج الوقت باتوں کی طرف داری اس لیے کرتے ہیں کہ انکی باتیں آکر بے سے کامیاب ہو چکی ہیں اور ان کے ترک کرنے میں یقیناً نقصان ہے۔

اکبر کی واقعیت پندی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ عام مذہبی آدمیوں کی طرح تھے۔ قرآن وحدیث کے سلسلے میں کسی عقلی بحث کو عمل بند کرنے والے، اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ

خدا تو کالج کی کتابوں سے خزانہ سے پیدا دین ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

ابتداء میں جو اکبر نے شاعری کی اس میں قصوف کا اثر بھی نمایاں ہے۔ وہ صحابہ کرامؓ سے بھی حقیقت کا اقتدار کرتے ہیں۔ ہم انھیں مفکروں کے دائرے میں تو نہیں لاتے لیکن انکا ضرور ہے کہ وہ سچے کی بات تک ضرور پہنچ جاتے ہیں اور اس سچ پر وہ عام سوچ رکھنے والوں سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔ وہ سامنے کی یا عام بات کو دیکھنے کا ایک نظریاتی رُش رکھتے ہیں اور یہ رُش ایسا ہوتا ہے کہ ہر شخص اس کو اختیار کر سکتا ہے۔ اسی لیے ان کے خیالات میں ایک چمک اور ایک گہرائی محسوس ہوتی ہے جو ہمیں سوچنے پر مجبور کرتی ہے اور اس نتیجے تک لے آتی ہے کہ وہ اگر مفکر نہیں ہیں تو مفکروں پر چوٹ کرنے کے اہل ضرور ہیں۔ کبیر کے ذہن کا ایک عجیبہ پہلو بھی ہے جو انھیں مذہبی دائرے میں لے جاتا ہے مگر یہاں ان کے فکر کی جولانی کوئی خاص کرشمہ نہیں دکھائی لیکن جب وہ ان ہی باتوں پر غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ یقیناً دور کی کوڑی لگائے ہیں۔ وہ ہدایت کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں کیوں کہ انھیں ہدایت میں کھوکھلا پن نظر آتا ہے۔ نئی تہذیب ان کے لیے محض ایک امتحانزدہ ہے جو سوائے ہستی اور زوال کے کسی اور طرف نہیں لے جاتی۔ جس چیز کو وہ مستحکم سمجھتے ہیں وہ اصل میں مستحکم نہیں ہے۔ اس میں بھی ایسی تبدیلی کی ضرورت ہے جو آگے چل کر اقبال نے پیدا کی مگر اس ترقی پذیر اسلام سے وہ واقف نہیں ہیں۔ وہ پرانی کبیر کی کوپیتے ہیں اور اسی راہ پر چلنے میں وہ زیادہ لاکھڑے دیکھتے ہیں اور ان کی باتوں کو ان کی قوم کے لوگ اپنا لیتے اور قبول کر لیتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ وہ لوگ بھی جو اکبر کے راستے پر نہیں چلے بلکہ ان کے مخالف راستے پر چلے ہیں ان کے نقطہ نظر سے ہم دوری ضرور دیکھتے ہیں۔ اس ”سطحیت“ کے باوجود جو نئی تہذیب کے خلاف نظر آتی ہے، ان کی فکر میں ایک عجیب بصیرت موجود ہے جو حقیقت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتی ہے اور ہم، اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں وہ ہمارے باطن میں چنہ جاتی ہے۔ غرض کبیر کی ہستی ایک عقل مند سطرے کی ہے جو کسی بادشاہ کے دربار کے بجائے ”پبلک“ میں اکھڑا ہے۔ پبلک ہی اس کی سرٹی ہے اور وہ ان پر اپنے طرز و کلمات کے بے پناہ حیر چلاتا ہے اور عام لوگوں کو محسوس کرا دیتا ہے کہ اس نے جنگ جیت لی ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ اس کی فطرت ”واقعیت“ میں گڑی ہوئی ہے اور وہ تو ان کاظم بردار ہے۔ کبیرا بادی انھارویں صدی عیسوی کی ان ہستیوں کی طرح تھے جو پوپ، دہلی خلیفہ اور سولت کی صورت میں ہمیں نظر آتی ہیں اور جو محض دانش اور حقائق میں قیہ کر سکتے تھے اور حقائق کا مذاق اڑا کر عقل و

واقف کی طرف لاتے تھے۔ وہ بھی فکاوہ حیات، مصطلح قوم اور منظر تھے مگر وہ سب زمین سے زیادہ اونچا اُڑنا نہیں چاہتے تھے۔ دنیا داری، جسے اس دور نے اہمیت دی تھی، اس کے وہ بھی قائل تھے، صاحبانِ عمل کی تحریف کرتے تھے اور جہالت و کسالت کے خلاف تھے۔ انھیں بھی اپنی قوم کا درد تھا اور وہ بھی اپنی قوم کو چاہی سے بچانا چاہتے تھے۔ اگر سرسید نے یہ دیکھا کہ پرانے قاعدوں کو ترک کر کے نئی قوم ترقی کر سکتی ہے تو اکبر نے یہ دیکھا کہ نئے قاعدے اور نئی تہذیب ہمیں حفاظت و زندگی کی طرف لے جا رہی ہے اور انھیں اندھا حاذق و احتیاد کرنا سراسر لطف ہے۔ اکبر انہیں ہنسا کر پٹھری چٹوں سے راہ کو ہموار کرنا چاہتے تھے۔ دیکھنے میں وہ بڑے سنجیدہ و مظلوم ہوتے تھے مگر ان کے اندر خوش حرائی کوٹ کوٹ کر پھری تھی۔ ذمہ داری میں وہ اپنے تمام ہم عصروں سے آگے تھے اور ان کی فطرت کی بھی صفت ان کی شاعری کا نمایاں وصف ہے۔ جن چیزوں پر لوگ سنجیدگی سے غور کر کے غصہ میں آجاتے تھے، اکبر انھیں ہنس کر مال دیتے ہیں۔ وہ بہت ہی باتوں پر بے لگ فحاشی بھی جنتے ہیں اور ان باتوں کا اہتمام پہلو بھی اپنی شاعری کے ذریعے دکھاتے ہیں جس سے جدید تہذیب کا کوئی تعلق یا رشتہ نانا نہیں ہے مگر جب وہ نئی تہذیب کے خلف پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہیں تو انھیں اس حد تک ضرور غصہ آتا ہے کہ ان کا ہنسا اور ان کا مزاح طرز میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اکبر الہ آبادی کی شاعری:

(الف) سنجیدہ کلام:

کہا جاتا ہے کہ اکبر الہ آبادی کی ”مزاحیہ شاعری“ نے ان کی سنجیدہ شاعری پر پردہ ڈال دیا ہے لیکن فی الحقیقت یہ درست نہیں ہے۔ غور سے دیکھیے تو اکبر کی مزاحیہ شاعری کی بنیادیں ان کی سنجیدہ شاعری پر ہی کھڑی ہیں۔ اگر وہ پچاس سال کی عمر تک وہ شاعری نہ کرتے جو انھوں نے کی تو وہ اس پایہ کی مزاحیہ شاعری بھی تخلیق نہیں کر سکتے تھے جس سے ان کا نام آج تک روشن ہے۔ ان کی سنجیدہ شاعری غم و اظہار کی سب سے بڑی اور شاعری کی روایت سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے۔ ان کی متعدد غزلوں میں ایسے اشعار آتے ہیں جو اثر و تاثیر سے بھرپور ہیں لیکن اگر صرف اس شاعری پر، جسے ہم نے ”سنجیدہ شاعری“ کا نام دیا ہے، تاریخ ادب میں ان کی اہمیت و حیثیت متعین کی جائے تو ہم کہیں گے کہ اکبر خوش گو اور مشفق شاعر تھے۔ انھوں نے روایت کی نگراں خوب صورتی سے کی ہے لیکن اس میں کوئی ایسی غیر معمولی انفرادیت نہیں ہے کہ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کو وہ مقام دیا جائے جو آج ہم انھیں دیتے ہیں۔ ان کی ”مزاحیہ شاعری“ میں جو انفرادیت ملتی ہے اور جو اہم کام انھوں نے اپنی اس شاعری سے انجام دیا ہے اس کے باعث ان کی ”سنجیدہ شاعری“ کی آواز آج بھی سنائی دیتی ہے۔

شاعری کا ٹکڑا اکبر آبادی کو قدرت سے ملا تھا اور نو عمری ہی سے ان کی شعر گوئی کا آغاز ہو گیا تھا۔ ان کا یہ سب کام ابتدائی عمر سے لے کر وفات تک موجود محفوظ ہے۔ ابتدائی دور کے کلام پر واضح دہلوی اور امیر بیٹن کا رنگ واضح نمایاں ہے۔ اس شاعری میں رموز و کنایات اور موضوع و خیال بھی وہی ہیں جو رواجی اردو غزل سے مخصوص ہیں۔ اس بات کی وضاحت اور رنگ و کلام کی تنظیم کے لیے اکبر کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھے:

جو اپنی زندگانی کو حباب آسا سمجھتے ہیں۔ نفس کی موج کو موج لبہ دہیا سمجھتے ہیں
کواہی دیں گے روزِ حشر یہ سارے گناہوں کی سمجھتا میں نہیں لیکن مرے اعضا سمجھتے ہیں
شریک۔ حال دنیا میں نظر آتا نہیں کوئی فقط اک بے کسی ہے جس کو ہم اپنا سمجھتے ہیں
جو ہیں اہل بصیرت اس تماشا گاہِ حقیقی میں ظلم زندگی کو کھیل لڑکوں کا سمجھتے ہیں
مرا ہوں ہر سے میں سراپا عیب ہوں اکبر حماقت ہے احبا کی اگر اچھا سمجھتے ہیں
غزل گوئی اکبر کا خاص میدان ہے اور اس کا خاص موضوع عشق ہے اور یہ عشق بھی معاملہ ہندی سے جڑا ہوا ہے
جس میں احساسی لطف بھی نمایاں ہے مثلاً ۱۸۷۰ء کی ایک غزل کے یہ دو تین شعر دیکھیے:

لاکھ حرمت کی کہ تنہائی میں لپٹا لیں انھیں
دل میں رعب۔ حسن سے خوف و خطر آئی گیا
دھیان میں لایا سرمو بھی نہ اس کی ناز کی
کھل کے جوڑا خود سری سے جا کر آئی گیا
میری آہیں سن کے کان اپنے کچے تھے تم نے بند
رو دیے آخر کو دل میں کچھ اثر آئی گیا

گاہ گاہ وہ اپنے اس عشق سے بالاتر ہو جاتے ہیں اور اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

پلوت شاہد معنی کی ہیں مشتاق آنکھیں حسن صورت مجھے منظور نظر ہو کیوں کر

اپنی غزلوں میں دورِ رعایت، لفظی و معنوی سے بھی کام لیتے ہیں اور بحیثیت مجموعی اردو غزل کی روایت سے پوری طرح جڑے رہتے ہیں۔ وہ اس روایت کی نگران تو یقیناً سلینے سے کرتے ہیں لیکن اس میں کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ مذہب ان کی زندگی کا بنیادی پہلو ہے اور یہ ان کی غزلوں کا خاص موضوع بھی ہے۔ خود بھی کہتے ہیں:

مہرِ ظلی سے ہے مذہب میں گرفتاری دل ساتھ ساتھ اپنے بڑھاکے ہے یہ بیماری دل
زلفِ اسلام میں اٹھے ہوئے دلت گزری اب کہاں چھوڑتی ہے مجھ کو وفاداری دل
میں تو شیدائے رسولی عربی ہوں اکبر بخدا ہے بس انھیں کے لیے سرداری دل

اکبر کا یہ مذہب بھی رواجی نوعیت کا ہے۔ عاقبت کی فکر کا موضوع بھی ان کی غزلوں میں بار بار سامنے آتا ہے مثلاً:

بھیر کھٹ جو سونے کی بنائی اس سے کیا حاصل
کرد اسے غافل کچھ قبر میں تدفیر سونے کی
وہ تقدیر کے پوری طرح قائل ہیں۔ زندگی ان کے لیے ایک زعمان ہے
عظیم کا بعد میں ہے عقیدہ روح انساں کی
نہیں اربہ عناصر چاروں اری ہے زعمان کی

اکبر کا یہ کلام ہر جہت کلام ضرور ہے لیکن طرز ادا کے لحاظ سے ان کے کلام میں کوئی عدوت یا کیف نہیں ہے اور اس میں وہ فصاحت بھی نہیں ہے جو فحشی شاعری کی جان ہے لیکن ان کے کلام کا ایک حصہ اگر اس کا انتخاب کیا جائے، ایسا ضرور ہے جو یقیناً فصاحت اور اثر و تاثیر سے ملبو ہے۔ مثلاً یہ طریل غزل دیکھیے جس کا مطلع و مقطع یہ ہے:

اپنی ہستی جو حجابِ زریح چاہاں نہ رہے واں رہیں ہم کہ جہاں بھر کوئی ارماں نہ رہے
منہ نہ موڑ دسٹم جو رہتاں سے اکبر بندگی کیسی اگر تابع فرماں نہ رہے
اس غزل سے نہ صرف اکبر کی روانی طبع کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اب ان کا وہ رنگ پختہ ہو گیا ہے جو مزاج کا رنگ اختیار کر کے ایسی چیز بن گیا جس کی ہمارے ادب میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ تنجید و کلام کی یہی وہ چٹنگلی ہے جس پر ان کی مزاجیہ شاعری کھڑی ہے۔

چالیس برس کے سن تک انھوں نے جو شاعری کی اور بنیادی طور پر تنجید ہے اور ان غزلوں میں بھی خوب صورت شعر اثر و تاثیر کا پادہ دگاتے ہیں مگر چالیس سے پچاس سال کی عمر تک جو غزلیں اکبر نے کہیں ان میں سب ہی تنجید ہیں، مرقی صرف یہ ہوا ہے کہ اب ان کی غزلوں میں مزاجیہ اشعار بھی آنے لگے ہیں۔ اس دور کی غزلوں میں ہر تاثر و تاثیر نہیں بھی اپنی بہار دکھا رہی ہیں اور خاص طور پر وہ غزلیں جن کے مطلع یہ ہیں:

کو کرے گا حفاظت مری خدا میرا رہوں جو حق پہ مخالف کریں گے کیا میرا
دل مرا جس سے بہلنا کوئی ایسا نہ ملے بت کے بندے ملے اللہ کا بندہ نہ ملے
مصل کو کچھ نہ ملے طم میں حیرت کے سوا دل کو بھلایا نہ کوئی رنگ محبت کے سوا
نور عرفاں مصل کے پردے میں پنہاں ہو گیا ہوش میں آتا حجاب روئے جہاں ہو گیا

خودی گم کر چکا ہوں اب خوشی و غم سے کیا مطلب

مطلق ہوش سے چھوڑا تو اب عالم سے کیا مطلب

ہو گئے خسرو اقلیم دل شیریں زباں ہو کر
جہاں کبریٰ کرے گی یہ ادا نور جہاں ہو کر
بہار آئی ہے اک آئینہ معنی نکلاں ہو کر
جن میں ہوئے گل بجلی ہے تیری داستاں ہو کر
ہوئے ہیں مست مئے عاشقی کے جام سے ہم
خوشا نصیب چھنے عاشق کے دام سے ہم
دلِ ماہیوں میں وہ خود مٹیں رہا نہیں ہوتی
امیدیں اس قدر فوٹیں کہ اب پیدا نہیں ہوتی
مری روح تن سے جدا ہو گئی کسی نے نہ جانا کہ کیا ہو گئی

سب میں وحشت ہے زمانے کے بدل جانے سے
دل اب اپنے سے نہ ملتا ہے نہ بچانے سے

ان غزلوں کے علاوہ جن کے مطالعے اور درج کیے گئے ہیں بعد کی غزلوں میں بھی کئی غزلیں ایسی ہیں جن کو اکبر کے سنجیدہ کلام کے مطالعے کے لیے ماننے رکھنا چاہیے۔

سنجیدہ غزلوں کے علاوہ اکبر نے کثرت سے سنجیدہ رباعیاں بھی لکھی ہیں جو نہ صرف اثر و تاثر اور طرز و ادب کے موضوعات کے تنوع کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتی ہیں۔

بحیثیت مجموعی اکبر الہ آبادی کی سنجیدہ شاعری کو دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہوگی کہ ان کے موضوعات و خیالات اخلاقی، مذہبی، باہد و باطنیاتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے ساتھ وہ اخلاقی قدروں بھی شامل ہیں جنہیں مسلمان عام طور پر وقعت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ وہ دور ہے جس میں دوسرے اہل فکر نے بھی مذہب ہی کی طرف جھرت اور مذہب کو عہد حاضر کے تقاضوں سے اہم آہنگ کرنے کی کوشش کی تھی مثلاً سرسید نے عام مذہبی عقائد کو فحش و سستہی و ہرج پر لانے کی کوشش کی۔ الطاف حسین حالی نے قدیم دور کے مسلمانوں کی سیاسی ترقی کی تصویر اچا کر کر کے اپنے عہد کے مسلمانوں کو پاس اور احساس بخروئی سے نکالنے کی کوشش کی۔ آگے چل کر اقبال نے جدید ترین فکر سے اسلام کو وابستہ کر کے ایک نئے ترقی پذیر اسلام کی بنیادیں استوار کیں۔ یہ سب مفکر مسلمانوں کو مذہب سے وابستہ رکھتے ہوئے اور عہد حاضر سے جوڑ کر انہیں دنیوی ترقی کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ اکبر یہ نہیں کرتے بلکہ وہ ان مذہبی و اخلاقی قدروں کو اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں جو عام مسلمانوں کے لیے عقیدہ کا وسیع رکھتی ہیں۔ یہاں تصوف بھی ان کی راہ نمائی کرتا ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود اکبر کی سنجیدہ شاعری سے ایسے موتی جن لینے کی ضرورت ہے جن کی چمک و تک ہمیشہ باقی رہے گی۔ آج اکبر کی سنجیدہ شاعری کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس اکبر کا کلام ہے جو ایک عظیم و منفرد

مزاح گو تھا اور جس کی مزاحیہ شاعری کافی اور بے نظیر ہے۔

(ب) طنزیہ، مزاحیہ کلام:

اکبر الہ آبادی کا نام آتے ہی معاویہ بن مظلوم مزاح کی طرف جاتا ہے۔ اکبر کی یہ اہمیت اس وقت اور بڑھی جب انہوں نے اپنے حبیہ و کلام کے ساتھ مزاحیہ اشعار بھی اپنی غزل میں شامل کرنے کا آغاز کیا۔ چالیس سال کی عمر کو پہنچ کر انہیں خیال آیا کہ زمانہ بدل رہا ہے اور نئی نئی چالیں چل رہی ہیں اور اس کی یہ چالیں اور طرز فکر و عمل، ان کے اپنے طرز فکر کے خفا پے میں غور و محنت زدہ ہے۔ اسی کے ساتھ ان کی غزلوں میں مظلوم مزاح کا رنگ لپے ہوئے اشعار بھی نظر آنے لگے چنانچہ چالیس سے پچاس سال کی عمر کا جو کلام ہمارے سامنے ہے اس میں طویل حبیہ و غزلوں کے ساتھ ایک دو شعر مزاحیہ رنگ میں رنگے ہوئے بھی ملنے لگے ہیں مثلاً

دہ کیا راہ دکھائی ہے ہمیں مرشد نے	کردیا کعبہ کو گم اور کھینچا نہ ملا
رنگ چہرہ کا تو کالج نے بھی رکھا کاتم	رنگہ باطن میں مگر باپ سے چٹا نہ ملا
سید اٹھے جگر گزٹ لے کے تو انہوں کو لائے	شیخ قرآن دکھاتے بھرے چٹا نہ ملا

ایک اور حبیہ و غزل میں شامل یہ اشعار دیکھیے:

ہاں کے پہلے بندے تھے سوں کے اب ہوئے خادم
ہمیں ہر عہد میں مشکل رہا ہے ہاتھ اٹھا ہوا
طریق سفر کی کیا بھی روشن ضمیری ہے
خدا کو بھول جاتا اور محو ماسوا ہوا

ایک اور غزل کے یہ دو شعر دیکھیے:

پیدا توڑا آپ نے اس بت کو آج کر دیا
خود ہی تھی اب اسے پرہیز کا سایہ کر دیا
رنگ اڑا اہل بیروپ کا تو ہے اکبر محال
مفت اپنے آپ کو تم نے قماش کر دیا

اسی کے ساتھ، اب مظلوم مزاح پیدا کرنے کے لیے، انگریزی زبان کے الفاظ بھی شامل غزل ہوئے لگتے ہیں جن سے وہ خاص مزاحیہ اثر پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔ یہ الفاظ اکبر کے لیے اشارے یا علامت کا درجہ رکھتے ہیں۔ سر سید نے کالج قائم کیا تو اکبر کہتے ہیں:

وہاں ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

تو کالج کی کتابوں سے خدو سے پیدا

اس دور کی ایک غزل تو انگریز کی الفاظ سے بھری ہوئی ہے جن سے وہ طرز و مزاج کا اثر بھی پیدا کرتے ہیں جس کا مطلق یہ ہے:

یہ سست ہے تو بھر کیا وہ چیز ہے تو بھر کیا

نیٹو (Native) جو ہے تو بھر کیا انگریز ہے تو بھر کیا

اس غزل کے اشعار سے کوئی خاص مقصد تو سامنے نہیں آتا لیکن ان سے مزاج کی کیفیت ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی زمانے کی ایک مختصر غزل ہے جو اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ اس سے اکبر کے انداز فکر بدلنے کا نہ صرف ثبوت سامنے آتا ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی میں تبدیلی کے احساس اور اس میں لطیف مزاج کے وجود سے بھی وہ ادب آگاہ ہو گئے ہیں۔

فیندیں بدل گئیں وہ فسانہ بدل گیا

وہ مغرب اور وہ ساز، وہ گانا بدل گیا

ککشن میں بلبلوں کا ترانہ بدل گیا

رنگ ترخ بہار کی زینت ہوئی نئی

پانی لٹک چہ کھیت میں رانا بدل گیا

فطرت کے ہر اثر میں ہوا ایک انقلاب

وہ چہ کیاں بدل گئیں تھا نا بدل گیا

مدھیر عافیت کی نئی طرز پر بندھی

اس تبدیلی کا اثر ان کے کلام میں اب نمایاں سے نمایاں تر ہوتا جاتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی غزلوں میں سنجیدہ اشعار کی تعداد کم اور مزاحیہ اشعار کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔ اب صورت یہ بھی سامنے آتی ہے کہ ایک پانچ شعر کی غزل میں جس کا مطلق یہ ہے، چار شعر مزاحیہ ہیں:

مری تقریر کا اس مس (Miss) پہ کچھ جادو نہیں چلتا

جہاں بندوق چلتی ہے وہاں جادو نہیں چلتا

اب سیان کے لیے ایک علامت بن جاتے ہیں جس پر وہ حیرتوں کی مسلسل بوجھاؤ کر رہے ہیں۔ اب وہ بھی تہذیب کو بھی ہدف ملامت بناتے اور زمانے کے بدل جانے پر بھی طنز کرتے ہیں:

کہاں کی پچھا، لہذا کیسی کہا کی گنگا کہاں کا دم زم

ڈنڈا ہے ہوئی کے در پہ ہر اک ہمیں بھی وہ ایک جام صاحب

مگر نہیں مانتا ہے کوئی ہر اک کی یہ انتہا ہے ان سے

مجھے بھی تم چھاپ دو گئیں پر، مرا بھی ہو جائے نام صاحب

وہ نئی تعلیم سے بھی بیزار ہیں:

کرے جو طبع کو بے قید اور گناہ پسند

خدا پرست بنائے گا کیا وہ لڑ بچہ

اور ساتھ ہی عزت حاصل کرنے کے نئے طریقوں سے بھی:

خازنہ ملا گیا ہے ترخ فاقہ مست پر

عزت ملی ہے شکرستہ کونسل کی شیخ کو

سر سید کی اصلاح کے قوم پر اثرات کے بارے میں اکبر کہتے ہیں:

کس قدر حار تھے سید کے وہ اجزائے رفاہ

ملاؤ وہ رہے ہیں قوم کو تھریہ ہنوز

ملازمت، جو سر سید کی تحریک کے اثر سے اہم ہو گئی تھی، اکبر کہتے ہیں:

کچھ صنعت و حرفت پہ بھی لازم ہے توجہ

آخر یہ گورنمنٹ سے تحوہ کہاں تک

عزیزان وطن سوچیں سول سروس سے کیا حاصل

یگانوں میں رہو بیگانہ ہو کر اس سے کیا حاصل

ہندوستانی عورت پر اعتراض کے سلسلے میں کہتے ہیں:

یہاں کی عورتوں کو طم کی پردا نہیں ہے شک

مگر یہ شوہروں سے اپنے بے پردائیں ہوتیں

انگریز حکومت کے اقبال پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

شیخ صاحب خدا سے ڈرتے ہیں

میں تو انگریزوں ہی سے ڈرتا ہوں

تعلیم سے جس ملازمت کے ٹٹنے کی امید ہے اس کے بارے میں اکبر کہتے ہیں:

مذہب چھوڑو، ملت چھوڑو، صورت بدلو، عمر گنواؤ

صرف کلر کی کی امید اور اتنی مصیبت توجہ توجہ

اب اکثر غزلوں کے زیادہ تر اشعار مزاحیہ ہونے لگتے ہیں مثلاً یہ غزل دیکھیے جو اسی دور سے تعلق رکھتی ہے اور

جس کا مطلع یہ ہے:

نئی تہذیب سے ساقی نے انکی گرم جوشی کی

کہ آخر مسلموں میں مدح پھر کی بادا نوشی کی

یاد غزل دیکھیے جس کے چند شعر یہ ہیں:

مذہب کبھی سائنس کو جہد نہ کرے گا

انسان اڑی بھی تو خدا ہو نہیں سکتے

اے راہِ تعلق کوئی جزا کرے دشت

انگریز تو نیٹو (Native) کے بچا ہو نہیں سکتے

نیٹو نہیں ہو سکتے جو گورے تو ہے کیا نم

گورے بھی تو بندے سے خدا ہو نہیں سکتے

ہم ہوں جو ٹکفر تو وہ ہو جاگنی کشن

ہم ان سے کبھی جہد برا ہو نہیں سکتے

اب انکی غزلیں بھی سامنے آنے لگی ہیں جو مطلع سے قطع تک مزاحیہ رنگ لیے ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ

وقت گزرنے کے ساتھ وہ سنجیدہ شاعری سے دور ہو کر اب صرف اور صرف مزاحیہ شاعری کی طرف آگئے ہیں

اور یہ سمجھتے ہیں کہ قوم کے حراج کو بدلتے اور اسے نئی تہذیب سے دور رکھنے کا واحد ذریعہ طور ہے مزاحیہ شاعری ہے۔ اسی طرح ”کلیات اکبر“ کی جلد دوم و سوم [۱] میں طور ہے مزاحیہ شاعری ہندو تو جو کہ ان کے فکر و نظر کی ترجمان بن جاتی ہے:

نئی تہذیب میں بھی مذہبی تعلیم شامل ہے
گھریوں ہی کہ گویا آپ دم دم سے میں داخل ہے
سودھاریں شیخ کتب کو ہم انگلستان دیکھیں گے
وہ دیکھیں گھر خدا کا ہم خدا کی شان دیکھیں گے
بوسوں کے سامنے کیا مذہبی بہانہ چلے
چلیں گے ہم بھی اسی رخ ہر زمانہ چلے

یہی مزاحیہ طور یہ رنگ ادب اکبر نے پوری طرح اختیار کر لیا ہے۔ انہیں اس بات کا احساس بھی ہو گیا ہے کہ اس سے نہ صرف ان کی مزاحیہ شاعری مقبول عام ہو رہی ہے بلکہ اصلاح کا مقصد بھی پورا ہو رہا ہے۔ اب وہ واضح طور پر مزاحیہ طور کی شاعری کی طرف آگئے ہیں۔ بنیادی طور پر وہ غزل کے عروض پر ہی قائم رہتے ہیں۔ وہ نئی تہذیب کے پھیلنے سے بے زور ہیں اور اس کے مرکز ملی گڑھ اور لیڈر سرسید پر مسلسل چڑھ چکے ہیں۔ ان چٹوڑوں میں ”ذاتیات“ نہیں بلکہ نئی حقیقت وہ ”یقین“ شامل ہے جو ان کی شاعری میں غلوں کو ختم دینے کا سبب بنتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اکبر اپنی ذکاوت (Wit) کو طر و کار (Satire) کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔

اکبر الہ آبادی کے مزاح کی بنیاد دنیا وہ ترنجمیدگی پر قائم ہے۔ وہ صلیب حیات پیش کر کے دعوتِ فکر دیتی ہے۔ مزاحیہ شاعری میں بھی انھوں نے غزل کے آہنگ ہی کو اپنایا اور غزل کے عام رنگ میں لکھتے لکھتے ذکاوت کا رنگ شامل کر دیا۔ لہذا اگر ہم ان کے مزاحیہ حکام کو ایک جگہ اکٹھا کرنے کی کوشش کریں تو حفرق اشعار کا ایک ڈمیر لگ جائے گا۔ ان کے ساتھ ساتھ کچھ ہمیں چھوٹے بڑے قطعات بھی ملیں گے جو شروع سے آخر تک مزاح کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان سب کو ملا کر ان کی مزاحیہ قوت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اکبر کے یہ قطعات اپنی جگہ پر ایک الگ حیثیت رکھتے ہیں اور ان سے ان کے مزاح کا وہ رنگ سامنے آتا ہے جو محض ایک شعر میں نہیں سانسکتا۔ یہ قطعات اردو ادب میں بے مثال ہیں۔ ان قطعات کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ان میں افسانوی اور ڈرامائی شاعری کا انداز نمایاں ہے جس سے اردو ادب اب تک بے بہرہ تھا۔ ان قطعات کو خصوصاً کلیات اکبر جلد اول اور جلد دوم سوم میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ان میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جن میں قافیوں سے لطف اڑ پڑا گیا ہے۔ ان سے اکبر کی قادر الکلامی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ”جلو در بار و دل“، ”شام اودھ تلخ“، ”سودی کی لہجہ کی لہجہ“، ”کانفرنس اصحاب سے نہ ہے“ اور ”پیش کش“ میں آپ کو ذکاوت کی مثالیں ملیں گی جو کوٹ کوٹ کر ان میں بھری ہوئی ہیں۔ طور بھی کہیں کہیں

نما پاؤں تو ہے مگر معلوم تو ہے کہ اکبر کی زیادہ تر توجہ ہمارے کی طرف ہے اور اس طرح سارا زور ”دل لگی“ (Pun) کے دائرے میں رہتا ہے۔ مثلاً ”جلوؤ در بارو ملی“ کے پچھتہ بند پڑے ہیں:

نغم ہے مجھ کو بارہ صافی	مقل بھی ہے دل کو کافی
بانگہا ہوں یاروں سے معافی	خیر اب دیکھے لطف قرافی
جنتا جی کے ہاتھ کو دیکھا	ایسے سحرے گھاٹ کو دیکھا
سب سے اونچے لائٹ کو دیکھا	حضرت ڈیوگ گھاٹ کو دیکھا
پلٹن اور رسالے دیکھے	گورے دیکھے کالے دیکھے
ٹکٹینیں اور ہمالے دیکھے	ہینڈ بھانے والے دیکھے
عیسوں کا ڈیک جنگل دیکھا	اس جنگل میں منگل دیکھا
برعما اور درنگل دیکھا	عزت خواہوں کا رنگل دیکھا
ایسے اچھوں کو بنگل دیکھا	بھیل میں کھاتے بنگل دیکھا
منہ کو اگرچہ نگل دیکھا	دل دربار سے انگل دیکھا
ہاتھی دیکھے ہماری ہر کم	اُن کا چنا کم کم عزم عزم
زریں بھولیں نور کا عالم	میلوں تک وہ جم جم جم جم
سرخ سڑک پر کھتی دیکھی	سانس بھی بھیل میں کھتی دیکھی
آتش بازی چلتی دیکھی	لطف کی دولت لیتی دیکھی

ان میں ایسے قصبات بھی ملتے ہیں جن میں قوم کی حالت کا خمیہ و مزاج کے ساتھ ناگوار کیا گیا ہے۔ ان میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

خدا جانے کہا کس نے یہ کس دن عقلی مسلم سے
کہ مشرق کو نظر آتا نہیں مغرب سے ہنگلارا

اسی قطعہ میں آگے کہتے ہیں:

نہ حالی کی مناجاتوں کی پردا کی زمانے نے
نہ اکبر کی غرافت سے رُکے یاروں خود آرا
مٹھینیں چل رہی ہیں اور کسی کی کچھ نہیں چلتی
ادھر ہیں بے چلے کندے ادھر ہے برق وں آرا

اسی طرح کا وہ قطعہ بھی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

ہم نہیں کہتا ہے کچھ پردا نہیں مذہب گیا

میں یہ کہتا ہوں کہ بھائی یہ کیا تو سب کیا
اور وہ قطعہ بھی دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

خود مرشد نے کیا قوم میں بھیجن پیدا
وہ یہ کہے تھے کہ ہو جائے گا جو ن پیدا

اس میں اکبر نے "قوم" (Nation) کے تعلق سے بڑی تیز باتیں کی ہیں:

یکہ مکر و نرا نہیں نیشن کہ بنائیں لڑکے فطرتی طور پہ خود ہوتی ہے نیشن پیدا
سلف دہیکٹ کا پھر یاد رہے گا نہ سبق پھر نہیں ہونے کی یہ بحث تو دمن پیدا
اکبر کا وہ قطعہ بھی قابل توجہ ہے جس میں پردہ اٹھنے کو موصوعہ نیشن دایا گیا ہے:

بھائی جانیں گی پردے میں دیکھیں کب تک
بے رہو گے تم اس ملک میں یہاں کب تک
حرم سرا کی حفاظت کو تنگ ہی نہ رہی
تو کام دیں گی یہ چلن کی تیلیاں کب تک
یہاں سے لی لی ہیں پردا ہے ان کو فرض مگر
یہاں کا علم ہی اٹھا تو پھر عیاں کب تک
طبیعتوں کا نمو ہے ہوائے مغرب میں
یہ غیرتیں یہ حرارت یہ گرمیاں کب تک
عوام باعدہ ہیں دوہر کو تھرو داغ میں
سکنڈ و فرسٹ کی ہوں بند کھڑکیاں کب تک
جو منہ دکھائی کی رسوں پہ ہے مصر الجھیں
چھپیں گی، حضرت حوا کی بیٹیاں کب تک
جناب حضرت اکبر ہیں حائی پردہ
مگر وہ کب تک اور ان کی رہا عیاں کب تک

ایسے کئی اور قطعات ہیں جو مثال میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ان قطعات میں اکبر کا زور کلام اور کالموں کی بندش
اپنے مروج پر نظر آتی ہے۔ ان میں وہ قطعات بھی خاص اہمیت کے حامل ہیں جن میں اکبر نے ایک ڈرامائی
صورتہ حال کو پیش کیا ہے اور اسے ایک پورا اظہان دیا ہے۔ بعض قطعات میں اکبر خود سے ہم کلام ہیں جن
سے "خود کلامیہ" (Soliloquy) کا لطف آتا ہے مثلاً وہ قطعہ دیکھیے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

اک مس سبکس بدن سے کر لیا لندن میں مقدر اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش

اور دوسرے یہ شعر بھی سامنے آتے ہیں:

ہوتی تھی تاکید لندن جاؤ انگریزی پڑھو
قوم انگلش سے ملو سیکھو وہی وضع و تراش
لیڈیوں سے مل کے دیکھو ان کے انداز و طرح
ہال میں باجو کلب میں جا کے کھیلو ان سے تاش
بادۂ تہذیب۔ یورپ کے چڑھاؤ علم کے علم
ایشیا کے ہیڈ، ترقی کو کرو پاش پاش
سامنے تھیں لیڈیاں زہرہ دہش جاوہ نظر
پاں جوانی کی اسگ اور ان کو عاشق کی حاش
جب یہ صورت تھی تو ممکن تھا کہ اک برق بلا
دست سبکیں کو پڑھاتی اور میں کہتا دور پاش
دونوں جانب تھا دگوں میں جوش خون فتنہ زار
دل ہی تھا آخر نہیں تھی برف کی یہ کوئی تاش
بار بار آتا ہے اکبر میرے دل میں یہ خیال
حسرت سید سے جا کر عرض کرتا کوئی کاش
درمیان قعر دریا تھک بندم کرو
ہار میٹھوئی کہ دامن تر کن ہشیا ہاش

ان قطعات کے مطالعہ سے دو آوازیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ ایک آواز سرسید کی ہے اور دوسری آواز اکبر کی۔ یہ دونوں آوازیں جدید اور قدیم کا اشارہ بن کر ابھرتی ہیں اور ان دور تجاوت کی نمائندگی کرتی ہیں جو اس دور میں متوازی و ٹھنڈی تھیں۔ سرسید کی تہذیب کے طہرہ دار تھے اور اکبر قدیم تہذیب کے۔ یہ قطعات تاریخی و تہذیبی مطالعہ کے لیے بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

اسی طرح کئی قطعات ہیں جن میں ایک قصہ مزاحیہ انداز میں بیان کیا گیا ہے مثلاً وہ قطعہ جس کا

پہلا شعر یہ ہے:

ہل یورپ کے ساتھ ہوگی میں پچھلی سید نے ایک دن کاری

یا یہ قطعہ:

خاؤں تم کو اک فرضی لیلیٰ کیا ہے میں نے جس کو زہب قرطاس
کہا بھٹوں سے یہ لیلیٰ کی ماں نے کہ چہ تو اگر کر لے ایم اے پاس

کیونکہ قطعات وہ ہیں جن میں دو افراد کے درمیان مکالمے پیش کیے گئے ہیں اور وہ متضاد کردار سامنے آتے ہیں جیسے اس قطعہ میں:

سید سے آج حضرتِ واحد نے یہ کہا جرجا ہے جا بجا ترے حال جاہ کا
کبھا ہے تو نے نیچر و تدبیر کو خدا دل میں ذرا اثر نہ رہا لالہ کا

ان مکالموں سے، جو واحد و سید کے درمیان ہوتے ہیں اور جن سے دونوں کے زاویہ نظر سامنے آتے ہیں، ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو اس طور پر اردو شاعری میں خال خال نظر آتی ہے۔ ان قطعات کو ڈرامائی نظم کہنا چاہیے خصوصاً اس قطعہ میں، جس کو ”برقِ کلید“ کا عنوان دیا گیا ہے، یہ ڈرامائیت اپنے عروج کو پہنچ جاتی ہے:

رات اُس بس سے کلیسا میں ہوا میں دو چار ہائے وہ حسن وہ شوقی وہ نزاکت وہ اُبھار
زلفِ بچپاں میں دو جگہ دجج کہ بلائیں بھی مرے قدرِ عطا میں وہ چم غم کہ قیامت بھی شہید
حسن، شوقی، نزاکت، اُبھار یہ چاروں صفیں لطیف حراج کے ساتھ ایک ہمسرہ کو سامنے لا کھڑا کرتی ہیں۔ اُبھار خاص طور پر حراج کی گہ گہی کو جو دو دہیں لے آتا ہے۔ زلفِ بچپاں اور لہرِ دماغِ راجی الفاظ ہیں مگر ”ج دجج اور چم غم“ ان میں بھی روح پھونک دیتے ہیں اور ”قیامت بھی شہید“ کے الفاظ قیامت برپا کر دیتے ہیں۔ پھر کہتے ہیں:

آنکھیں وہ قہرِ دوراں کہ گن گار کریں کمال وہ صبحِ درخشاں کہ ملک چار کریں
گرمِ تقریر جسے سننے کو شعلہ لپکے دلکش آواز کہ من کر جسے بلبل چپکے
دل کشی چال میں ایسی کہ ستارے رک جائیں سرکشی باز میں ایسی کہ گورنر جھک جائیں
ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا یا حقیقہ کا کیا درد مگر کچھ نہ ہوا
”گورنر جھک جائیں“ کے الفاظ کے ساتھ لطیف حراج خیز ہو کر کمال کو پہنچ جاتا ہے اور جب یہ شعر آتے ہیں:

آتشِ حسن سے تقویٰ کو جلانے والی بھلیاں لطفِ جہیم سے گرانے والی
پہلوئے حسن بیانِ شوقی تقریر میں غرق فری و معرہِ قلعین کے حالات میں برق

اس بیان سے ایک لطیف حراجیہ کردار تخلیق ہوتا ہے جس کی نظیر ہماری شاعری میں نہیں ملے گی۔ جو حسن سامنے آتا ہے اس میں جدید دور اور نئی تہذیب کی تیزی اور بے باکی کے ساتھ بے ڈھنگاپن بھی چھپا ہوا ہے۔ اب ان سب باتوں کا اثر سامنے لایا جاتا ہے:

نہیں گیا لوٹ گیا دل میں سکت ہی نہ رہی
سرخے تنگین کے جس کت میں وہ کت ہی نہ رہی

ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا یا حقیقہ کا کیا درد مگر کچھ نہ ہوا

عاشق کی بے قراری کے اظہار کے لیے جو الفاظ یہاں لائے گئے ہیں وہ فی الحقیقت حراجیہ ہیں۔ اب عاشق
انچالے کے ساتھ عرض کرتا ہے:

عرض کی میں نے کسے نکلتی فطرت کی بہار
دولت و عزت و ایمان ترے قدموں پہ ٹھہر
تو اگر عہدِ وفا باندھ کے میری ہو جائے
ساری دنیا سے مرے قلب کو میری ہو جائے

اس پر معشوقہ جواب دیتی ہے:

شوق کے جوش میں میں نے جو زباں یوں نکھولی
تاز و انداز سے تجوری کو چڑھا کر بولی

اب وہ مسلمانوں سے اپنی نفرت کا اظہار کرتی ہے اور ساری تاریخ اور ان کے تاریخی کردار پر طنز کرتی ہے:

غیر ممکن ہے مجھے اُنس مسلمانوں سے بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے انسانوں سے
لن ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر جملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر
کوئی بنتا ہے جو مہدی تو بگڑ جاتے ہیں آگ میں کودتے ہیں توپ سے لڑ جاتے ہیں
مغل کھلائے کوئی میدان میں تو اترا جائیں پائیں سلمان اکامت تو قیامت ڈھانیں
مسلک ہو کوئی کیوں کر کہ یہ ہیں نیک نہاد ہے جنور ان کی رگوں میں اثرِ عجم بہاد

مسلمانوں میں جس تنہد کی طرف حیسانی اشارہ کرتے ہیں وہ پورے طور پر اس تقریر میں آگیا

ہے۔ اس تقریر سے عاشق تاز جاتا ہے کہ اس کے لیے کامیابی کا کیا امکان ہے اور کہتا ہے

عرض کی میں نے کسے عزت چاہی راحتِ روح

اب زمانے پر نہیں ہے اثرِ آدم و نوح

یہ قصبات طویل ہیں اور ”کلیات اکبر“ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے برخلاف کلام اکبری عام شہرت زیادہ تر
ان فرد اشعار پر قائم ہے جو زبانِ مزدونہ خلق ہو گئے ہیں اور جن کو سن پانچ سو کے لوگ آج بھی لطفِ امداد اور حاشہ
ہوتے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اکبر کو نگڑوں میں تقسیم کرنے کے بجائے ان کی ساری شاعری کے رنگ
و مزاج کا مطالعہ کیا جائے تاکہ ان کے طرز و مزاج کی پوری تصویر آ جا کر ہو سکے۔ متفرق اشعار و فردیات کے
ساتھ ان کے قصبات ہیں، غزلیں اور رباعیات ہیں، ان کی نظمیں ہیں جن سے مل کر ان کی منفرد شاعری کی
حقیقی تصویر سامنے آتی ہے۔ اسی وقت امداد لگایا جاسکتا ہے کہ اکبر الہادی کتابیاد شاعر ہے جس نے اردو
زبان و ادب کو دہانچیں دیا ہے جو دنیا کی بہت کم زبانوں میں نظر آتا ہے۔

اکبر کے کلام میں ”متفرقات“ کے ذیل میں متعدد اشعار ملتے ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے

کہ وہ اکثر باتوں کو ایک شعر میں نظم کر کے چھوڑ دیتے تھے اور پوری غزل یا نظم بنانے کی ضرورت محسوس نہ کرتے۔ ہماری شاعری میں فرد شعر بھی عجیب نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ فرد شعر کے دو مصرعوں میں سارا مطلب ادا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ ان دو مصرعوں نے پوری نظم کا کام کر دیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد بیتنگروں تک پہنچتی ہے مثلاً یہ چند شعر یہ ہیں

پردہ کا خائف جو بنا بول اٹھیں حکیم اللہ کی مار اس پہ طلی گزے کے حوالے

جنوں نے کہہ دیا جل مٹ تجھے ہندی نہیں آتی

مسوں نے کہہ دیا جاتھہ کو انگریزی نہیں آتی

نکر اکبر کو دیکھو مر رہا ہے ان حسینوں پر

درا سی شرم اس کم بخت کو کیسی نہیں آتی

ان کو کیا کام ہے مروت سے اپنے رخ سے یہ منہ نہ موڑیں گے

جان شاید فرشتے چھوڑ بھی دیں ڈاکٹر فیس کو نہ چھوڑیں گے

واسط کم ہو گیا اسلام کے قانون سے دب گئی آخر مسلمانی مری چٹون سے

راہ تو مجھ کو بتادی حضرت نے اونٹ کا لیکن کراہے کون دے

جو وقتہ غنہ میں بیٹھا تو تائی نے کہا اس کر

مسلمانی میں طاقت خون ہی پہنے سے آتی ہے

کسائی سڑکان و نظر کی جو قسم بولا وہ شرع

آپ اب تمہیں بھی کھاتے ہیں چھری کا سننے سے

قصہ منصور سن کر بول اٹھی وہ شرع مس

کیسا احمق لوگ تھا پاگل کو پھانسی کیوں دیا

نکالا شیخ کو مجلس سے اس نے یہ کہہ کر

یہ بے وقوف ہے مرنے کا ذکر کرتا ہے

حریفوں نے رہٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں

کہ اکبر ذکر کرتا ہے خدا کا اس دانے میں

عادت جو پڑی ہو ہمیشہ سے وہ دور بھلا کب ہوتی ہے

رنگی ہے چٹوٹی پاکٹ میں چٹون کے چپے دھوتی ہے

ہم تو کالج کی طرف جاتے ہیں اے مولوی

کس کو سو نہیں تمہیں اللہ نگہبان رہے

مذہب نے نکارا اسے اکبر اللہ نہیں تو کچھ بھی نہیں
 یاروں نے کہا یہ قول قلعہ نکوڑا نہیں تو کچھ بھی نہیں
 ہم ایسی کل ستا ہیں قابلِ مٹیلی سمجھتے ہیں
 کہ جن کو پنڈ کے لڑکے باپ کو مٹیلی سمجھتے ہیں
 شیخ کی وہ دھج نہیں وہ شیخ کی ڈاڑھی نہیں
 دوستی مذہب سے ہے اس قدر کا ڈھی نہیں
 شیطان عربی سے ہند میں ہے بے خوف
 لاجول کا ترجمہ کر انگریزی میں
 ہیں محل اچھے مگر دروازہ جنت ہے بند
 کر چکے ہیں پاس لیکن نوکری ملتی نہیں
 فقہ مذہب سے تم میں عزت و وقعت کی ہے یہ بو
 درکت اور کیا نسبت کا ولیم کا کلو
 بے ہنر ہو کر جو چٹھو طعنہ جاتی سنو
 باہر ہو کر جو چٹکو قوم سے گالی سنو
 ہم کو تو جو طریقت نے بھی دی ہے صلاح
 قصہ منسور دیکھو اور قولی سنو
 پنڈ کے انگریزی میں دانا ہو گیا
 کم کا مطلب ہی کھانا ہو گیا
 چار دن کی ذمگی ہے کوہت سے کیا فائدہ
 کھا ڈیل روٹی بکری کی کر خوشی سے پھول جا
 شاعرانہ داد اچھی دی یہ مجھ کو چرخ نے
 مٹی ابرو کا تھا عاشقِ غاں بہادر کر دیا
 لیلیٰ نے سایہ پہنا بھٹوں نے کوٹ پہنا
 نو کا جو میں نے بولے بس بس خوش رہنا
 حسن و جنوں بدستور اپنی جگہ ہیں لیکن
 ہے لطف بڑھتی فیشن کے ساتھ بہنا

انسان کی شکل جیسے میمون کا

شائقِ تحقیق کے یہ مضمون سن لیں

چاندرا بھی بونجی لڑکا سے بدلا
عالم انگلش کا ملک ہندو کا
مہو انگلش میں ہے ہر چیز کے اندر
میں ہوا ان سے رخصت اے اکبر
اب خدا ہی ہے بھائی صلو کا
کیا قہر ہے جو نکلا ہے عیسویہ
اصل کے بعد قہر ہے کہہ کر
بھائی خدا ب ہیں میرے ملک
کہ ہے نام کے ساتھ جن کے ملک
مگر ان سے ہے مجھ کو تخصیص خاص

شیخ شکیست کی تردید تو کرتے نہیں بلکہ
گھر میں بیٹھے ہوئے دانشمند چاہا کرتے ہیں
اسلام کی روشنی کا کیا حال کہیں تم سے
نوسل میں بہت سید مسجد میں فقط جن

اکبر کا مزاج:

اس سارے مواد اور مشائخوں سے جن کا ذکر و مطالعہ ہم نے پچھلے صفحات میں "طریقہ حراہ کلام" کے
ذیل میں کیا ہے، اکبر الہادی کی شاعری اور مزاج کا اندازہ لگا چا سکتا ہے۔ ان کی سنجیدہ شاعری کا مطالعہ بھی
ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں لیکن یہ بات یہاں پھر سے دہرانے کی ضرورت ہے کہ ان کی سنجیدہ شاعری کی
آج اہمیت یہ ہے کہ وہ بھی مشہور زمانہ مزاج نگار اکبر الہادی کی تخلیق ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی ذہن
نشین رکھنی چاہیے کہ حراہ شاعری میں بھی اکبر تہر بدل کر دی بات کہہ رہے ہیں جو سنجیدہ شاعری میں کہتے
آئے ہیں۔ مزاج کے بارے میں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ مزاج خود بھی سنجیدگی کی ایک نکتہ ہے۔
اکبر کا اظہار بیان تو حراہ ہے لیکن اس کے موضوعات و رجحانات وہی ہیں جو سنجیدہ شاعری میں نظر آتے ہیں۔
ان کے مزاج کی بنیاد وہ عقائد و روایات ہیں جن میں وہ پوری طرح رہے ہوئے ہیں اور جو انھیں جان سے
زیادہ عزیز ہیں۔ خدا پر عقیدہ، رسول پر ایمان، مسلمانوں کے مذہبی اعمال، تصوف کے وہ اصول جو عام ہو گئے
ہیں جیسے بے ثنائی، دہر، موت کی طرف رجحان، ترک لذت و بغیر وہ سنجیدہ چیزیں جن میں اکبر رہتی سمجھتے
تھے۔ پھر وہ شاعر تھے اور اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی پر بھی نظر رکھتے تھے۔ ان کی زندگی میں ایک
وقت وہ بھی آیا جب انھیں یہ سب قدریں، جن پر ان کا ایمان محکم تھا، ٹوٹی ٹھکرتی ہوئی محسوس ہوئیں۔ اس
صور سے حال کو دیکھ کر وہ سوچ میں پڑ گئے کہ اب کیا ہو؟ اس سوچ کا نتیجہ ان کی سنجیدہ شاعری ہے جس میں کہیں
پرانی قدروں کے استحکام پر زور ہے اور کہیں ان کے شکنے کا رونا دکھایا گیا ہے۔ یہ رونا بھی کسی حد تک روا جی ہے
کیوں کہ ہمارے دوسرے شعرائے کرام اور صوفی حضرات ہیں جو زمانے کے جبر کا رونا روتے آئے ہیں۔ اکبر
بھی روتے ضرور ہیں لیکن ان کے رونے کا انداز مختلف ہے جو ہمیں متاثر کرتا ہے مگر جلد ہی یہ محسوس ہونے لگتا

ہے کہ یہ سب کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ معاصرین اکبر میں مولانا الطاف حسین حالی ایک ایسے ضرور گزروے ہیں جو روداد کو دل بھی پہلاتے ہیں اور اصلاح کی طرف بھی آجاتے ہیں۔ حالی جذباتی انسان ہیں۔ اکبر جذباتی ہوتے ہوئے بھی ”کافی“ انسان ہیں اور یہ دونوں اس کاپی کی تصدیق کرتے ہیں کہ اس شخص کے لیے زندگی ایک کامیڈی (Comedy) کا درجہ رکھتی ہے جو سوچا اور غور و فکر کرتا ہے اور اس شخص کے لیے زندگی ایک ٹریجڈی (Tragedy) کا درجہ رکھتی ہے جو صرف محسوس کرتا ہے۔ اکبر جیسا کہ ہم نے کہا، محسوس کرنے سے کہیں زیادہ غور و فکر کرتے ہیں اور ان کی اس فکر کو جو پرانی روایت پر ہلکا ہوگئی ہے، نئی چیزیں، نئی قدریں، نئی تہذیب سب نئی نظر اور مذاق معلوم ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر پہلو میں کامیڈی اور ٹریجڈی کی سمجھی ہوئی ہیں۔ یہ محض نظر اور مزاج کا فرق ہے کہ آدمی ان دونوں پہلوؤں میں سے کس پہلو کو دیکھ رہا ہے۔ اکبر کی نظر کامیڈی کی طرف جاتی ہے۔

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ جب کوئی روایت اور نقطہ نظر عام ہونے لگتا ہے اور اس معاشرے کے اطراف اور حوام جب اپنے انداز میں اسے قبول کر کے اس کی پیروی کرتے ہیں اور اس سے جو صورت سامنے آتی ہے وہ عام طور پر مضحک ہوتی ہے۔ نقطہ نظر کو پوری طرح سمجھ کر عمل کرنے والے کم ہوتے ہیں اور نقل کرنے والے سب ہی ہوتے ہیں۔ یعنی مقاصد کو سمجھنے والا تو ایک آدمی ہی ہوتا ہے باقی سب کثیر کے لقمہ بن جاتے ہیں۔ یہ سب لوگ پوری سنجیدگی سے اپنے اپنے مسلک پر چلتے ہیں مگر ان کی چال و حال اور رویے مضحک بن جاتے ہیں۔ اکبر پرانی چال والوں کے مضحک پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اکبر، اور دوسرے شعرا کی طرح، شیخ کی دھجیاں ضرور اڑاتے ہیں مگر ان کے سامنے بتاب سید اور ان کی تحریک ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر جو صورت سامنے آتی ہے اسے وہ مضحک سمجھتے ہیں۔ مزاح نگاری کا وہ اعلیٰ مقام جو غالب یا جلیپیز کے ہاں نظر آتا ہے جس کی بنیاد مضحکہ زنی سے بھی محدود ہی پیدا ہو جاتی ہے اور جس میں فلسفہ یا طعنے کا عنصر برائے نام بھی نہیں ہوتا، اکبر کے ہاں نہیں ہے۔ وہ قدرت کو قدرتی طور پر بڑھا دینا دیکھ کر محدودانہ فہمی نہیں جنتے بلکہ ایک محدود ذہنیت کے تحت، تنقیدی شعور کو کام میں لا کر اس نئے عمل کی تحلیل کرتے ہیں جو انہیں نامہند ہے۔ وہ یہ دیکھنے سے قاصر ہیں کہ خدا و رسول ﷺ پر عقیدہ، جس پر وہ بار بار زور دیتے ہیں، علوی درجے کا نہیں ہے۔ سرسید نے فردوس معاشرہ کے ذہن کو تھیل لیا اور اوپر جانے والی میزمری کے چال لاکھڑا کر دیا۔ اکبر لوہے کا نہیں کرتے، میزمری پر بھی چڑھ کر کھتے ہوئے ڈرتے ہیں اور میزمری پر چڑھنے کو بڑھ خود کو محنت سمجھ کر اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ اس عمل میں اور دوسرے لوگ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ غرض کہ یہ وہ مقام ہے جہاں سے ان کے مزاح کا چشمہ بہوتا ہے۔ یہ سنجیدہ فکر پر مبنی ہے اس لیے سچی مزاح یا مضحکہ زنی سے بہت آگے اور بلند ہے مگر ساتھ ہی اس کا دائرہ محدود ہے اور اسی لیے وہ ایک دور اور ایک خاص ذہنیت کے لوگوں کے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ ان حدوں کی وجہ سے اکبر کے مزاح کو ہم خالص مزاح نہیں کہہ سکتے حالانکہ گاہ گاہ ان کے ہاں

خالص مزاج کی مثالیں بھی ملتی ہیں جہاں وہ بے غرض ہو کر فخر پسند بنے ہیں اور عام چیزوں سے ایسے متکبر پہلو نکال لیتے ہیں جو بڑی متکبر حقیقت کا بھرپور کھتے ہیں مثلاً ان کا ایک مشہور زمانہ شعر ہے۔

باتیں ہم تمہیں مرنے کے بعد کیا ہوں گا
چلاؤ کھائیں گے احباب فاتح ہوں گا

اکبر الہ آبادی کی چونکہ نظمیں بھی جیسے ”کرزن سہا“ میں شعر سے زیادہ وہ شوخ و زنده دلی اور حسرت و تھک چک ہے جو ہنسنے ہنسانے کے سوا کچھ اور نہیں کرتا اور یہی صورت ہمیں ”دلی دربار“ دلی نظم میں نظر آتی ہے۔ انکی ہی ایک صورت ایک لطیف نظم کرنے والی نظم میں ملتی ہے۔

اسی طرح اکبر کے کلام میں متعدد شعرا ایسے ملتے ہیں جو محض قافیہ چٹائی کے لیے کہے کہے ہیں اور ان میں بھی طعنا کا پہلو کم (C) ہے۔ ان کا کلام بڑے بڑے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ قدرت نے انہیں بے حساب ذکاوت (Wit) سے نوازا ہے اور جو بے لنگہ باتوں کو ذہن کے تحت جوڑ کر ایک عجیب چمک پیدا کر دیتی ہے مگر یہ ذکاوت زیادہ تر طعنی کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ ایسے مواقع شاذ و نادر ہی آتے ہیں جب وہ اپنے محدود عقائد کے دائرے سے نکل کر کسی ساقی پر کوئی بے لاگ بات کہیں۔ ان کی فحاشی کے پیچھے غصہ ضرور ہوتا ہے جو اپنی مرضی کے مطابق نہ پا کر ہم باتو غصہ کرنے لگتے ہیں یا ہنسنے لگتے ہیں۔ فحاشی زیادہ صاف خمیر کی دلیل ہے اور اسی لیے اس کا اعلیٰ ترین مقام وہ ہے جب ہم کسی بے ڈھنگے پن پر دل کھول کر ہنسنے ہیں۔ نگہ دلی سے ہنسا غصہ کے جوہر کی دلیل ہے۔ اکبر زیادہ تر نگہ دلی سے ہنسنے ہیں اس لیے وہ مزاح نگار سے زیادہ طعنا نگار ہیں اور اسی لیے طعنان کے مزاج کو محدود کر دیتا ہے۔ ہم نے پہلے صفحات میں اکبر کی شاعری سے جو مثالیں دی ہیں وہ طعنی دہی ہوئی ہیں۔ وہ زندگی کی ترحیل کرتے ہیں مگر بے ڈھنگے پن میں وہ ایسی بات ضرور سامنے لاتے ہیں جس سے دل پر چوٹ لگتی ہے مثلاً اس چوٹ کی نوعیت کو ایک مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اکبر الہ آبادی کا ایک شعر ہے:

کیا کہیں احباب کیا کار نمایاں کر گئے
بی اے ہوئے لوکر ہوئے فخر ہوئی اور مر گئے
اس شعر میں نئے طرز کے لوگوں کی سطحی زندگی پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ مگر ”مر گئے“ کا شمار کار ہائے نمایاں میں ہوتا ان لوگوں کی زندگی پر گہرا طعنا اور گہری چوٹ ہے۔ اسی طرح یہ ایک شعر اور دیکھیے:

کہنے لگا کہ آپ کا پوتا وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

یہاں مردوں کی عقل پر پوچھنے کے الفاظ سے پوتا توڑنے والوں پر بے چارہ اور گہرا طعنا ہے۔ عقل پر پوچھنے کے علاوہ اکبر نے اپنی ذکاوت سے اس طرح سوزا ہے کہ وہ ایک تیز حیرت بن گیا ہے جو پوتا توڑنے والوں کو گھائل کر دیتا ہے۔ ”برق بیکسا“ نظم کے آخری شعر میں ان سارے نوجوانوں پر جو سوس (Moss) پر حاشی ہو کر اپنے گدھپ کے بدلے ان کو خریدتے ہیں، گہرا طعنا اور چوٹ ہے۔ اکبر محض غصہ نہیں

ہیں اور وہ دہشتی کے اس دور سے پرہیز کرتے ہیں جو خالق کائنات کی رحیم و شفیق فیسی میں ملتی ہے۔ وہ فیسی جو کسی باپ کو اپنے بیٹے کی حماقتوں پر ہنساتی ہے۔ یہاں مظلوم ہوتا ہے کہ وہ تحریک کر پھلو بدل لیتے ہیں اور ذکاوت کی کہان میں حیران کر لوگوں کو کھانک کر دیتے ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ اکبر کے طرز کے حدود اسے نکل نہیں ہیں جیسے ہمیں مرزا فرخ سودا کی بھوں میں نظر آتے ہیں یا انگریزی زبان کے شاعر پوپ کی طرز و بھوں میں ملتے ہیں۔ اکبر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کبھی ذاتی خصوصیت پر نہیں اترتے اور نہ کبھی گھوج کی سلا پر آتے ہیں۔ پوپ نے مائیلین پسن پر طرز کرتے ہوئے اپنی ذاتی خصوصیت و دشمنی (Personal rancour) کا مظاہر کیا ہے مگر اکبر نے "سید" کے نام سے جس قصور کو طرز کا نشانہ بنایا ہے وہ سرسید کی ذات نہیں بلکہ اصول ہیں جو دین اسلام کے خلاف ہیں۔ بعد کی شاعری میں انھوں نے سیاسی لیڈروں کے نام بھی لیے ہیں مگر ان کو بھی بے لاگ نظر سے دیکھا ہے۔ اکبر کے ہاں اصولی اختلاف کا پہلو نمایاں ہے، ذاتیات سے وہ بہت دور ہیں اور یہ ایک حراج نگار شاعر کے لیے مشکل کام ہوتا ہے مگر وہ اپنی فطرت کے مطابق اصولی زندگی پر کار بند رہتے ہیں۔ مہاتما گاندھی کے بارے میں کہا تو صرف یہ کیا تھا - گاڈاٹا کا لٹکا گا گاندھی بابا نے کیا

یہاں بھی "گاڈاٹا" کو ہندو قوم کی علامت بنا کر پیش کیا ہے اور بابا کے لفظ سے اس میں احترام کو پوری طرح ملحوظ رکھا ہے۔ مولانا شوکت علی کے بارے میں کہا تو یہاں بھی وہ ذاتیات سے دور ہیں:

بدھو میاں بھی حضرت گاندھی کے ساتھ ہیں گوشت خاک ہیں مگر اندھی کے ساتھ ہیں

لیکن اس کے برخلاف مولوی محمد احمد کا ناول "ابن الوقت" پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ وہ سرسید کی ترقی و اہمیت سے بڑے ہوئے ہیں اور ابن الوقت کے کردار میں ذاتیات کا بھی پہلو نمایاں رہتا ہے۔ اکبر کے ہاں کہیں بھی ذاتیات کا یہ پہلو نہیں ملے گا۔ طرز کو اس اصول کی سلا پر برقرار رکھنا اکبر کا قابل قدر کارنامہ ہے۔ اسی لیے جو کچھ وہ کہتے ہیں اس میں حقیقت اور آفاقیت کی روح گھرا ہوتی ہے۔ بظاہر تو وہ اپنے زمانے کی کسی بات پر طرز کرتے ہیں مگر پھر انسانی نفسیات کی اس کڑوری پر پڑتی ہے جو ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ یہ بات مسلم ہے کہ ہر انسان اپنی روایات ہی میں رنج کرتی کرتا اور آگے بڑھتا ہے۔ اگر وہ ان سے الگ ہو کر آگے بڑھنے کی کوشش کرے گا تو اس کی حیثیت دھوبی کے اس کتے کی سی ہوگی جو نہ گھبرا رہتا ہے اور نہ گھات کا سرسید انگریز سے مصالحت میں بہت دور نکل گئے تھے جس کا اعتراف ان کے صاحب المراء نے اپنے جنس محمود نے بھی کیا تھا اور اس وقت ترقی کرنے والوں کو بھی محسوس ہوا تھا کہ اکبر کا کہنا سچ کہتے تھے۔ ہماری زندگی کے پرانے اصول پست ضرور ہو گئے تھے مگر ان کو ترک کرنے سے جو خرابیاں پیدا ہوئیں وہاں کا رد نام آج بھی روٹے ہیں۔ وہ ترقی جو اندھے پن کے ساتھ ہو رہی تھی اور جو اندر سے کھوکھلی تھی اکبر الہ آبادی نے اس کے کھوکھلے پن کو واضح کیا اور اس پر طرز کے تیر پوری قوت سے چلائے۔ اکبر جس کردار پر طرز کرتے ہیں وہ اصل اور آرام طلب ہے اور جس

میں دکھاوا ہی دکھاوا ہے۔ وہ اپنی حقیقی کائنات لٹائے دے رہا ہے۔ اکبر کا طرہی کو کھلی ترقی پر چوٹ لگاتا ہے اور اسی لیے ان کے طرہ اور ان کی شاعری کا اثر دائمی ہے۔ یہی ان کی بذلہ نئی کی قدرتی بنیاد ہے۔

اکبر کے طرہ کے پیچھے ہر وقت کا رفرمانظر آتی ہے وہ ذکاوت (WH) سے پیدا ہوئی ہے۔ یاد رہے کہ غزل کے دوسروں میں اسی کی کھانسی نکل نکلتی تھی اور اسی پر ان کی بذلہ نئی کی بنیاد قائم ہے۔ لغتوں کے الٹ پھیر سے اور ان چیزوں میں مناسبت و صوفیہ دلہنا، جن میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں ہے، ان کی خاص خوبی ہے۔ ذکاوت (WH) خالص مزاح ہی کے ساتھ کام نہیں کرتی بلکہ اکثر سنجیدہ اشعار میں بھی اس کا اثر نمایاں ہوتا ہے۔ جیسے مرزا غالب کے سنجیدہ کلام میں ذکاوت کا یہ اثر نمایاں ہے۔ اکبر الہ آبادی کے سنجیدہ شعروں میں بھی یہ ذکاوت موجود ہے مگر یہ پیداؤنی قوت اکبر کے ہاں مزاح ہی کے ساتھ زیادہ کامیاب و مؤثر اثر ہے۔

ذکاوت کا واضح اظہار اکبر کی قافیہ پیمائی سے بھی ہوتا ہے۔ کچھ نظمیں اور قطعات میں یہ قافیہ پیمائی بہت نمایاں ہے لیکن دوسری اصناف میں بھی وہ اختتام کے ساتھ نئے نئے قافیے و صوفیہ نکالتے ہیں۔ ایسی طویل نظمیں بھی ان کے کلام میں موجود ہیں، جن میں ایک ہی قافیہ چلتا ہے اور برا معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اکثر انگریزی الفاظ اور ناموں سے وہ قافیہ چلا کر دیتے ہیں۔ گاہ گاہ وہ لغتوں سے کھینچے ہوئے بھی نظر آتے ہیں لیکن یہاں بھی ذکاوت (WH) نمایاں رہتی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

لیتا تھا آتشری سے مجھے کوئی اور لفظ مس کو لیا جو مجھ سے یہ بس ایک ہو گی

اکبر کے مزاح کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے ان کے ہاں معمولی الفاظ قافیہ میں آخر بڑی ذکاوت سے بند نظر آتے ہیں مثلاً یہ شعر اور دیکھیے جن سے ہماری بات کی وضاحت ہو سکے گی:

بہتر ہے یہی کہ اب علی گڑھ چلے ڈکے نہ کسی کے واسطے بڑھ چلے

جس ٹن کا ہورس ہو جیسے اس میں شریک جو پیش آئے سنی اسے پڑھ چلے

یہاں "علی گڑھ" کے قافیے کے ساتھ "بڑھ" اور "پڑھ" بہت ہی معمولی قافیہ ہیں لیکن "پڑھ چلے" کی سنی فحری گہری ذہانت و ذکاوت کا پتا دیتی ہے۔ پڑھنا بھی یہاں معلوم ہوتا ہے کہ دہاوی کی چیز ہے جس کا کوئی کھلا پن ظاہر ہو رہا ہے۔ "بڑھ چلے" میں بھی بھیر اور آگے جانے کا تصور سامنے آتا ہے اور علی گڑھ سے ان سب کا ہم قافیہ ہونا قافیہ تحلیل کا سبب بنتی ہے۔ بظاہر دیکھنے میں تو یہ سب تنگ بند ہیں اور قافیہ پیمائی کے سوا کچھ نہیں ہے مگر اس کے پیچھے بے پناہ ذکاوت موجود ہے جو سنی کے اندر چمک دک پیداکر رہی ہے۔ بعض جگہ ایسے قافیے آتے ہیں جن تک ذہن نہیں پہنچتا مگر اکبر کی ذکاوت و ذہانت انداز میں انہیں کپا دیتی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

دو سنی سر میں گھراؤ تم دل، ہا پس میں شمع ساں ہم جل رہے ہیں مٹری قانونس میں

دو کتا درو دریا سے ہو تو فرماتے ہیں وہ آج کل برکت بڑی ہے فرقہ سالوس میں

یہاں ہا پس، قانونس اور سالوس کے قافیوں میں جس قوت نے انہیں اپنی زندگی دی ہے وہ ذکاوت (WH) ہی

ہے۔ ذکاوت کی کل میٹریس ایسے شعروں میں بھی ملتی ہیں جیسے ان دو شعروں میں:

میں کہتا ہوں جاتے ہو لاہور بلا قوت وہ اس کو سمجھتے ہیں لاجل و لا قوت
یہ میری لفظ بندش وہ ان کی لفظ جہی میں حد سے بڑا شاعر وہ حد سے بڑے دہی
اکثر انگریزی زبان کے ہم قافیہ الفاظ اور ان کے تضاد سے بھی ذکاوت (Wit) کا اظہار کرتے ہیں مثلاً

مگر وہاں کی بنا ہے نیشن رکا ہے لٹھ کا آپریشن

نہیں ہے کم لفظ سال و نیشن خدا سے ابھی وہ ڈر رہے ہیں

یہاں بجائے نماز گپ ہے وہاں وہی عزت ہشپ ہے

یہاں مساجد آجڑی ہیں وہاں نکلیا سنور رہے ہیں

انگریزی الفاظ اور فقرہوں کے استعمال میں انگریز نے خاص طور پر ذکاوت کا اظہار کیا ہے اور ان کی یہ روش بعد کے شاعروں نے بھی اختیار کی ہے۔ ہر انگریزی لفظ انگریز کے ہاں استعمال میں آکر ایسا مرکزی نقطہ بن جاتا ہے جس سے ذکاوت (Wit) کی کرشمہ لگتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً

یہ کہہ کر پیش کروے فردا اطلال جات اسے اکبر حساب و حساباں دہل حساب خاواں دہل

ط

کتنی ہے دراز کبر مجھ سے وہ گرل کیا تجھ سے ملوں کہیں کا تو ایک نہ ازل
انگریز نے کہا دیکھا کے دارغ دل و اشک ہیں میری گرہ میں بھی یہ ریلوئی یہ پزل
بہر حال یہ ان کی ذکاوت ہے جو ایک دم سے چمک کر میں پڑھاتی ہے اور ہم ہنسنے لگتے ہیں۔

اب یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انگریز کوئی کہا جائے یا نہیں مگر ان کا نام دیا جائے یا نہیں مزاح نگار کہا جائے۔ انگریز کو ہمیشہ مجموعی اگر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آنے لگی کہ انگریز کے ہاں سب سے اہم پیداواری قوت ذکاوت (Wit) ہے اور زمانے کے رنگ اور ان کے نظریہ حیات نے، بخوبی طور پر، انہیں ذکاوت کے استعمال پر مجبور کیا اسی لیے وہ واضح طور پر مفرنگار (Sardet) ہیں لیکن ساتھ ہی وہ مزاح نگاری کے دائرے میں بھی آجاتے ہیں اور مزاح کو انسانی نفسیات سے وابستہ کر کے ایک ڈرامائی حالت اور ایک کردار تخلیق کر دیتے ہیں۔ مزاح (Humour) ایک ایسی چیز ہے جو دھت چاہتا ہے اسی لیے اس کی بابت کہا گیا ہے کہ مزاح پوری تعریف یا کردار پر پھیلا ہوا نظر آتا ہے یعنی ذکاوت (Wit) کے برخلاف یہ ایک مکمل تصویر کو سامنے لائے۔ دو مصرعوں میں مزاح کو پیش کرنا محال ہے مگر انگریز نے کہیں کہیں اس ناممکن کام کو بھی ممکن کر رکھا ہے مثلاً

جناب انگریز نے سخت پردے کی بہت جگہ مگر ہوا کیا

نقاب الٹ ہی وہی اس نے کہہ کر کہہ کر ہی لے گا مرثوہ کیا

پہلے مصرع میں "جان" آتا ہے۔ دوسرے مصرع میں صورت کی حرکت اس کے داخل اور خصوص الفاظ سے ایک چہرہ تصویر سامنے آتی ہے جو مزاح (Humour) میں ڈوبی ہوئی ہے اسی طرح یہ ایک شعر اور دیکھیے:

چندہ کا مخالف جو سا بول انھیں تنگ اندھ کی مار اس کو علی گڑھ کے حوالے

شیطان کے حوالے کیے جانے کے بہانے علی گڑھ کے حوالے کرنے میں گہرا طنز موجود ہے مگر تنگم کی نفسیاتی تصویر مزاح کا اثر رکھتی ہے۔ یہی مزاح اکبر کے قصصات میں ملتا ہے جن کے حوالے اور مثالیں ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ یہ قصصات میں طوطا عمر پر مزاح کا موڈ طاری ہے۔ اسی کیفیت کے ساتھ دوسرے چیزوں کا جائزہ لیتا ہے اور اسی کیفیت میں اسے رنگ کر پیش کرتا ہے۔ اس کیفیت کے کئی روپ (Shades) ہیں۔ کبھی اندرونی کے ساتھ وہ اپنے جذبات کی تحلیل کرتا ہے جیسے اس قلعہ میں جو اس مصرع سے شروع ہوتا ہے۔ "اک بس بیکس بدن نے کر لیا لندن میں عقد۔ کبیں فس فس کر صیحت کرنے کی کیفیت سامنے آتی ہے، کبیں اصول کا پل کھولنے کا موڈ طاری نظر آتا ہے۔ ان باتوں میں کیلیات اور سواؤں سے معلوم ہوتا ہے کہ مزاح (Humour) اکبر کی فطرت میں شامل ہے اور یہ قدرت کا عطیہ ہے جو ان کو دھت ہوئے اور جس کی انھوں نے وہ تربیت بھی حاصل کر لی ہے کہ وہ مزاح کی ذمہ داری سے عہدہ برابریں۔ اکبر کے مزاح کا کمال وہاں نظر آتا ہے جہاں وہ مکالموں کے ذریعے ایک حوالہ کر دیا حقیقی کر جاتے ہیں۔ اس کی مثال "سینہ" کے مختلف کردار ہیں جو اکبر نے کئی نظموں میں بار بار پیش کیے ہیں۔ اس کی مثال بھی ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ اسی طرح ایک "مسلم نو جوان" کا کردار ہے جو بہت ہی لفظوں میں سامنے آتا ہے۔ اس "مسلم نو جوان" کی سب سے بہتر مثال "برقی کھسا" کا ہیرو ہے جو اپنے اندر کی ان سب باتوں کی نقلی کر جاتا ہے جنہیں اس کی محبوب اسلامی کہہ کر اسلام سے اپنی عزت کا اظہار کرتی ہے۔ آخر میں وہ مسلم نو جوان کہہ دیتا ہے:

ج..... مجھ سے اسلام کو اک قصہ باقی بھگو۔

یہ سب تصویریں جو ان کے قصصات و خطوبات میں نظر آتی ہیں محض جہانے والی نہیں ہیں بلکہ ان میں وہ فکر انگیزی ملتی ہے جو ہمیں جہانے کے بہانے سکر اسٹ تک محدود رکھتی ہے اور غور و فکر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اکبر نے سرسید کی "تعلیم" سے پیدا ہونے والی ذہنیت کا تمام راز ہمارے سامنے رکھ دیا ہے اور یہ راز محض وقتی حالات کی ترہائی نہیں کر رہے ہیں بلکہ انسان کی فطرت کی ایک قدرتی لیکن مستحکم کمزوری کا اظہار کر رہے ہیں مسلم نو جوان عشق میں جٹکا ہو کر مذہب کو ترک کرنا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا۔ اکبر یہ دکھاتے ہیں کہ کتنی تہذیب کی طرف روحان انسان کی اس دائمی کمزوری سے تحلیل رہا ہے اور نتیجہ اس کا ظاہر ہے کہ حالات بدل گئے، اہل تصنیف بدل گئے مگر یہ دائمی نفسیات صفت نہ بدلے گی۔ یہ انسان کی ایسی برائی تھی اور اس کا ایسا نرالا پن ہے کہ جس کے اظہار میں وہ دنیا کے عظیم مزاح نگاروں کے ہم درجی ہو جاتے ہیں۔

اکبر کے لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے ہاں مزاح کی ہر بر صورت اور ہر قسم موجود ہے۔ اردو شاعری کی تکنیک کا لٹاؤ رکھتے ہوئے اور نظم و نثر کی مختلف اصناف کو سامنے رکھتے ہوئے ہم اس کلمے کو اتحاد کے ساتھ تسلیم کر سکتے ہیں کہ ہر قسم کی مثالیں ان کے کلام سے دی جاسکتی ہیں اور ان کو مزاح کے صاحبان کلام کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ مزاح کا جہتدل ہو جانا بھی شاید ایک لازمی ہی چیز ہے۔ سورا کی تھوڑی سی ہمارے سامنے ہیں مگر اکبر کا کمال یہ ہے کہ وہ کہیں بھی جہتدل نہیں ہوتے اور کہیں بھی اپنی قائم کی ہوئی حدوں سے باہر نہیں نکلتے۔ وہ جملہ فنمیں دل لگی (Fun) کے درجے تک آتے ہیں مگر اسے "ہانگوا" نہیں ہونے دیتے۔ آخر عمر کے اشعار میں مزاح یکساں اور کم ہو گیا ہے مگر اخلاقی درجہ کہیں اور بھی پست نہیں ہوتا۔ وہ الفاظ سے کھیلتے ہیں، نئے نئے قافیے لاتے ہیں، ذکاوت کے کرشمے دکھاتے ہیں، طنز کا رنگ ہلکا کرتے ہیں اور پھر اسے خود ہی مگر ابھی کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ ہمارے ہر اور طرح کے رنگ بدلنے ہیں مگر کہیں بھی جہتدل نہیں ہوتے۔ مزاح کی یہ اخلاقی سطح اکبر الہادی کا اہم وصف ہے۔ وہ انسانیت سے کبھی نہیں گرتے اور مزاح ان قابل نظر کائنات دہشتے ہیں۔ اردو شاعری میں اکبر کی مزاح نگاری اسی لیے مثالی ہے۔ ان کے مزاح کی وسعت صرف اس میں نہیں ہے کتنی لحاظ سے انھوں نے ہر رنگ کے مزاح کا اختیار کیا بلکہ اس وجہ سے ہے کہ زندگی کے ہر معاملے پر انھوں نے مزاحیہ نظر ڈالی اور ہماری زندگی کی کوئی بات ایسی نہیں چھوڑی جس پر ان کا شعر بے ساختگی سے یاد نہ آجائے۔ اصل میں جو چیز ان کی توجہ کا مرکز اور محرک بنی وہ اس دور میں ایک ایسی تحریک تھی جو زندگی کے ہر شعبے پر حاوی آرہی تھی اور اسے تبدیل کر رہی تھی۔ انگریز کے ساتھ سرسید نے جو مصالحت کی تھی اس سے یہ تبدیلی آرہی تھی۔ اکبر دیکھ رہے تھے کہ نہ صرف دہلی میں ان کے طریقے بدل رہے تھے بلکہ کھانے پینے کے طریقے اور لباس بھی بدل رہے تھے اسی لیے انھوں نے ان سب پر بھی طنز کے تیر برساتے۔ وہ یہ بھی دیکھ رہے تھے کہ لڑکیوں کو بھی تعلیم دی جا رہی تھی اور وہ بھی تجزی کے ساتھ پردے سے باہر آرہی تھیں۔ اکبر کو یہ سب باتیں سخت ناگوار رہی تھیں اور انھوں نے ان سب پر خرمیں لگائیں۔ پھر یہ تعلیم ایک نئی معاشرت کو ہی نہیں بلکہ ایک نئی ذہنیت کو بھی جنم دے رہی تھی جس سے وہ رسم و رواج بھی بدل رہے تھے جن کو مذہب سے تعلق تھا اور اس ذہنیت سے عقائد میں بھی تبدیلی آرہی تھی اور یہ سب کچھ ان کی برداشت سے باہر تھا۔ ان کے کلام میں ہر جگہ خدا پر عقیدے کا ذکر آتا ہے اور اس کو چھوڑنے یا ترک کرنے والوں کو فانی الٹا کر دینا چاہتے تھے۔ اکبر کی نظر عام لوگوں پر ہے اور عام لوگ ہمیشہ کسی تبدیلی کو دشمن ہی کی طرح اپناتے ہیں جس کی بنیاد کو کھول ہوتی ہے۔ اکبر اس کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی زندگی ہی میں سیاسی کشمکش شروع ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ نئے نئے مسائل بھی سر اٹھاتے ہیں اور ان سب کو بھی وہ مزاحیہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس طرح زندگی کا شاید ہی کوئی شعبہ ایسا رہا جو اکبر کی نظر کے سامنے نہ آجائے اور ان کی زد سے بچ گیا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی ہر معاملے میں ان کے شعر یاد آتے ہیں اور اپنے طنز و مزاح سے ہم سب کو بڑھاتے ہیں۔

اس وسعت کے ساتھ اکبر کے مزاج کی اصلاحی صفت کو بھی اہمیت دینا ضروری ہے۔ مرزا رفیع سودا کی جھڑپ اپنے دور کی تصویر کو اجاگر کرتی ہیں جن پر غور کیا جائے تو انسانِ افسوس کرنے لگتا ہے۔ غالب کے دل لگی کرتے ہوئے اشعار غرض کر کے یا انسانی زندگی کا کوئی پہلو دکھا کر رہ جاتے ہیں۔ اکبر اردو کے پہلے شاعر ہیں جن کا مزاج اصلاح کا آئینہ کار ہے۔ برنارڈ شاٹن کا تھا کہ ”اگر کسی آدمی کو سیدھی صحت کر دو وہ خفا ہو جائے گا۔ اس کا مذاق اڑاؤ تو وہ مگر جا کر سوچے گا اور خود کو بد لئے کی کوشش کرے گا۔“ اکبر الہ آبادی کے مزاج نے یہی اثر کیا ہے۔ پرانے لوگوں کے لیے یہ تک خن نئی نسل کے لوگوں کو ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن گیا اور نئے لوگ بھی اس کے اثر سے اپنے حدود کے اندر ہی رہے۔ اب بھی جب ہم صدوں سے باہر جانے لگتے ہیں تو اکبر کا کوئی شعر یاد آ کر ہمارا دستہ روک لیتا ہے۔ زمانہ پر مست لیکن الوقت اور محض لحاظ پر مفید رہ سکتے والے لوگوں پر اب بھی ان کے اشعار زبردست سمجھی کا سا اثر رکھتے ہیں۔ یہ مزاج کا نیا استعمال ہے جو اکبر الہ آبادی کے دور سے شروع ہوا۔ انگریزی ادب میں ایٹھ سین نے بھی مزاج کو اپنے مضامین میں اسی مقصد کے لیے استعمال کیا تھا۔ سر سید احمد خاں بھی یہی کرتا چاہتے تھے چنانچہ ”تہذیب الاخلاق“ کے دیگر مضامین بھی اسی طرح اور اسی نوعیت کے ہیں۔ سر سید چونکہ مزاج بہت سنجیدہ انسان تھے اور مزاج ان کا رنگ و مزاج نہیں تھا اس لیے وہ اس راستے پر زیادہ دیر یا دور تک نہ چل سکے۔ ”اصول پنج“ بھی یہی مقصد لے کر چلتا مگر اس مقصد میں سب سے زیادہ کامیاب اختر ہی رہے۔ ان سب باتوں کے پیش نظر اکبر کو مزاج نگاری کا سنگ میل کہنا چاہیے۔

اکبر کا طرزِ ادا:

اکبر کے بارے میں اہل نقد یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ایک ایسے طرزِ ادا کے موجد ہیں جسے خود انھوں نے کمال تک پہنچایا۔ اس قسم کے کچے یقیناً بہم ہوتے ہیں مگر ان سے اس بات کا چٹا ضرور مل جاتا ہے کہ جیسے اکبر کی مزاجیہ فطرت انفرادی و اجتماعی ہے ویسے ہی ان کا رنگ بیان و طرزِ ادا بھی انفرادی اور اجتماعی ہے۔ انفرادی ہونے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ اس طرزِ ادا کا ردائیت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اردو میں رنگِ مزاج کی مثالیں ہر جگہ مل جائیں گی۔ خود غزل میں عشقیہ مضامین کے ساتھ شیخ، ذہاب، مختسب، سور، مٹھاں وغیرہ سے پیچھے چھڑا میں زیادہ تر شعراء کے کام سو قیامت زبان پر اتر آتے ہیں اور یہاں ان کا رنگ خن عام بازاری گفتگو سے قریب آ جاتا ہے۔ بلکہ ”نہو بات“ اور ”شہر آشوب“ خاص طور پر طرے منظومات کے ذیل میں آتے ہیں جن میں مرزا رفیع سودا نے اپنے کمال کا اظہار کیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہمارے ہاں جھڑپ سے پست رنگ کی حامل ہیں مگر سودا کی بہترین جھڑپوں کے بارے میں یہ نہیں کہا جاسکتا۔ ان کے رنگِ خن میں اس سادگی اور عام رنگ

کی ابتدا نظر آتی ہے جو مزاح کے لیے مناسب ثابت ہوا۔ کھنڈی کی معاشرت میں نہایت کوثر و غما حاصل ہوا اور عورتوں کی زبان، جسے بنگالی زبان کہا جاتا ہے، مردوں کی زبان پر عی نہیں چڑھی بلکہ اس سے ایک خاص قسم کی شاعری بھی وجود میں آئی، جسے ”دبختی“ کہا جاتا ہے۔ دبختی سے اگر فرض جسے کو الگ کر دیا جائے تو زبان کا وہ لہجہ اور طرز ادا سامنے آئے گا جو لطیف مزاح کے لیے مردوں ٹھہرے گا۔ اس کے بعد ”اودھ پنچ“ نے بھی ایسی شاعری کو آتے بڑھاتے ہوئے متعدد ہیروڈیاں (Parodies) کے چلتے دوڑتے میں شائع کیں جو مزاحیہ رنگ کی ایک ایسی مثال پیش کرتی ہیں جس سے اکبر بھی حنا ہونے لگا۔ خود اکبر الہ آبادی ”اودھ پنچ“ کے کھنڈے دلوں میں شامل تھے۔ ان سب اثرات کو، اکبر کی مزاحیہ فطرت نے، ہر اسرار طریقے سے اپنے اندر جذب کر کے وہ رنگ بنی پیدا کیا جو ان کا مخصوص و منفرد رنگ ہے۔ اس رنگ بنی پر، ان کا سنجیدہ شاعرانہ، حمان بھی خاص طور پر، محدود معاون ثابت ہوا۔ وہ شاعری میں کھنڈی رنگ کے پیرو تھے اور ان کے استاد وحید الہ آبادی نے اسے ہلا دی تھی۔ کھنڈی رنگ بنی کی خصوصیت سادگی تھی اور زبان میں محاورات کا استعمال اس کا خاص رجحان تھا۔ اسی طرح اکبر کی سنجیدہ شاعری کی بنیاد بھی بول چال کی گفتگو زبان پر مبنی تھی۔ مگر کھنڈی طرز میں رعایت لفظی، اقتضائے تصرف، تجرید، خلیق، حکمت وغیرہ کی شعبدہ بازیوں بھی خاص اہمیت دیکھتی تھیں۔ زبان و بیان کے ان سب پہلوؤں کو اکبر نے اپنی سنجیدہ شاعری میں بھی برتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی محسوس کیا کہ مزاحیہ شاعری میں ذکاوت (Wit) کے کرشمے دکھانے کے لیے ان صنفوں کا استعمال بھی ضروری ہے۔ بذلتی کے تمام طرز طریقے انھوں نے اسی راستے پر چل کر دکھائے ہیں اور اسی لیے ان کا سنجیدہ رنگ و کام آسانی سے مزاحیہ رنگ میں تبدیل ہو گیا۔ اکبر نے اپنے طرز ادا اور اسلوب بیان کی خود بھی ایک شعر میں صراحت کی ہے:

لفظ بنی تو ہے بکثرت (Torse) بھی ہو دلی (Witty) بھی ہو ذہن کا وصف ہے بکثرت اور کھنڈی (Originality) بھی ہو اس دلی اور کھنڈی (Torse) بکثرت کی زبان کے یہ تین لفظ ان کے طرز ادا کو پورے طور پر بیان کر دیتے ہیں۔ ہم نے پہلے صفات میں، اکبر کے مزاح کے حوالے سے، ان کی ذکاوت (Wit) کا ذکر کرتے ہوئے، جو مثالیں دی ہیں، وہ ان کے طرز ادا کی مثالیں بھی ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ شعوری طور پر الفاظ سے ذکاوت (Wit) پیدا کرتے ہیں۔ ان کی ذکاوت، کبھی محاورات میں تجرید کر کے، کبھی روزمرہ کو نیا رخ دے کر، کبھی مختلف زبانوں کے الفاظ استعمال کر کے اپنا مخصوص طرز و مزاحیہ اثر پیدا کرتی ہے۔

اکبر کے طرز ادا کا راز اس امر میں پوشیدہ ہے کہ ان کے سامنے ایک تجربہ ہے جو ان سے پہلے کسی کو نہیں ہوا تھا۔ اس تجربے کو پیش کرنے کے لیے اول تو انھوں نے زبان کی وہ روایت بنیاد قائم رکھی جس کی طرف ہم نے اوپر اشارہ کیا ہے مگر اسے کافی نہ سمجھ کر انھوں نے زبان کو صنعت دی۔ عربی و فارسی کے الفاظ تو اردو میں پہلے بھی استعمال ہو رہے تھے اب انھوں نے بہت سے الفاظ ان زبانوں کے بھی داخل کیے جو پہلے استعمال نہیں کیے جاتے تھے مثلاً

نظر میں آیت والیاک نستعین بھی رہی صنم کے پاؤں پہ لہجہ مری نہیں بھی رہی
 پھر ہندی کے وہ الفاظ، جو تاریخ کے ذریعہ، اردو غزل میں استعمال نہیں کیے جاتے تھے، اغلب حراح کے لیے
 انھوں نے اپنے کلام میں داخل کیے مثلاً
 شمعِ حیاتِ زہر میں پیٹھے ہوئے گاتے تھے لہجہ نگران سوئے برہمن تھے بشتی بھوجن
 اکبر نے کثرت سے انگریزی زبان کے ان الفاظ کو بھی اردو زبان میں شامل کر لیا جو عام ہو گئے تھے اور دوسرے
 کی بول چال کی زبان میں استعمال ہو رہے تھے۔ ان الفاظ کے استعمال سے جو حراہیہ اثر انھوں نے پیدا کیا وہ
 اکبر کا خاص رنگ اور ان کا کمال فنی ہے:

کہا کہوں اس کو میں بدعتی نیشن (Nation) کے سوا

اس کو آتا نہیں اب کچھ اٹلیشن (Imitation) کے سوا

اس طرح اکبر نے ایک خاص گریڈ دریافت کیا کہ جو الفاظ عام سنجیدہ نظم و نثر میں نہ رہے معلوم ہوں گے حراہیہ
 انداز میں وہ ایک نیا کھیل دکھائیں گے مثلاً

کادرات کو بدلیں بھائے ریلِ جناب نکلت بدست کھیں اب بھائے پادِ کباب

اکبر نے اپنی زبانِ شاعری سے یہ بھی دکھایا کہ اردو زبان کے وہ الفاظ، جو غریب، فقیر اور کریمہ کہہ کر سنجیدہ
 شاعری میں ترک کر دیے جاتے تھے، حراہیہ شاعری کا زیر بن بن سکتے ہیں:

واظ کی فصاحت نہ مانیں آخر چلوں کی تاک میں لکھوئی بھی مٹی

اس طرح اکبر کے کلام سے ایک الگ طرزِ ادا (Diccion) نمودار ہوا جو حراہیہ شاعری کے لیے مخصوص ہو گیا
 اور آنے والے دور کے شعرا آج تک اس طرزِ ادا کو استعمال کر رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے طرز میں ایک
 مخصوص قسم کی اشاریت پیدا کی۔ اردو غزل میں شیخ، مزاج، عاشق، مستحق، رقیب، دلیر، مقبول اشارے تھے۔
 اکبر کو اپنی حراہیہ غزل اور شاعری کے لیے نئے اشارے وضع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ اشارے تعداد
 میں کثیر ہیں لیکن اپنی بات کی وضاحت کے لیے چند کام یہاں ذکر کرتے ہیں۔ انھوں نے عوام کے چند
 مخصوص ناموں کا انتخاب کیا جیسے جن، بگودہ، دیر، اور پھر انھیں اشارہ بنا کر اپنے اندازِ نظم کی ترجمانی کی۔

اسلام کی رونق کا کیا حال کہیں تم سے کونسل میں بہت سید مسجد میں فقط جنم

اسی ہی دور مجھ کو پھرا گئے القاب میں دیکھیے ڈیر کلو ہے

کلو عام نام ہے اور کالے آدمی کو بھی کہا جاتا ہے۔ انگریز کے لیے ہندوستانی کالا آدمی ہے۔ ان سب کو کلا کر کلو
 ایک عجیب مسلک اشارہ بن جاتا ہے۔ اسی طرح دیہاتیوں میں دقاتی، گنگو، شہرانی، دیر، عام نام ہیں اور اکبر
 کے کلام میں، پرانے سنی کے ساتھ، نئے معنی میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح دیہاتی عورتوں میں
 کریم، نکسین، خورن، دلیر، کے نام ایک کردار بن کر ابھرتے ہیں۔ شیخ و برہمن ہماری غزل میں بھی اشارہ

ہن کر سامنے آتے ہیں۔ اکبر ان میں لالہ، مہنت، پڑت اور مرزا وغیرہ کو بھی شامل کر دیتے ہیں۔ نئی تحریک کے تعلق سے سید، کالج، بکڑک اور بیسائی مذہب کے ساتھ کلیسا، گر جاہ وغیرہ سامنے آتے ہیں۔ ان سب کو اگر جمع کیا جائے تو حراج کی ایک الگ دنی (Mythology) سامنے آ جاتی ہے جو ان کے پورے دور پر حاوی ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعرانہ قوت کا پتہ بھی دیتی ہے۔ طرزِ حرازیہ شاعری کا بھی وہ خاص رنگ ہے جس سے اکبر نے اپنے کام کو سونا ہے۔ اکبر کا یہ رنگ ان کی شاعرانہ (Imagery) کا اہم جزو ہے اور جب ہم اس رنگ میں مناسبت بدائع کے استعمال پر غور کرتے ہیں تو اکبر کا یہ تعلق واضح ہو جاتا ہے۔ اکبر بے حد بے باک و ضرورت مناسبت بدائع کا استعمال نہیں کرتے مناسبت بدائع ان کے پاس بے ساختہ آتے ہیں اور ان کی شاعری میں ان کی سوز و گداز کی ہوتی ہے مثلاً یہ شعر لیجئے:

لفظی کو بحث کے اندر خدا ملتا نہیں ذور کو سلجھا رہا ہے اور مرا ملتا نہیں

یہاں ذور کو سلجھانے کا استعارہ قیامت کا اثر دکھاتا ہے۔ لفظی کی بحث کا یہ منظر جس طرح واضح ہوتا ہے وہ ہمیشہ کے لیے جھری کلیر بن جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں یہ بھی کہا ہے:

پھوڑ دہلی، گھنٹو سے بھی نہ کچھ امید رکھ
نظم میں بھی وہیلا آزادی کی اب تائید کر
صاف ہے روشنی ہے اور ہے صاف سوز و گداز
شاعری میں بس زبانِ شمع کی تھکید کر

اور یہ بھی کہتے ہیں:

بے سود ہے یہ شکوہ و تمنائی و سیر افسوس ہے مخلصوں کو اور ہشتے ہیں غیر
میلے ابجد سے اب پس سر کہہ کر ہو سکتی ہے تب امیدِ حمت پانچیر

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو گل کاریاں اکبر کے کام میں نظر آتی ہیں وہ انھوں نے کبھی شعوری طور سے نہیں برقی بلکہ وہ بے ساختگی سے از خود آ گئی ہیں۔ اکثر ایسی بے ساختہ ہیں کہ اہلادھیان تک ان کی طرف نہیں جاتا۔ صنعت اور معنی کی ہم آہنگی کا یہ کمال ہے۔ یوں تو ان کی شاعری سے مناسبت بدائع بے ساختگی کے ساتھ استعمال کی مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر ان سب کے استعمال میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اردو کا ایک بنیادی حرازیہ طرزِ ادا قائم ہو جاتا ہے جس پر ہماری حرازیہ شاعری آج بھی کمزری ہے اور کل جو ترقی ہوگی وہ بھی انھیں غلط پڑ ہوگی۔ اسی طرح حراج کا اثر قائم کرنے میں، جو عرضی بدقیں اور کاریں، ان کو بھی، دھوکا چٹک کے اندر دے کر، اکبر نے ہم پہنچایا۔ ان کی فنونوں اور قطعوں میں، کردوں کا بڑا انوع ہے اور جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں کہ کافیہ بنائی سے قائمہ اٹھانے کا فن کمال کی حدود کو چھو آ رہا ہے لیکن آج اور آجہ آئے والے شعرا کے لیے اب یہ یاد اور ری جاتی ہے کہ وہ ”آزاد نظم“ کو بھی حراج ہیں اگر کرنے کے لیے استعمال کریں۔ عرض کے

سطحے میں آجبر پرانی روایت پر قائم ہیں اور ان حدود میں رہ کر جتنی بھی سمجھا سکیں، کلام اور طرز ادا کو حراجہ بنانے کی ہونکتی تھی وہ انھوں نے نکالی اور اسے اپنے تصرف میں لے آئے۔ اسی لیے آجبر کا طرز ادا نہ صرف آج بلکہ کل بھی مزاح نگاری کی ایک ذمہ اور دائمی مثال رہے گا۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا آجبر کو طرز و مزاح کا شاعر کہا جائے یا ان کے عجیدہ کلام کو بھی کوئی اہمیت دی جائے؟ خیالات و جذبات کے لحاظ سے ان کا عجیدہ کلام طر سودہ ہو گیا ہے اور اس کی بنیاد پر آجبر کا ذکر کرتے کروں میں آتا ہے تاکہ ادب کی تاریخ میں۔ اکبر کے عجیدہ و مزاحیہ کلام کے بارے میں ہم لکھ آئے ہیں کہ ان کے مزاحیہ کلام کو ان کے عجیدہ کلام سے جدا نہیں کیا جاسکتا کیونکہ عجیدہ کلام کا رنگ ہی ان کے مزاحیہ کلام کی بنیاد ہے اور اسی لیے یہ کلام بھی ان کے مزاحیہ کلام کے ساتھ چل رہا ہے اور چلے گا۔ آجبر کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اردو ادب میں پہری طرح مزاحیہ شاعر ہیں اور ایسے شاعروں کے ہمیشہ رہبر ہیں۔ اسی بات کی کوکھ سے یہ بات نکلتی ہے کہ آج ان کا مزاح ان کے اپنے دور کی چیز تھا اور آج اس کے کوئی معنی نہیں ہیں اور اس لیے ان کا شمار ان شاعروں میں نہیں ہونا چاہیے جو وہاں کہتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ہر دور کا ادب جو زندگی کی ترجمانی کرتا ہے پہلے ”عصری“ ہوتا ہے اور پھر اس میں دوا کی مٹا صرف کیے جاتے ہیں۔ آجبر کا کلام آج بھی اقلیہ اثر ہے جتنا اپنے زمانے میں تھا۔ یہ ضرور ہوا کہ جن چیزوں پر اکبر نے مزاح کے ساتھ طرز کے حیر چلائے تھے اب وہ خود سکے رائج الوقت بن گئی ہیں اس لیے اکبر کا طرز بے اثر ہو گیا ہے مگر خود سے دیکھئے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ دنیا کا وہ کون سا مزاح نگار ہے جس کا کلام پہلے اپنے دور کی ترجمانی نہیں کرتا۔ مزاح کا واقعی ہونا ایک فطری بات ہے اور اگر واقعی چیزوں میں مزاح نگار کوئی ایسی بات سامنے لائے جو اپنے زمانے کی تصویر ہر زمانے کے لیے اتار دے تو پھر اس کے کلام پر محض عصری ہونے کا الزام نہیں لگایا جاسکتا۔ مثال کے طور پر دنیا کے سب سے پہلے ڈراما نگار شاعر ایس ٹوٹینو (Aristophanes) کو لکھیے۔ اس نے اپنے ڈرامے ”ہادل“ (Clouds) میں سقراط کا مذاق اڑایا ہے جو اس کا ہم عصر تھا۔ اس نے سقراط کے اصولی بحث کو سامنے لا کر اس کا وہ پہلو بھی دکھا دیا ہے جو دائمی طور پر مضحک ہے۔ اس لیے اگر سقراط کے فلسفہ کو دوام حاصل ہے تو ایس ٹوٹینو کے مزاح کو بھی دوام حاصل ہے۔ اسی طرح آجبر سرسید تحریک اور قوم کی ترقی پر طر کرتے ہیں اور اس میں اس سطح پر اور بے راہ روی کو بھی نمایاں کر دیتے ہیں جو ہر تحریک میں ایک نقص کی طرح موجود ہوتی ہے اس لیے جو کچھ اکبر نے سرسید کی تحریک کے خلاف کہا ہے وہ ہر دور اور ترقی پر صادق آتا ہے اور اس طرح ان کے کلام کا اثر بھی کم نہیں ہوتا۔ انگریزی شاعر پپ نے اپنے زمانے کی فیشن بھل عورت کا نقشہ پیش کیا ہے جس سے عورت کی خود سری اور بے فکر سے پن کی تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ یہ تصویر دائمی ہے اور زندہ رہے گی۔ اکبر نے اپنی نظم ”برقی کلیسا“ میں ایک نوجوان کو دکھایا ہے جو اپنے محبوب کی خاطر اپنا مذہب ترک کر دیتا ہے۔ یہ چیز پہلے بھی ہوئی ہے، آج بھی ہو رہی ہے اور آئندہ بھی اسی طرح ہوتی رہے گی۔ اپنے دور کی ترجمانی میں

اکبر دکنی سلسلے سے اٹھ کر دکنی سلسلے پر آجاتے ہیں اور ان کا شعر آج بھی اس طرح معنی خیز و جاد ہے جس طرح اپنے دور میں تھا۔

اکبر الہ آبادی کے لطائف و نظرائف [۱۳]:

ایک دن فرمایا کہ میرے کلام پر بلایا کی ایک لڑکی حاتون اکرم کی طرف سے اعتراض شائع ہوئے ہیں۔ میں قسم کھا سکتا ہوں کہ اس لڑکی کے ہرے میں کوئی مرد ہے۔ مردوں میں اب یہ بہت بات خدق کہ سامنے آکر مقابلہ کریں۔ اسی خیال سے میں نے کہا تھا

حیات میں نے ہرے کی تو کی تھی خوش مزاجی سے
مجھے دلوا رہے ہیں گالیاں وہ اپنی بات سے

ایک دن فرمایا کہ مجھے سر سید احمد خاں اور شیخ عبد اللہ ہانی نسواں کا لالچ ملی گڑھ کا خیال آیا اور یہ شعر زبان سے نکلے:

کالچ بنا عمارتِ فخرِ انسا بنی	خگر خدا کہ فل مجھے آخر بنا بنی
اک بڑے نے جذب سے لڑکے کو ابھارا	اک بڑے نے تعلیم سے لڑکی کو ستارا
وہ تن گیا چٹون میں یہ سایہ میں بیکلی	وہ جامہ فرض یہ ہے کہ دونوں نے اناج

ایک دن فرمایا کہ یورپ میں سیاست میدان جنگ اور دروسوں سے یکساں مفید مطلب کام لیتی ہے۔ اہل یورپ پہلے جنگ کے تمام شواہد پورے کر کے زیر کرتے ہیں۔ اس کے بعد مفتوح ملک میں اپنے و اس قائم کر کے قلوب کو اپنے رنگ پر لاتے ہیں۔ اسی خیال کو میں نے یوں ادا کیا ہے:

توپ ہنسکی پر دھیر پینے
جب بولہ جاتا تو رندا ہے

غلام حسن نکاحی نے ایک شخص کو اکبر الہ آبادی کے پاس اس خیال سے ردا دی کہ ان کے ساتھ ہیں۔ دیوان سوم کی نقل میں مذکور ہیں اور کوئی نادر بات صوفی سے لگے تو اسے نوٹ کر لیا کریں۔ اسے جناب ان حضرت نے تو میرا ناقد بند کر دیا ہے۔ ہر وقت میرا منہ کھتے رہتے ہیں۔ میرے لب بے اور ان کا قلم چا۔ صبح میں نے پیٹھے بیٹھے کہا: ”گل من علیہا فان“ ان حضرت نے فوراً کچھ نوٹ کر لیا۔ میں نے پوچھا کیا لکھ لیا۔ فرمایا جی کھسا ہے کہ آج صبح آٹھ بج کر دس منٹ پر حضرت اکبر نے فرمایا: ”گل من علیہا فان۔ میں نے کہا اللہ تم پر رحم

کرے۔ اسے کافو۔ یہ حضرت اکبر کا فرمایا ہوا نہیں ہے۔ حضرت دہپ اکبر کا ہے۔

ایک دن تعلیم کی لڑائی کے سلسلے میں فرمایا کہ اس میں معترض ذکر سے زیادہ اثبات پر چڑھتا ہے اور کہا:
اعزاز بدھ گیا ہے آرام گھٹ گیا ہے خدمت میں ہیں وہ لیزی اور تپنے کو ریڈی
تعلیم کی غرابی سے ہو گئی بالآخر شوہر پرست بی بی پبلک پسند لیڈی

ایک دن سید صاحب جہد باندھے ہوئے بیٹھے تھے کہ غمروں نے بیروں میں کاٹا تو ملازم سے کھانے کے لیے
کہا۔ کھاتے کھاتے ملازم کا ہاتھ ایک گٹلی پر چڑ گیا جو گھٹنے کے قریب پہ صورت بد گوشت تھی۔ اس کے سہ سے
بہا اختیار نکلا: آئے ہائے۔ ملازم سے پوچھا کہ کیا ہوا۔ اس نے کہا کہ آپ کے پیروں میں پھوڑا ہے۔ یہ سن کر سید
صاحب بولے: آئے ہائے۔ ملازم نے کہا کیا دکھ گیا ہے۔ فرمایا نہیں۔ تو نے کہا اے ہائے۔ میں سمجھا کہ شاید
دکھ گیا، ہوگا اس لیے میں نے بھی کہہ دیا آئے ہائے۔

اکبر ال آبادی کو کئی دن سے دوران سر کی شکایت تھی۔ احباب میں شامل قمر الدین احمد بدایونی نے
مزاج پر ہی کی تو کہا:

اب تیار ہے اکبر اپنا شغل زندگی جب نظر مرنای باقی ہے تو اچھا کیوں رہوں

شاہ انگیر نے ایک خط اکبر ال آبادی کو لکھا کہ کچھ غیر مطلوبہ اشعار بھجوا دیجیے۔ اکبر نے چند اشعار منتخب کر کے
فرمایا: یہ بھیج دیجیے مگر صاحب یہ لوگ میرے اشعار تکمیل ذوق اور تسکین عقلی کے لیے نہیں مانگتے ہیں بلکہ جس
پرہے میں یہ اشعار شائع ہوتے رہیں گے اس کی ناک زیادہ ہوگی۔ تھوڑی دیر بعد فرمایا ایک اور اچھا شعر
ہو گیا۔ اسے بھی ان اشعار کے بعد آخر میں لکھ دیجیے اور وہ شعر پڑھا:

یہ پرچہ جس میں چند اشعار ہیں ارسال خدمت ہے

ہمارے لغت۔ دل ہیں آپ کا مال تجارت ہے

فرمایا کہ بعض مذہبی پیشوا اطلاعات کی حد تک بڑے بڑے خلوص اور بڑے جوش معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور سے
دیکھیے تو صاف خود غرض اور جاہ طلب نظر آتے ہیں اور یہ شعر پڑھا:

بظاہر تھا براتی دلو مرفاں چو دم برداشتم لیڈر برآمد

حواشی:

[۱] اکبر، جلد اول اور جلد دوم دوم مرتبہ تجدید شدی، عالم شیعہ تصنیف، تالیف: ۲۰۰۴ م، کیرا لائی، ۱۹۵۲ء، اکبر کے مطالعہ کے لیے

میں نے اس کلیات کو پیش نظر رکھا ہے۔ (ج-ج)

[۲] کلیات اکبر، جلد اول اور جلد دوم دوم

[۳] Pearl, Ruby, Earl, Duke, Girl

[۴] یہ سب ٹائٹل وکرائٹ "بزم اکبر" اور قمر الدین احمد بدایونی ص ۱۸۱۵۷ سے اخذ ہیں، بطور ماہجمن ترقی امور (بزم)

دہلی ۱۹۴۴ء

اردو کے عناصرِ فرسہ

سرسید احمد خاں

تمہید:

سوانحی حالات و واقعات

شخصیت و مزاج

تصانیف و تالیفات

انیسویں صدی عیسوی کے برصغیر میں زندگی کی ہر سطح پر رجحانات کے دور و حارے واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ایک وہ دائرہ جسے ہم نے ”دعائی“ کے لفظ سے موسوم کیا ہے اور جو شاعری میں امریتابی، تکنیکی اور مرزا دماغ دہلوی پر ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا انحراف و تہذیبی کا دور و حارہ جس میں انگریز حکمران وقت کے سیاسی، سماجی، انتظامی، تہذیبی، تعلیمی اور فکری تشکیلاتی پھوٹ کر جدیدی کے دھارے کے بہاؤ کو تیز اور اس کے پاٹ کو وسیع کر رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے خاتمے تک روایت کا دھارا تیزی سے خشک و بے جان ہو کر زندگی سے آنکھیں ملانے کی قوت و حوصلہ کھوئے لگتا ہے اور ”تہذیبی“ کے دھارے کا پاٹ پھیلتے پھیلتے اس سے آگیا ہے۔ روایت کا یہ دھارا اتنی جلد خشک نہ ہوتا اگر ۱۸۵۷ء کی بغاوت، عظیم زوفا نہ ہوتی۔ اس بغاوت نے مسلمانوں کو مزید بے بہار اور معاشی، سیاسی، سماجی و تہذیبی سطح پر بے آبرو کر دیا تھا۔ اس دور کے قصیدہ ”شہر آشوب“ اور غزلوں کے اشعار کی داستان سنا رہے ہیں جس میں آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کی آواز کے ساتھ دوسرے ہم عصر شعرا کی آوازیں بھی غم و الم کی اس لے کے سوز کو تیز کر رہی ہیں۔ ان آوازوں میں غالب، شبلی، حالی، سادک، ظہیر دہلوی، سوزاں سہارنپوری، حکیم آغا جان بیٹس، میر ہمدانی، مجروح اور داغ دہلوی وغیرہ کی آوازیں نمایاں ہیں:

غالب:

دہرہ ہوتا ہے آب، انسان کا
گھر بنا ہے نمونہ زندگی کا
تھوڑے غلوں ہے، ہر مسلمان کا

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے
چمک جس کو کہیں وہ محل ہے
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک

شبلی:

وہی اب ہے تہ ہے جاں تہ ہے جاں کیا خاک
جاں سے چاہئے، جو لوگ تھے جاں دہلی

حالی:

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھینر
داستان گل کی خزاں میں نہ سنا اے بلبل
مٹ گئے حیرے مٹانے کے نشان بھی اب تو
اے فلک اس سے زیادہ نہ مٹانا ہرگز
ساک:

یہ شہر کس لیے برباد ہو گیا یارب
یہاں کے لوگوں سے کیا ہو گئی خطا یارب
فرض تھی خود سے ہوویں گناہ کار ثقات
وگرنہ ہوتے نہ ہرگز سزائے دار ثقات
سوزاں:

جہاں آباد کو برباد کر دیا اس نے
غم و الم کو بس آباد کر دیا اس نے
یہ ہے ہمیش سے دنیا میں دشمنِ فخرِ خوار
جو شاد رہتے تھے ناشاد کر دیا اس نے
عظیم دہلوی:

ہر ایک راہِ بزمِ جہان قتل ہوا
ہر ایک طوطی شیریں زبان قتل ہوا
گمراہ سے کھینچ کے کشتوں پہ گھلتے ڈالے ہیں
ہر اک قبیلہ و ہر خاندان قتل ہوا
ہر ایک طبلِ نوشیں بیان قتل ہوا
نہ گور ہے، نہ کفن ہے، نہ رونے والے ہیں
حکیم بخش دہلوی:

ہو گیا دہراں دہلی و دیارِ نکستو
بارغِ دہلی تو ہوا یوں یک قلمِ برباد اور
میر بہدی بگرد:

ذکرِ بربادہی دہلی کا سنا کر ہدم
وہ تو باقی ہی نہیں جن سے کہ دہلی تھی مراد
سُنی چٹہ جلاو ستم سے ہے ہے
یا خدا حضرت غالب کو سلامت رکھنا
ابھی ہر نکستوی:

تمام ہند کی تھا جان کھنٹو اپنا
یہ غم ہے کہ نہ ہوں چار ایک جا باہم
وہ دن گئے کہ شب روز رہتا تھا جہا
مقام ہو گا ہے کوئی نظر نہیں آتا

مرزا داغ دہلوی:

یہ شہر وہ ہے کہ ہر انس و جان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ سارے جہان کا دل تھا
رہی نہ آدھی یہاں سنگ دہشت کی صورت

دہلی دیکھو اسی روایتی تہذیب کے مرکز اور اس کی زندگی کی علامت تھے۔ یہ شہر آشوب اور غزلوں کے بیا شعار اسی تہذیب کا نوحہ کرتے ہیں۔ کوئی فرد کوئی بشر ایسا نہ تھا جو اس سانچے سے متاثر نہ ہوا ہو۔ گھر بار لئے، لاتعداد تختہ روزگار پھانسی چڑھے، گھر بھل، حویلیاں بھلیں اور جو کچھ تہذیب کا صندوق پرانا تھا وہاں موجود تھا خاکستر ہو گیا۔ اسی کے ساتھ ۹۰ سال آفری مثل بادشاہ کو جلا وطن کر کے رنگون بھیج دیا گیا اور وہ آج سے دہلی کی تہذیب کا نوحہ چڑھتے ہوئے یہاں سے دھشت ہوئے۔

گلی یک یک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں اس ستم کا میں کیا جیاں مراٹھ سے سینہ ناک ہے
یہ رہا مائے ہند چہ ہوئی کہوں کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
تھے دیکھا حاکم وقت نے کہا یہ بھی کاٹلی دار ہے
یہ کسی نے ظلم بھی ہے حا کہ وہی پھانسی لاکھوں کو بے گنہ
دلے کلہ گویوں کی سمت سے ابھی ان کے دل میں غبار ہے

یہ اشعار بہادر شاہ ظفر کے تھے کسی اور نے ان کے دل کی ترجمانی کی تھی اس کی تصدیق کا سرورست عارے پاس کوئی ڈر نہیں ہے لیکن یہ شعر اس دور اور بہادر شاہ ظفر کے دلی جذبات اور موجود صورت حال کی ترجمانی ضرور کرتے ہیں [۱]۔

میرٹل اوسط رنگ نے اس تہذیب کی تباہی کو یوں بیان کیا:

ہو گیا ثابت یہ ہر شاعر کے شعر آشوب سے
یعنی خالی ہی نہیں ہے کوئی شعر، آشوب سے

۱۸۵۷ء کی اس صورت حال سے مسلمان سب سے زیادہ متاثر اور بد حال ہوئے۔

مرید احمد خاں ۱۸۵۷ء کی اسی صورت حال کو دیکھ کر مرید الہ نعل میں اترے اور پسا قوم میں روج تازہ پھونکنے کے لیے تاحیات کام کرتے رہے۔ ۱۸۵۷ء کی بناوٹ عظیم کے بعد جب انگریز حکمرانوں نے

سرسید احمد خاں کی وفاداری پر تعلق جہاں آباؤ جولا نکھو پیسے سے زیادہ ولایت کا قہار مان کر چاہا تو انھوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ ”میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا نہیں ہے“ اور بعد میں یہ سوچ کر کہ یہ ”نہایت نامردی اور بے مردگی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس جاتی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشہ ولایت میں جا بیٹوں۔“
 نہیں۔ اس کی مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت چڑے اس کے دور کرنے میں بہت باندھنی قوی فرض ہے۔ میں نے ارادہ ہجرت موقوف اور قوی ہمدردی کو پسند کیا۔“ [۳۱]

۱۸۵۷ء کی جنگ کے بعد انگریزوں کے ذہن میں یہ بات خیز گئی تھی کہ مسلمان تختہ انگیز اور شورش پسند ہیں۔ مولانا حاتی نے لکھا ہے کہ ”گورنمنٹ کا قصہ خاص کر مسلمانوں کے حال پر بدستور چلا آتا تھا۔ وہ مسلمانوں سے دل گھول گھول کر بد لے لے رہے تھے۔ مسلمانوں کو بگڑا کر دینے کے لیے کوئی ثبوت دیکار نہ تھا۔ ان کا مسلمان ہونا ہی ان کے بگڑا پھیرانے کے لیے کافی تھا۔ مارشل لا کا دور دورہ تھا اور حاکموں کی زبان ہی قانون تھی۔۔۔ ملک کی حکومت انھوں نے مسلمانوں سے لی تھی اور انھیں گورہ اپنا حریف اور سلطنت کا مدی بگھتے تھے اور بد قسمتی سے بھول سرسید بھی بھری ہوئی مردہ کمال دہلی میں موجود تھی۔ مسلمانوں کے مذہبی تعصب کی شہرت تھی اور ان باتوں کا لازمی نتیجہ تھا کہ وہ انگریزوں کی لالچوں کا شکار ہو جائیں۔“ [۳۲] انگریزوں نے چوں کہ حکومت و سلطنت مسلمانوں سے چھینی تھی اس لیے انھوں نے دوسری ہندوستانی قوم کو اپنے سے قریب کیا تاکہ وہ اپنے اقتدار کو مضبوط کر سکیں اور ایسی حکمت عملی وضع کی کہ ہندو اور مسلمان ایک دوسرے سے دور ہوتے جائیں۔ سرسید احمد خاں نے اس صورت حال کا جائزہ لے کر یہ حکمت عملی طے کی کہ ایک طرف تو دونوں قوموں یعنی ہندو اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لایا جائے اور ساتھ ہی مسلمانوں کی وہ مہیجہ، بگڑاگریزوں کے دل میں بیٹھی ہوئی تھی اسے مٹا کر وفاداری، صلح جوئی اور اقتدار کو قائم کیا جائے۔ ہندو مسلم اتحاد کے تعلق سے سرسید کا نقطہ نظر یہ تھا کہ

”ہم دونوں ایک ہی زمین پر رہتے ہیں۔ ایک ہی زمین کی پیداوار کھاتے ہیں۔ ایک ہی زمین کا یاد دیا کا پانی پیتے ہیں۔ ایک ہی ملک کی ہوا کھا کر جیتے ہیں۔ پس مسلمانوں اور ہندوؤں میں کچھ مخالفت نہیں ہے۔ ہم نے متحدہ مرتبہ کہا ہے کہ ہندوستان ایک خوب صورت دلچسپ ہے اور ہندو اور مسلمان اس کی دو آنکھیں ہیں۔ اس کی خوب صورتی اس میں ہے کہ اس کی دونوں آنکھیں سلامت و برابر ہیں۔ اگر ان میں سے ایک برابر نہ رہی تو وہ خوب صورت دلچسپ ہو جاوے گی اور اگر ایک آنکھ جاتی رہی تو وہ کافی ہو جاوے گی۔ ہم دونوں کی سوشل حالت قریب قریب ایک ہی ہے بلکہ بہت سی مماثلتیں اور ہمیں ہم مسلمانوں میں ہندوؤں کی آگئی ہیں۔ پس جس قدر ان دونوں قوموں میں زیادہ تر محبت، زیادہ تر اخلاص، زیادہ تر ایک دوسرے کی اعادہ بخش جلاوے اور ایک دوسرے کو خوش بھائی

کے سمجھیں۔ اسی قدر ہم کو خوشی ہوتی ہے۔" [۳]

خود حالی بھی ہندو مسلمانوں کو ایک دوسرے کی تشدد پر گھٹتے تھے۔ "حیات جاوید" میں انھوں نے لکھا کہ "جس تعلیم نے ہمارے ہندو نو جوانوں کو مسلمانوں سے تعصب اور نفرت کرنا سکھایا ہے وہی آگے چل کر ان کو یہ سبق دے گی کہ جب تک ہندو مسلمان مل جل کر نہ رہیں گے اور ایک دوسرے کے مصالح کو ملحوظ نہ رکھیں گے جب تک برقی اٹلیا میں اصل عزت حاصل نہیں کر سکتے۔" [۵]

سر سید نے اپنی زندگی میں اب تک جو کچھ کیا وہ اسی سوچ اور اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھا اور اس دور میں جو کچھ ہوا یا ہو رہا تھا بھی اس کا حل تھا۔ اس سوچ کو آگے بڑھانے کے لیے انھوں نے سیاسیوں سے بھی قریب ہونے کی کوشش کی اور بائبل کی تفسیر لکھی۔ آرمیڈ کے نام ایک خط میں لکھا کہ "میری یہ خواہش رہی ہے کہ مسلمانوں اور عیسائیوں میں محبت پیدا ہو کیوں کہ قرآن مجید کے موافق اگر کوئی فرق ہمارا دوست ہو سکتا ہے تو وہ عیسائی نہیں۔" [۶] انگریزوں سے حرید قرب پیدا کرنے کے لیے انھوں نے "لائسنس آف اٹری" کے نام سے ۱۸۶۰ء میں ایک رسالہ شائع کیا اور اس کے پہلے شمارے میں لکھا کہ "ان دنوں جو میری نگاہ سے انگریزی اخبارات نکلتے سے گزرے اور جو کتابیں اس ہنگامے کی بہت تعریف ہوئیں وہ بھی میں نے دیکھیں تو ہر ایک میں بھی دیکھا کہ ہندوستان میں مفاد اور ہذاذات کوئی نہیں مگر مسلمان۔ مسلمان۔ مسلمان۔ کوئی کانٹوں دار درخت اس نہ پانے میں نہیں آگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آنکھیں بند کر لیں اٹھا تو یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اٹھایا تھا مگر میں اس کے برخلاف دیکھتا ہوں۔" [۷] اس دور میں اگر سر سید یہ حکمت عملی اختیار نہ کرتے تو سوچے کیا بیج ان کی قوم کیا اور کہاں ہوتی۔ سر سید کی حکمت عملی کو اسی تاریخی پس منظر میں دیکھنا چاہیے اور اسی لیے وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ مستشرقین ہیں۔ سر سید نے طے کیا:

(۱) انگریز حکومت اور حکمرانوں سے مل جل کر وقاداری کے ساتھ رہا جائے۔

(۲) قوم کو اس کے تقاضات، جمہوریت ہی ملنا چاہیے اور رسم و رواج کے دلدل سے نکالنے کے لیے انھیں بتایا جائے کہ صحیح اسلام کیا ہے اور موجودہ دور میں اس کے کیا معنی ہیں۔ اقاؤد، مادہ، عقل اور منہج کے قصورات نے اسی فکر کی کوکھ سے جنم لیا۔

(۳) مسلمان قوم کو صحیحانی سیاست سے اس وقت تک دور رکھا جائے جب تک وہ شعور کے ساتھ سیاست کے لائق نہ ہو جائے۔

(۴) مدرسہ کی تعلیم کا کافی اور اڑکار رفتہ ہو چکی ہے جو محمد حاضر کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتی۔ برخلاف اس کے مغربی تعلیم اس ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ سر سید نے کہا کہ "پرانے طرز کی تعلیم اور تربیت کے غیر ملطہ ہونے

پراب اور فکوں کے ذریعہ مسلمانوں کا ایسا اجراع ہو گیا ہے کہ اس زمانے میں اس کو مفید کہنا اور حقیقت اپنی تارائی دکھانا ہرگز ہے۔" [۸]

(۵) قوم کو انگریزی تعلیم اور جدید علوم سمجھنے کی طرف مائل کیا جائے اور ساتھ ہی اسے لازمی مذہبی تعلیم بھی دی جائے۔

۱۸۵۷ء سے وفات ۱۸۹۸ء تک سرسید انہی دائرے میں سفر اور اپنی توحید عمل سے زمانہ حال اور مستقبل کی خدمات قیام کرتے رہے۔

(۲)

سوانحی حالات و واقعات:

سید احمدی خاں ۱۵ ذی الحجہ ۱۲۳۲ھ مطابق ۱۷ اکتوبر ۱۸۱۷ء کو اپنے ۵۵ خلیفہ فرید کی حوالی واقع دلی میں پیدا ہوئے [۹]۔ ان کے والد میر تقی آزاد علی اور راست از انسان تھے۔ مظہر دہ پار سے ان کا وہ رابطہ بحال تھا جو باپ و دادا سے چلا آتا تھا لیکن اب یہ وہ دربار نہیں تھا جس سے دانگی پر لوگ فخر کریں۔ بادشاہ وقت انگریزوں کا ولیفہ خوار تھا اور محض دیکھ بھلے کی حیثیت رکھتا تھا۔ جب حقیقی بادشاہ جمال شاہ تھو ہر چیز بے درج ہو جاتی ہے۔ یہی صورت اس وقت مظہر دہ پار کی تھی جس کے صدر مشین اکبر شاہ جاتی تھے۔ یہ خاندان حضرت شاہ غلام علی سے بیعت تھا اور خود شاہ صاحب بھی میر تقی کو عزیز رکھتے تھے۔ خلیفہ فرید الدین سرسید کے ۵۵ تھے جنہیں مظہر دہ پار سے "دھیر الدولہ امین الملک خلیفہ فرید الدین احمد خان بہادر مصلح جنگ" کا خطاب ملا تھا۔ ان کے دادا سید ہادی بھی مظہر دہ پار کے خطاب یافتہ تھے۔ مزین الدین عاقلگیر ثانی نے ۱۲۶۸ھ میں انہیں "جوان ملی خاں اور منصب بزرگاری ذات و پانچ سو سوار و اسب و ساسپہ" کے خطاب سے نوازا تھا اور شاہ عالم ثانی نے اس خطاب میں "جواد الدولہ" کا اور اضافہ کیا تھا۔ سرسید احمد خاں کو ان دونوں خاندانوں کی خوبیاں اور صلاحیتیں ورثے میں ملی تھیں۔ سرسید کی والدہ مزین النساء بیگم نے اپنے بچے کی تربیت اپنے خاندانی حرائج کے مطابق کی تھی اور اپنے بیٹے کی صلاحیتوں کو ابھارنے کی پوری کوشش کی تھی۔ تعلیم کو وہ خاص اہمیت دیتی تھیں اور روز سید احمد کا سنی سنتیں اور نئے سنی کی تجاویز کراتیں۔ "گھٹا تپ سہری" انہوں نے اپنی والدہ ہی سے پڑھی تھی۔ "سیرت فرید" میں سید احمد نے خود لکھا ہے کہ جب وہ گیارہ ماہ ورس کے تھے تو انہوں نے ٹھہرے میں آکر گھر کے پرانے بڈھے کو کر کے منہ پر قبضہ مارا تو والدہ نے ناراض ہو کر کہا کہ "اس کو گھر سے نکال دو۔ جہاں اس کا پی چاہے چلا جائے۔ یہ گھر میں رہنے کے لائق نہیں رہا۔ چنانچہ ایک ماہ میرا ہاتھ پکڑ کر گھر سے باہر لے گئی اور باہر سڑک پر چھوڑ دیا۔ اسی وقت ایک اور ماہ میری والدہ کے گھر سے لگی اور مجھے لے گئی۔ خالہ نے کہا کہ "دیکھو تمہاری والدہ تم سے کس قدر ناراض ہیں۔ وہ مجھ پر خفا ہوں گی مگر میں تمہیں چھپا رکھتی ہوں اور کوٹھے پر انہیں ایک مکان میں چھپا

وہاں تین دن بعد خالص طور معاف کرانے میری والدہ کے پاس گئیں تو انھوں نے کہا کہ اگر وہ اس ذکر سے قصور معاف کرانے تو میں بھی معاف کروں گی۔ تو کر بلایا گیا۔ سرسید نے اس کے آگے ہاتھ جوڑے، معافی مانگی تو قصور معاف ہوا۔ سید احمد کی والدہ ایک ٹیکہ طینت و ٹیکہ دل خاتون تھیں۔ اور اسے بڑی عمر حورن کی حد کرتیں اور اپنے گھر کے ایک درے اور کوٹھریں میں انھیں رکھتیں اور جو وہ حالت بیماری میں خود ان کے لیے آتی اس کو بھی اس طرح کی بیماری میں مبتلا دوسری غریب بڑھیا کو دے دیتیں۔ جو کچھ آدمی گھر میں آتی اس میں سے پانچ فی صد خدا کے نام پر الگ کر کے رکھ دیتیں اور اسے سلیقے سے غریبوں پر صرف کرتیں۔ غریب حورن کی جو ان پیشوں کی شادی میں مدد کرتیں اور جو ان بیوہ کے دوسرے نکاح کے اخراجات کے لیے بھی مدد کرتیں۔ اسی طرح غریب دشت داروں کے ساتھ بھی سلوک کرتیں۔ صلی رحم ان کا حراج تھا اور سب سے کھلے دل سے دیتیں۔ اللہ پر انھیں کامل بھروسہ تھا۔ نہ رنیا اور گنہ سے قویٰ کی فائل نہیں تھیں۔ وہ کہتیں کہ ہر بات کے لیے صرف خدا سے دعا کی جائے اور پھر جو وہ چاہے گا وہ کرے گا۔ حضرت شاہ غلام علی (متوفی ۱۸۴۳ء) سے بیعت تھیں۔ انھیں تو کائنات سے نفرت تھی اور اسی لیے شاہ عبدالعزیز کے دیے ہوئے گنہے کی پابندی کو تو ذکر سید احمد کے بیٹاں، سید حامد و سید محمود کو اڑا پر اٹھا کھلا دیتیں۔ تو کائنات کو وہ خدا پر ایمان رکھنے کی تکروری جانتی تھیں۔ مجز و انکار کے ساتھ اور ہر قسم کے حالات میں زندگی گزارنے کے لیے طرح طرح سے تربیت کرتیں۔ جب سید احمد مصنف ہو کر دنی آئے تو کہا کہ جہاں تم جاؤ وہاں کبھی سواری پر جاؤ اور کبھی پیاد۔ زمانے کا کچھ اعتبار نہیں کبھی کبھو ہے اور کبھی کبھو۔ سید احمد ہمیشہ اس پر عمل کرتے۔ اسی طرح روایتی کو بھانے کی تاکید کرتیں۔ سید احمد نے اس پر بھی ہمیشہ عمل کیا۔ سرسید نے لکھا ہے کہ اس وقت ”جب میرے طلیاٹ خدا ہی مختلف اصول پر ہیں اس وقت بھی میں اپنی والدہ کے عقاید میں کوئی ایسا عقیدہ جس پر کسی قسم کے شرک یا بدعت کا اطلاق ہو سکتے نہیں پاتا بجز ایک عقیدے کے کہ وہ سمجھتی تھیں کہ عبادت بدنی یعنی قرآن مجید پڑھ کر بخشنے کا یا کاتھو دے کر کھانا تقسیم کرنے کا ثواب مردے کو پہنچتا ہے۔“ [۱۰] مبرداً استحقاق ایسا تھا کہ اپنے جوں سال بڑے بیٹے سید محمد کی وفات ۱۸۴۵ء پر ایسا صبر کیا کہ جس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ ”خدا کی مرضی“ ان کا عقیدہ تھا اور اسی لیے ایک قرچی رشتہ دار کی بیٹی کی شادی بھی اپنے بیٹے کی وراثت کے باوجود ملتوی نہیں کرنے دی۔ سید احمد نے لکھا ہے کہ ”میری والدہ عالی خیال، ٹیکہ صفت، حمور اخلاق، دانش مند، دور اندیش، فخریہ صفت بی بی تھیں اور انکی ماں کا ایک بیٹے پر جس کی اس نے تربیت کی ہو، کیا اثر پڑتا ہے۔“ [۱۱] اور اندیشی انکی کہ جب سید احمد کے تانا کو مہاراجہ رنجیت سنگھ نے لاہور بلاتا چاہا تو وہ اپنی بیٹی والدہ سید احمد کے کہانے سے لاہور نہیں گئے۔ وہ سید احمد کو نصیحت کرتیں کہ تم سے نیکی کرنے والا اگر برائی بھی کرے تو اس کی نیکی کے احسان کو بھلا یا نہیں جاسکتا۔“ [۱۲] ۱۸۵۷ء میں انگریز سپاہ نے ان کا گھر بار لوٹ لیا اور ان کی والدہ بھوکی پیاسی اس کو فخری میں پڑی رہیں، جہاں غریب حورن کا ٹھکانا تھا۔ سید احمد جو اس وقت بکثور میں صدر امین تھے مصیبتیں جھیلتے۔

جان بچاتے سرخرو پہنچے اور وہاں سے دلی آئے تو گھر کو لٹا اور والدہ کو بھونکا جیسا پایا۔ دلی سے وہ انھیں سرخرو لے گئے اور وہیں یکم ربیع الثانی ۱۲۷۳ھ مطابق ۱۸۵۷ء کو وفات پائی۔ سید احمد کے کردار و شخصیت میں کمزوریوں پر سب پہلو موجود ہیں۔

۱۸۳۸ء میں سید احمد کے والد میر تقی کا انتقال ہوا۔ والد کی وفات کے بعد گھر کے مالی حالات بگڑ گئے۔ قلعہ سے آنے والی تنخواہیں بند ہو گئیں۔ مدافعی کی صحنہ حیات سرکاری زمینیں بھی واپس ہو گئیں۔ سرف والدہ کی قلعہ سے ملنے والی قلیل تنخواہ باقی رہ گئی جس سے کنبے کا پیٹ پالنا مشکل تھا۔ سید احمد نے انگریزی حکومت کی نوکری اختیار کرنے کا ارادہ کیا اور اس ارادے سے انھوں نے اپنے خالو صدر امین دہلی مولوی ظلیل اللہ خاں سے ان کی بچہری میں کام سیکھنے کی اجازت مانگی جو انھوں نے دے دی۔ چند ماہ بعد انھیں وہیں سر مشق دار مقرر کر دیا گیا اور کچھ ہی عرصے بعد ۱۸۳۹ء میں مسٹر ہٹلس نے آگرہ بلا کر سید احمد کو کشتری کے دفتر میں نائب مقرر کر دیا۔ یہاں سید احمد نے دفتر کشتری کا دستور اہل عمل مرحب کیا اور سارا دفتر اسی کے مطابق مرحب کیا گیا۔ اسی زمانے میں ”جام جم“ کے نام سے ایک فہرستہ جدول کی صورت میں مرحب کی جس میں امیر تھور سے بہادر شاہ ظفر تک ۳۳ بادشاہوں کا حال قلم بند کیا۔ یہ ۱۸۳۹ء میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں انھوں نے مصطفیٰ سے متعلق دیوانی قوانین کا خلاصہ تیار کیا اور مصطفیٰ کے امتحان میں چشمے اور کامیاب ہوئے۔ یہ خلاصہ بھی شائع ہوا۔ ۲۳ دسمبر ۱۸۳۹ء کو مین پوری میں بطور منصف ان کا تقرر ہوا اور ۱۰ جنوری ۱۸۴۲ء کو فتح پور سیکریٹری کا دل ہو گیا جہاں دو چار سال تک اس خدمت پر مامور رہے۔ اسی زمانے میں سر سید نے ”جہان الملوک و ذکر الملوک“ (کے ۴۱ء سے ۱۲۵۵ء / ۱۸۳۹ء) میں مشہور روایات کی بنیاد پر ”مولود شریف“ لکھا جو ۱۲۵۹ء (۱۸۴۳ء) شائع ہوا۔ (۱۳) اسی زمانے میں تھنہ حسن (۱۲۶۰ء / ۱۸۴۳ء) اور ایک رسالہ ”تسمیل فی جزائل“ (مطبوعہ ۱۸۴۳ء) لکھا۔

۱۸۴۲ء میں وہ دہلی آئے تو حکیم حسن اللہ خاں نے بادشاہ سے عرض کیا کہ دارا کا خطاب سید احمد کو عطا فرمایا جائے۔ بہادر شاہ ظفر نے یہ درخواست منظور کی اور نہ صرف دارا کے خطاب ”جو دارالودولہ“ سے سرفراز کیا بلکہ عارف جنگ کا اضافہ بھی کیا۔ اب وہ ”جو دارالودولہ سید احمد خاں عارف جنگ“ ہو گئے تھے۔ بڑے بھائی کی وفات کے بعد انھوں نے خود کہہ کر اپنا چادر دہلی کر لیا تاکہ وہ والدہ کے قلوب میں شریک رہ سکیں۔ ۱۸۳۹ء میں وہ دہلی آ گئے اور یہاں ۱۸۵۳ء تک مقیم رہے۔ صرف ۱۸۵۰ء اور ۱۸۵۳ء میں دو بارہ قائم مقام صدر امین مقرر ہو کر جنگ کے لیجنس یا کورسہ رہ کر برطانوی واپس گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے اپنی اوجھری تعلیم کو پورا کیا۔ بگڑے حالات کے باوجود دہلی اب بھی اہل علم و فضل کا مرجع تھی۔ یہاں سید احمد نے مولوی نواز دہلی سے فقہ میں تلمذ و تدریس و شرح و تفسیر اور نور الاخوان پر تبصیر۔ مولوی فیض الحسن سے مقامات تحریری، سیدہ مہلقات پر علمی اور مولانا خصوصاً اللہ سے مکتوفہ، جامع ترمذی، صحیح مسلم پر حدیث قرآن مجید کی سند بھی لی۔ باقی جو کچھ انھوں نے

حاصل کیا خود اپنے مطالعے اور کاوش سے حاصل کیا۔

اسی زمانے میں انھوں نے ایک یادگار کام کیا۔ یہ کام ”آچار لٹریچر“ کی تالیف تھی جس میں کچھ ادیب سوانح نگارانہ دہلی کے حالات و تاریخ مع نقشہ جات مرتب کیے گئے تھے۔ یہ ایک دشوار کام تھا مگر سید وحسن کے بچے کے اور کام کو گمن سے کرنے والے انسان تھے۔ انھوں نے نہ صرف خود نگارشات کے عرض و طول اور اونچائی کی پیمائش کی بلکہ ہر کتبہ کو اس کے اصل خط میں آچار لٹریچر پھوٹی نگارشات کے نقشہ تیار کرائے۔ قلب جینا پر چھپنے میں نکل کر خود اس کے کتبوں کے چھپانے سے۔ اس کام میں مولانا ماسکس صہبائی جنھیں انگریزوں نے ۱۸۵۷ء میں پھانسی دے دی تھی، ان کے مددگار تھے۔ دن رات لگ کر سید احمد نے اس کام کو انجام دیا اور اس کا پہلا ایڈیشن ۱۸۴۷ء میں شائع ہوا۔ یہ کتاب مسٹر رابرٹ نے انگلستان میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی کو پیش کی اور ”سوسائٹی“ نے مسٹر رابرٹ سے اسے انگریزی زبان میں ترجمہ کرنے کے لیے کہا۔ رابرٹ نے جب ترجمہ کا کام شروع کیا تو سید احمد نے اس پر نظر ثانی کی اور اس کا معنی و صحیح اسلوب بدل کر اسے سادہ عبارت میں لکھا۔ ۱۸۵۳ء میں اس کا نیا ایڈیشن شائع ہوا۔ اوجہ نگار میں دہلی سے اسے فرائضی زبان میں ترجمہ کر کے ۱۸۶۱ء میں شائع کیا۔ فرائضی ترجمہ کو کچھ کر کے ۱۸۶۳ء میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سید احمد کو اپنی فیلوشپ دی۔ آچار لٹریچر کے اس دوسرے ایڈیشن کے کم و بیش سارے نسخے ۱۸۵۷ء کی بے کثرت میں نکل ہو گئے۔

قیام دہلی کے زمانے میں سید احمد نے کئی رسالے بھی تحریر کیے جن میں ”فوائد الاکھبری فی احوال الفرہار“ مترجمہ ۱۸۶۳ء، ”قول شہین در باطل حرکت زمین“، ”کلمۃ الحق“ مولفہ ۱۸۴۹ء، ”راہ سنت و رد و بدعت“ مولفہ ۱۸۵۰ء، ”میسورہ در بیان مسئلہ تصور شیخ“، ”بہان فارسی مرقومہ ۱۸۵۲ء، ”سلسلۃ الملوک“ مرتبہ ۱۸۵۲ء اور ”کیا ہے سعادت“ کے چند اور اوراق کا ترجمہ مرقومہ ۱۸۵۳ء شامل ہیں۔

اس زمانے میں سید احمد کی مالی حالت اچھی نہیں تھی۔ سارے کتبے کا بار ان کے کانٹوں پر تھا۔ والد کی وفات کے بعد قلم اور صحافی کی زمینوں کی آمدنی بھی بند ہو گئی تھی۔ ساتھ ہی بڑے بھائی کی وفات کے بعد ان کی خواہ بھی بند ہو چکی تھی لیکن وہ حوصلہ ہمت کے ساتھ بیٹھ کی طرح سرکاری امور کو نبھانے اور تصنیف و تالیف میں لگے رہے۔ ۱۲ جنوری ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین مقرر ہوئے اور ان کا جلد ہی سے مجبور ہو گیا۔ قیام مجبور میں انھوں نے ایک تو سرکاری ہدایات کے مطابق ”تاریخ مجبورہ“ لکھی جس کا مسودہ پورٹ آف دی بند آگرہ کو بھیج دیا گیا جہاں ۱۸۵۷ء میں وہ ضائع ہو گیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ”آئینہ اکبری“ مولفہ ابو الفضل کاسمیہ مشرقی تیار کیا جس کی تفصیل مولانا حالی نے ”حیات جاوید“ میں دی ہے۔ ”آئینہ اکبری“ تین جلدوں پر مشتمل تھی جن میں سے دوسری جلد ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں تلف ہو گئی اور اب صرف پہلی اور تیسری جلد مطبوعہ ۱۲۷۱ھ مل جاتی ہیں۔ تادمی متن کا یہ بہت اہم کام تھا جسے سید احمد نے بڑی دیر و ریزی سے کیا تھا

اور مرزا غالب سے اس کی تقریر لکھنے کی فرمائش کی تھی جس کی تکمیل مولانا حالی نے حیات جاوید میں دی ہے [۱۶] اور جس کا ذکر ہم مرزا غالب کے مطالعے میں پہلے کرتے ہیں۔

انجلی سید احمد کو بجنور میں سوا دو سال ہی ہوئے تھے کہ ۱۸۵۷ء کو انگریز فوج کے ہندوستانی سپاہیوں نے، جن میں ہندو فوجی فوج تھے، بغاوت کا طم بلند کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایسے حالات پیدا ہوئے کہ انگریزی حکومت کے پاؤں آکھ گئے۔ سید احمد خاں نے یہاں اپنی جان پر سمیل کر انگریزوں کی جان بچائی اور اپنی بصیرت و دور اندیشی سے مستقبل کو دیکھ کر انگریزوں کا ساتھ دیا۔ ان کو پختہ یقین تھا کہ انگریزوں کی حکومت واپس آ جائے گی اور یہ شورش ہندوستانیوں اور خصوصاً مسلمانوں کو نقصان پہنچا کر ختم ہو جائے گی۔ یہی بات انھوں نے بجنور کے خواب محمود خان سے کہی تھی کہ ”انگریزوں کی عمل داری بزرگ نہیں جائے گی۔ اگر فرض کر لیا جائے کہ تمام ہندوستان سے انگریز چلے جائیں گے، تو بھی انگریزوں کے ساتھ ہندوستان میں کوئی عمل داری نہ کر سکے گا۔ آپ سرکار کی اطاعت کو ساتھ سے نہ دیں۔“ [۱۷] ان واقعات کی تفصیل ”سرکشی خلع بجنور“ میں سید احمد نے دی ہے۔ [۱۸]

سر سید نے انگریزوں کا ساتھ کسی الٹی کی بنا پر نہیں بلکہ دور اندیشی کی وجہ سے دیا تھا۔ جب مسٹر جیکبسن نے بغاوت کے بعد ان کو تعلقہ جہاں آباد کے نای گرامی سادات خاندان کی ضبط شدہ جائیداد جس کی آمدنی ایک لاکھ روپے تھی، دینا چاہی تو انھوں نے یہ سوچ کر انکار کر دیا کہ ”مجھ سے زیادہ کوئی ناناگن دنیامیں نہ ہوگا کہ قوم پر تو یہ بردباری ہو اور میں ان کی چاندی ادا کر تعلقہ دار ہوں۔“ [۱۹] وہ اس شورش کو مسلمانوں کی تاجی کا ذمہ دار سمجھتے تھے۔ سید احمد نے لکھا ہے کہ خود کے بعد نہ بھوکنا گھر لٹے کارنج تھا، نہ مال و اسباب کے تلف ہونے کا۔ جو کچھ رنج تھا اپنی قوم کی بردباری کا۔ [۲۰] ”تم وادودہ کی اس آزمی نے سید احمد کے جوہر کو ظاہر کر رکھا اور انھوں نے ہندوستان چھوڑ کر چلے جانے کا ارادہ کیا۔ انھوں نے کہا کہ ”جو حال اس وقت قوم کا تھا مجھ سے دیکھنا نہ جاتا تھا اس قوم نے مجھے بڑھا کر دیا جب میں مراد آباد میں تھا، جو ایک بڑا قوم کدہ داری قوم کے ریسوں کی بردباری کا تھا، اس قوم کو کسی قدر اور ترقی ہوئی مگر اس وقت یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت ہمدردی اور سہمردی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تاجی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشہ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں۔ اس کی مصیبت میں شریک نہ ہونا چاہیے اور جو مصیبت بڑے اس کو دور کرنے میں امت باندھتی ہو تو یہ فرض ہے۔ میں نے ارادہ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔“ [۲۱] الطاف حسین حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”خود کے بعد سر سید کا ارادہ مسخ ہو گیا تھا کہ بخش لے کر مصر میں جا کر سکونت اختیار کریں۔“ [۲۲]

۱۸۵۷ء کا الیہ سید احمد کی زندگی کا ایک خاصہ تھا۔ اب مسلمانوں کی اصلاح و ترقی کا خیال اور سب باتوں پر حاوی آ گیا۔ اپریل ۱۸۵۸ء میں صدر الصدور کے عہدے پر فائز ہو کر وہ بجنور سے مراد آباد چلے گئے اور اس کمیشن کے ذریعہ سے مجھے جو ضبط شدہ جائیدادوں کی فہرستیں دی گئیں ان کے لیے انگریزی حکومت

نے قائم کیا تھا۔ اس وقت انگریز مسلمانوں کے خلاف غیظ و غضب سے گھرے ہوئے تھے۔ مراد آباد ۱۸۵۷ء کے ہائیڈرو گائیڈ مرکز تھا۔ سید احمد نے دورانہ نشی و بصیرت سے یکپہلو کے دوسرے دو انگریز اراکین کے مزاج میں اصلاح پیدا کیا اور جیسا کہ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ یہاں جتنی جانبداری و انگیزاشت ہو گئی کسی اور ضلع میں نہیں ہو گئی۔ یہی صورت سید احمد کی موجودگی کی وجہ سے ضلع بھٹور میں بھی ہوئی تھی۔

مراد آباد کریمپن انھوں نے "تاریخ سرکشی بھٹور" شائع کی جس میں بھکارت ۱۸۵۷ء کے یعنی دو متفقہ حالات شامل ہیں۔ اس زمانے میں طور سید احمد خاں آلام و مصائب میں گھرے ہوئے تھے لیکن ان کی مستقل مزاجی اور حوصلہ و استقامت نے انھیں ہرحال میں نہیں ہونے دیا۔ اسی کے ساتھ واقعات کو بیان کرنے میں مذہبی یا قوی تعصب کو مطلق دخل نہیں دیا۔" (۲۳)

۱۸۵۹ء میں سید احمد خاں نے مراد آباد میں ایک قاری مدرسہ قائم کیا جو بعد میں تحصیل کے سرکاری مدرسہ میں ضم کر دیا گیا۔ مسلمانوں کو انگریزی زبان میں جدید تعلیم دینے کا خیال بھی ان کا ہی زمانے میں پختہ ہوا۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالہ "مسباب بھکارت ہند" لکھا اور پوری سچائی و حقائق سے اپنے نقطہ نظر کو اس میں بلا خوف و تردد کے بیان کر دیا۔ اس دور میں اس جرأت و آزاوی سے اپنی بات کہنا کوئی قلمی تحمل نہیں تھا۔ سید احمد نے اس کی پانچ سو جلدیں چھپوائیں اور چند جلدیں اپنے پاس رکھ کر باقی سب جلدیں حکومت برطانیہ کو اور ایک جلد حکومت ہند کو بھیج دی۔ حکومت ہند کے ایک ضلع میں اسے باغیانہ تحریر کہا گیا لیکن جب یہ معلوم ہوا کہ یہ شائع نہیں کی گئی ہے بلکہ اس کے سب ضلع سرکار میں بھیجے گئے ہیں تو معاملہ دب گیا۔ اس کتاب کے کئی ترسے ہوئے۔ ایک ترجمہ کرنل گریم نے کیا جو ۱۸۷۳ء میں شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس رسالے کو سامنے رکھ کر ایک طرف انگریزوں نے اپنی ہی حکمت عملی و شیخ کی اور بعد میں "اظہار بخیل کا انگریز نے مسٹر جیم کی قیادت میں اس رسالے کے نکات پر غور کر کے اپنی ہی سیاسی حکمت عملی طے کی۔

مراد آبادی میں انھوں نے ایک رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں "راکل ٹیڈز آف اظہار" کے نام سے ۱۸۶۰ء میں شائع کرنا شروع کیا جس میں وہ ان مسلمانوں کا مفصل و مستوفی تعارف شائع کرنا چاہتے تھے جنھوں نے ایام فخر میں گورنمنٹ کی خیر خواہی کی تھی تاکہ مسلمان حکومت کے غیظ و غضب سے بچے رہیں۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے اور ۱۸۶۱ء میں یہ بند ہو گیا۔ اسی زمانہ میں (۱۸۵۹ء) انھوں نے لفظ نصاریٰ کی تحقیق کر کے ایک رسالہ لکھا جسے اردو و انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا تاکہ مسلمانوں اور عیسائیوں میں قربت پیدا ہو اور غلط فہمی دور ہو۔ "نصاری" کا لفظ استعمال کرنے پر کان چر میں ایک مسلمان کو انگریزوں نے اس "جوہر" میں پھانسی دی تھی۔ (۲۴)

۱۸۶۰ء میں مراد آباد اور شمال مغربی اضلاع میں سخت قحط پڑا۔ مراد آباد میں اس کا انتظام سید احمد کے سپرد کیا گیا جسے انھوں نے ایسے طریقے و حسن انتظام سے انجام دیا کہ ان کی شہرت و تحسین کا ذکر ہندو مسلمان

دونوں میں ہر طرف جتنے لگا۔ سید احمد بہت اچھے نظم، غزل اور ایمان دار انسان تھے جس کا ثبوت ان کی زندگی میں ہر قدم پر ملتا ہے۔

قیامِ ہندوآباد کے زمانے میں سید احمد خاں نے ضیاء الدین برنی کی ”سلسلۂ فیروز شاہی“ کو چار خطی حصوں سے مقابلہ و تنقیح کر کے مرتب کیا جسے ۱۸۶۲ء میں ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال نے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ سید احمد نے ایشیاٹک سوسائٹی مل گڑھ کے ۲۳ اگست ۱۸۶۶ء کے شمارے میں بھی شائع کیا۔ [۲۵]

سید احمد خاں بدلے ہوئے سیاسی و تہذیبی ماحول میں مسلمانوں کی ترقی و ترقی کے لیے بیسائی اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے قریب لانا چاہتے تھے۔ انھوں نے اس زلزلے سے اپنل کی تفسیر کھینے کا منصوبہ بنایا اور بڑی محنت سے اس موضوع پر پوربھین مصنفین کی مستند کتابیں فراہم کیں۔ بھرنی و انگریزی زبان کے جاننے والوں کی خدمات حاصل کیں۔ حدیث و تفسیر قرآن کے حوالوں کے لیے ایک عربی عالم کو بلا دیا۔ یہ ایک مشکل کام تھا جسے سید احمد نے محنت و لگن کے ساتھ انجام دیا اور پہلی جلد تیار کی۔ دوسری سے انگریزی، بھرنی اور اردو کا نسخہ کے حروف کے ساتھ ایک پرکھنڈہ اور اپنی تصنیف کی یہ جلد ”تکبیر الکلام“ کے نام سے شائع کی جس کی اشاعت پر گارمیں دہلی نے اپنے لکچر ۱۸۸۳ء میں لکھا کہ ”اس کتاب سے صرف یہی نہیں پایا جاتا کہ سید احمد خاں کو قرآن شریف اور ہماری کتب مقدسہ کا پورا پورا علم ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان سب کو انھوں نے غور و خوض کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ یہ کتاب وسیع علم کا نتیجہ ہے اور میں اپنے تئیں مبارک باد دیتا ہوں کہ یہ کتاب اس زبان میں لکھی گئی ہے جس کا کھانا ہر مریض ہے کیوں کہ مجھے یقین ہے کہ یہ پیلای و سوغ ہے کہ کسی مسلمان نے نہ صرف اردو میں بلکہ ایشیا کی کسی زبان میں اس موضوع پر ایسی بیسواد اور مکمل بحث کی ہو۔“ [۲۶]

۱۸۶۱ء/ ۱۲۷۸ھ میں ہندوآباد میں ہی سید احمد خاں کی بیوی کا انتقال ہو گیا جنھوں نے دو بچے، سید حامد و سید محمود اور ایک بیٹی اپنے پیچھے چھوڑی۔ اس وقت سید احمد کی عمر ۳۳ برس کی تھی۔ اس کے بعد ساری عمر انھوں نے شادی نہیں کی اور تین من و حن سے مسلمانوں کی تعلیم و ترقی کے کاموں میں لگے رہے۔ اس دور میں انھیں پختہ یقین ہو گیا تھا کہ جب تک ہندوستان میں علم کی روشنی نہیں پھیلے گی اس وقت تک قسمت کا ستارہ روشن نہیں ہوگا۔ حاکمی نے لکھا ہے کہ اسی زمانے میں ان کو یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ ”تکبیر الکلام“ میں علوم جدیدہ کی عام اشاعت اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ علمی کتابیں دیکھی زبان میں ترجمہ نہ کی جائیں۔ انھوں نے اس بات کو انگریزی تعلیم کے پھیلانے سے بھی زیادہ ضروری اور مقدم سمجھا۔ [۲۷] علوم جدیدہ کی انگریزی زبان میں لکھی ہوئی کتابوں کے اردو تراجم اور انگریزوں اور ہندوستانیوں میں رابطہ و اتحاد پیدا کرنے کے لیے انھوں نے ۱۸۶۲ء میں جازبی پور میں ”سائنٹیفک سوسائٹی“ قائم کی اور قریباً ۱۰ سالوں میں اس سوسائٹی کے سر

پرست اعلیٰ وزیر ہند اور نائب سرپرست شمال مغرب اور پنجاب کے گورنر تھے۔ بہت سے دوسرے صوبوں کے ہندو مسلمان دیکھوں نے بھی اس "سوسائٹی" کی رکنیت قبول کی۔ سرسید اس کے اخزائی سرکریٹری منتخب ہوئے۔ ۱۸۶۳ء میں قازنی پور میں اپنی مدد آپ کی بنیاد پر عام چندہ سے ایک مدرسہ قائم کیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ "وہ مدرسہ آج تک وکنوڈیا اسکول کے نام سے قازنی پور میں جاری ہے۔" [۲۸]

۱۸۶۳ء میں سید احمد خاں کا جاولہ قازنی پور سے علی گڑھ ہو گیا۔ سائنٹیفک سوسائٹی کا سارا سامان اور عہدہ اپنے ساتھ علی گڑھ لے آئے۔ علی گڑھ کے انگریز بیچ اس کے صدر مقرر ہوئے۔ جلد ہی سوسائٹی میں انگریزوں کی تعداد بڑھ گئی۔ سوسائٹی کی الگ عمارت تعمیر ہوئی جس کا افتتاح ۱۳ مارچ ۱۸۶۶ء مسٹر وینس کشنر ٹھہر نے کیا۔ سوسائٹی کے جلسوں میں ہر مہینے نئے نئے موضوعات پر چٹھرا کا انتظام کیا جاتا تھا۔ یہاں سے کئی مفید کتابیں ترجمہ ہو کر شائع ہوئیں جن میں الفسطن کی تاریخ ہندوستان، رولن کی تاریخ مصر قدیم، تاریخ پنجاب، قدیم اسکات برن کا رسالہ علم قحط، ستیر کا رسالہ سیاست، دن امر جان سکلم کی تاریخ ایران، ریورڈ ایکسوں کی تاریخ چین کا قاری سے ترجمہ وغیرہ شائع ہوئے۔ [۲۹] سید احمد خاں نے اپنا وہ پرنس جو "تجملین الکلام" کے لیے آٹھ ہزار روپے کا خریدا تھا، سوسائٹی کو عطیہ کر دیا اور پیر سے کی وہ انگریزی بھی، جو نواب سکھو دیکھ کر بے حد ہواں پال لے سید احمد خاں کو ہی تھی، وہ بھی "سوسائٹی" کی نذر کر دی۔

۱۸ مئی ۱۸۶۶ء کو سید احمد نے "علی گڑھ برقی لٹریچر ایسوسی ایشن" قائم کی جس کا مقصد یہ تھا کہ جب تک وکنوڈیا نے حکومت ہند کے اختیارات کبھی سے لے کر اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں تو ہمیں اپنے حقوق حاصل کرنے کے لیے برطانوی پارلیمنٹ سے تعلق پیدا کرنا چاہیے تاکہ ہمارے حالات و معاملات سے آراکین واقف و باخبر رہیں۔ اس ایسوسی ایشن نے کئی مفید کام کیے لیکن ۱۸۶۷ء میں جب سرسید کا جاولہ بنارس ہو گیا تو یہاں تک نہیں بھی بے رواج ہو کر رہ گئی۔ ۱۸۶۶ء ہی میں سید احمد نے "سائنٹیفک سوسائٹی" سے ہفت وار اظہارِ اہل جو "علی گڑھ سائنس ٹیوٹ گزٹ" کی صورت میں ان کی وفات تک شائع ہوتا رہا۔ حالی نے لکھا ہے کہ "شمالی ہندوستان میں عام خیالات کی تبدیلی اور معلومات کی ترقی اسی پر ہے کہ اجماع سے شروع ہوئی ہے مگر اس کے ساتھ ہی پچھلے مسائل سے جو وقت اور اعتبار اس پر ہے نے گورنمنٹ اور حکام کی نظر میں حاصل کیا، وہ آج تک کسی دیکھی اخبار نے حاصل نہیں کیا۔" [۳۰] ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء کو سرسید کا جاولہ اسٹال کاڑ کوٹ کے بیچ کی حیثیت سے بنارس ہو گیا اور وہ سائنس کی ساری ذمہ داریاں چاہے ٹکٹن ایسوسی ایشن کے سپرد کر کے بنارس چلے گئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ "نہایت توجہ و دل سوڑی" سے راجا ٹکٹن نے کام کیا اور عمارت کی تعمیر کے کام کو بھی مکمل کیا۔

اسی سال یکم اگست ۱۸۶۷ء کو جب سید احمد خاں علی گڑھ میں تھے، انھوں نے ایک درخواست "علی

گڑھ برقی لٹریچر ایسوسی ایشن" کی طرف سے دائر کرانے کو بھیجی جس میں لکھا تھا کہ [۳۱]

(۱) اعلیٰ درجے کی تعلیم کا ایک سرشتہ قائم کیا جائے جس میں بڑے بڑے علوم و فنون کی تعلیم دیکس زبان میں ہوا کرے۔

(۲) دیکس زبان میں انھیں مضامین کا سلاخ امتحان ہوا کرے جن میں اب طلبہ نکلنے یونیورسٹی میں انگریزی میں امتحان دیتے ہیں۔

(۳) جو سندیں انگریزی خواں طلبہ کو اب علم کی مختلف شاخوں میں دی جاتی ہیں وہی سندیں ان طلبہ کو بھی عطا ہوا کریں۔

(۴) اردو تعلیمی یونیورسٹی میں قائم کی جائے یا شامل مغربی اصطلاح میں ایک جدا یونیورسٹی دیکس زبان کی قائم ہو۔

(۵) اس فرض سے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کرنے کا کام جہاں تک ممکن ہوگا ”سائنسی کتب سوسائٹی علی گڑھ“ انہما دے گی۔

حکومت ہند نے اس خیال کو پسند کیا اور لکھا کہ ”ہمارا مقصد صرف یہ نہیں ہے کہ فقط یونیورسٹی کے کورس کی کتابیں دیکس زبان میں ترجمہ ہو جائیں بلکہ علوم و فنون کے وسیع دائرے میں طلبہ کو مستعد و تیار کرنا چاہئے اور چون کہ اس مطلب کے لیے کافی ذخیرہ دیکس زبان میں اب تک موجود نہیں ہے اس لیے حکومت سے ایک ہندوستان کے باشندوں کو انگریزی زبان کے ذریعے سے یہ بات حاصل کرنی ہوگی۔“ [۳۲]

اس کام کے لیے بہت سے لائق لوگوں نے جن میں دلی کے ماسٹر پیارے لال، مولوی ذکا اللہ اور پنڈت دھرم نرائن شامل تھے ترجمہ کرنے کی ہائی بھری۔ اس یونیورسٹی کا جب چرچا ہوا تو اس یونیورسٹی کے متعلق دلی سوسائٹی میں ایک مباحثہ ہوا اور حکومت پنجاب کو ایک یادداشت بھیجی گئی کہ یہ یونیورسٹی لاہور میں قائم کی جائے اور اگر وہ لوگوں صوبوں کے لیے ایک ہی یونیورسٹی قائم کی جائے تو اس کا مقام ہوتی ہوتا چاہیے مگر نہ معلوم کس وجہ سے سرسید کی دلچسپی اس خیال سے ہٹ گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ”گورنمنٹ کا ارادہ نکلنے یونیورسٹی تو ذکر اس کی جگہ دیکھنے یونیورسٹی قائم کرنے کا تھا اور انگریزی کو بطور پیکٹنگ لکھنے کے تعلیم میں رکھنا چاہتی تھی چنانچہ سید احمد نے مدارس انشائی ٹیوٹ کے ایک جلسے میں کہا کہ ڈائریکٹر سرحد تعلیم اصطلاح شامل مغرب نے ایسوسی ایشن کا مطلب غلط سمجھا ہے۔ ایسوسی ایشن کی ہرگز یہ رائے نہیں ہے کہ انگریزی صرف بطور ایک زبان کے سمجھائی جائے اور اس کو اعلیٰ تعلیم و تربیت کا ذریعہ نہ گردا جائے بلکہ اس کی یہ خواہش ہے کہ انگریزی تعلیم کا طریقہ دستور جاری رہے مگر اس کے ساتھ ایک اور سرشتہ قائم کیا جائے جس سے انگریزی علوم و فنون اور خیالات دیکس زبان کے ذریعے سے بہ کثرت عام ہندوستان میں پھیلائے جائیں۔ پس یونیورسٹی میں ایک شعبہ قائم ہو یا ایک جدا گانہ دیکھنے یونیورسٹی خاص ان اصطلاح میں قائم ہو۔“ [۳۳] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سید احمد خاں انگریزی زبان کو اعلیٰ تعلیم کے لیے اس دور کے سیاسی

تعلیمی ضروریات کے پیش نظر رانی دکننا چاہتے تھے۔ دوسرے وہ یہ یونیورسٹی الگ سے اخلاص شامل مغرب میں قائم کرنا چاہتے تھے۔ دہلی سوسائٹی کے ممبر ایک ایسی یونیورسٹی دلی میں اور دوسری لاہور میں قائم کرنا چاہتے تھے۔

۱۸۶۷ء میں اردو زبان کے مخالفوں نے اخبارات میں یہ بحث شروع کر دی کہ ”اس یونیورسٹی میں مسلمانوں کے لیے اردو زبان اور ہندوؤں کے لیے ہندی زبان مخصوص کی جائے اور ہندو جو تسلیم کرنے اس بات کے کہ ہندی زبان سروسد تہجی قابلیت نہیں رکھتی، اس امر پر زور دیا جاتا تھا کہ اس کی ترقی میں کوشش کرے اور اس کو تہجی کے لائق بنایا جائے۔“ [۳۳] اس صورت حال میں شاید سید احمد خاں نے یہ خیال کیا ہو گا کہ اردو ہندی کے جھگڑے سے دونوں قوموں کو نقصان پہنچے گا، دونوں قومیں ایک دوسرے سے دور ہو جائیں گی اور ان کا وہ مقصد بھی پورا نہیں ہو گا۔ جو آ کے چل کر کانٹ کی صورت میں سامنے آنے والا تھا، اس لیے سروسد اہلوں نے اس خیال کو ترک کر دیا۔ وہ اب تک ہندو مسلم اتحاد کو ہندوستان کے روشن مستقبل کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ جاتی نے لکھا ہے کہ ”سرسید... اس اصول کے پابند تھے کہ ہندوستان کی بھائی بھائی کے کہ ہندو مسلمان ہندو ایک قوم بل کر دیں کسی طرح ممکن نہیں مگر بد قسمتی سے ایسے اسباب جمع ہو گئے تھے کہ دونوں قوموں کا متفق رہنا ممکن نہ تھا۔“ [۳۵] اور خود انگریز بھی یہی کہتے تھے کہ ان دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے دور کیا جائے تاکہ ہندوستان پر انگریز کی سامراجی اقتدار کو عمل داری کو حل دیا جاسکے۔ تقسیم کرو اور حکومت کرو کا یہی ”قلم“ تھا۔ اس زمانے میں انگریز کی مدارس کے نصاب میں تاریخ ہندوستان کی وہ کتابیں شامل تھیں جو مسلمانوں کے خلاف تعصب سے بھری ہوئی تھیں جن میں خصوصیت سے مسلمانوں کی خالصانہ کارکردگیاں کی تفصیل کے ساتھ درج کیا گیا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ”ہندو اہل دینی اور اتحاد بلکہ پاکت کے قدیم ہندو مسلمانوں میں تھے وہ تعلیم یافتہ ہندوؤں میں بالکل باقی شدہ ہے اور اس کا نتیجہ آج ہر شخص ملاحظہ تمام ہندوستان میں اپنی آنکھ سے دیکھ رہا ہے جو عزت اور جاہ و منصب اور امور سلطنت میں شرکت تعلیم کی بدولت ہندوؤں نے حاصل کی تھی مسلمان اپنے غرور اور تعصب کا غفلت و بے پروائی کا افلاس کے سبب اس سے محروم تھے اور واقعہ ۱۸۵۷ء نے ان کو بھی متاثر کیا تھا۔“ [۳۶]

جاتی نے اسی سلسلے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”اردو زبان جو حقیقت ہندی بھاشا کی ایک ترقی یافتہ ہے اور جس میں عربی و فارسی کے صرف کسی قدر امثال اس سے زیادہ شامل نہیں ہیں جتنا کہ آ نے میں تک ہوتا ہے۔ اس کو ہمارے ہم وطن بھائیوں نے صرف اس بنا پر مٹا دیا کہ اس کی ترقی کی بنیاد مسلمانوں کے عہد میں پڑی تھی۔ چنانچہ ۱۸۶۷ء میں مدارس کے بعض سربراہ اردو ہندوؤں کو یہ خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو تمام سرکاری عہدائوں میں سے اردو زبان اور فارسی خط کے موقوف کرانے میں کوشش کی جائے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو درج ذیل گہری میں لکھی جائے۔“ [۳۷]

محسن الملک مہدی علی خاں کے نام ایک خط مورخہ ۲۹ مارچ ۱۸۷۰ء میں سرسید احمد خاں نے لکھا کہ ”ایک اور خبر مجھ کو ملی ہے جس کا مجھ کو کمال درجہ اور فکر ہے کہ بابا شاہ پر شادی کی تحریک سے عموماً ہندو لوگوں کے دل میں جوش آیا ہے کہ زبان اردو خط فارسی کو، جو مسلمانوں کی نشانی ہے، متا دیا جائے۔ میں نے سنا ہے کہ انھوں نے سین ایٹک سوسائٹی کے ہندو ممبروں سے تحریک کی ہے کہ بجائے اخبار اردو، ہندی ہو۔ ترجمہ کتب بھی ہندی میں ہو۔ یہ ایک ایسی تدبیر ہے کہ ہندو مسلمان میں کسی طرح اتفاق نہیں رہ سکتا۔ مسلمان ہرگز ہندی پر شفیق نہ ہوں گے اور نتیجہ اس کا یہ ہوگا کہ ہندو طبقہ اور مسلمان طبقہ دو جہادیں گے۔ یہاں تک یکجا نہ ہوں گی۔ بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ اگر مسلمان ہندو سے طبقہ ہو کر اپنا کاروبار کریں گے تو مسلمان کو زبانہ فائدہ ہوگا اور ہندو نقصان میں رہیں گے۔ خاص اپنی طبیعت کے سبب سے کہ میں کل اہل ہند کیا ہندو کیا مسلمان سب کی بھلائی چاہتا ہوں۔“ [۳۸]

حالی نے لکھا ہے کہ سرسید کہتے تھے کہ یہ پہلا موقع تھا جب مجھ کو یقین ہو گیا کہ اب ہندو مسلمان کا بطور ایک قوم کے ساتھ چٹا اور دونوں کو مل کر سب کے لیے ساتھ ساتھ کوشش کرنا محال ہے۔ سرسید نے کہا کہ: ”انھیں دونوں میں جب کہ یہ چہ چاہا اس میں پہلا ایک روز مسز چیپیز سے، جو اس وقت مدارس میں کھڑے تھے، میں مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں یکھ گفتگو کر رہا تھا اور وہ حجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال ظاہر کرتے تھے۔ میں نے کہا کہ اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہوں گی۔ ابھی تو بہت کم ہے آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عداوت ان لوگوں کے سبب جو تعلیم یافتہ کہلاتے ہیں۔ بہت نظر آتا ہے۔ جزد نہ رہے گا وہ دیکھے گا۔ انھوں نے کہا اگر آپ کی خوش گوئی صحیح ہو تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی نہایت افسوس ہے مگر اپنی خوش گوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔“ [۳۹]

اسی زمانے میں ناگری سہا کی شائیں اور سہائیں مختلف ناموں سے مختلف شہروں میں قائم ہو گئیں اور الہ آباد میں مرکزی دفتر قائم ہو گیا۔ کم و بیش اسی زمانے میں لیٹیفینٹ گورنر بنگال بھاگل پور کی سائنٹیفک سوسائٹی میں آئے اور یہاں جو خطبہ استقبالیہ انھیں پیش کیا گیا وہ ایسی مغرب و معرب زبان میں تھا کہ انھوں نے کہا کہ ”جس زبان میں یہ خطبہ پڑھا گیا ہے وہ ہرگز بنگالی زبان نہیں ہے اور یہ زبان بہار میں جاری نہیں رہ سکتی اور یہ کہ بہار کے ہندوؤں کے مطالبے پر کچھ زبان کیتھی حروف میں جاری کرنے کا حکم صادر کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گویا وہ پہلے سے اس بات کے لیے اپنی طور پر تیار ہو کر منصوبہ بنا کر آئے تھے۔“

۱۸۸۲ء میں، جب سرسید و انصرائے کی مجلس لیٹو کونسل کے ممبر تھے، شمال مغربی اضلاع اور پنجاب کے ہندوؤں نے اردو زبان اور فارسی رسم الخط کی مخالفت کی اور اس سلسلے میں، ایجوکیشن کمیشن کو صفر بھی رہا۔

کیے۔ سرسید کے بعض مسلمان حامیوں نے بھی باجواب میں ”انجمن حیات اردو“ قائم کی اور جواب میں کمیشن کو صبر بھی کیجیے۔ سرسید نے کمیشن سے کہا کہ یہ بڑا ایسا ہی مسئلہ ہے اور اس کا تعلق کمیشن سے نہیں ہے۔

۱۸۹۸ء میں سرافقونی ایک ڈیوڈ کی سرکار میں اصلاح شمال مغرب دودھ کے سربراہ دودھ بندوں نے ایک یادداشت پیش کی کہ عدالتوں پکھڑوں میں اردو زبان و فارسی رسم الخط کے بھانے ہندی بھاشا اور ناگری خط جاری کیا جائے۔ سرسید نے اپنی وفات سے ۹ دن پہلے ۱۹ مارچ ۱۸۹۸ء کے انسٹی ٹیوٹ گزٹ میں اردو ہندی تنازع کے تعلق سے ایک مضمون شائع کیا اور جو کمیشن الہ آباد میں مسلمانوں نے اردو کی حمایت کے لیے قائم کی تھی اس کو اس باب میں مشورے دیے۔ وہ کہتے تھے کہ یہ کام درحقیقت محض قومی تعصب پر مبنی ہے۔ حاکمی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”سرسید نے اردو زبان کی مخالفت پر بھی سکوت اختیار نہیں کیا یہاں تک کہ مرتے مرتے بھی وہ اس ڈبئی کو لٹا کر بھیخیر نہیں رہے۔“ [۳۰] ۱۸۹۸ء میں سرسید احمد خاں کی وفات کے بعد ۱۸ اپریل ۱۹۰۰ء کو سرافقونی ایک ڈیوڈ نے ہندوؤں کے مطالبے کو تسلیم کر لیا اور ہندی و دیوناگری رسم الخط کو عدالت میں باذیلی حاصل ہو گئی۔

۱۸۶۸ء میں ہمارے میں سرسید نے ایک رسالہ ”احکام طعام اہل کتاب“ لکھ کر شائع کیا اور قرآن و حدیث اور روایات فقہی اور شاہ عبدالعزیز کے فتوے کے حوالے سے بتایا کہ ”مسلمانوں کو انگریزوں کے ہاں خود ان کے ساتھ انہیں کے ہاتھ کا پکا ہوا اور انہیں کے برتنوں میں اور انہیں کا ذبیحہ جس طرح کے انھوں نے کیا ہو، کھا دوسرے ہے۔ صرف سودا و شراب اور حرام چیزوں سے پرہیز کرنا لازم ہے۔“ [۳۱]

اسی سال حکومت نے ہندوستانوں کی تعلیم کے لیے ۹ لاکھ روپے منظور کیے اور اصلاح شمال مغرب سے سید محمود کا انتخاب کیا۔ سرسید نے بھی بیٹے کے ساتھ ولایت جانے کا ارادہ کیا۔ اپنے سفر خرچ و قیام کے لیے انھوں نے اپنا کتب خانہ فروخت کر دیا اور ساتھ ہی مگر کو بھی گروی رکھ دیا۔ دفتر سے چھٹی کے کریم اپریل ۱۸۶۹ء کو ہمارے سے انگلستان کے لیے روانہ ہو گئے۔ دونوں بیٹے سید حامد و سید محمود کے علاوہ مرزا خدا داد بیگ اور خدمت گار جھگو ساتھ تھے۔ سفر کی تفصیل سرسید نے ”مسافران لندن“ میں لکھ دی ہے جو کتابی شکل میں شائع بھی ہو گئی ہے۔ یہ ”سفر نامہ“ اس زمانے میں سائنٹفک سوسائٹی کے اخبار اور ”تہذیب الاطلاق“ میں بھی چھپا رہا ہے۔ سرسید نے سترہ مہینے لندن میں قیام کیا اور اپنے مقصد حیات کو پورا کرنے کے لیے دن رات مصروف رہے۔ یہاں وہ بڑے سر آدرد لوگوں سے بھی ملے۔ لندن میں ان کی بہت بڑی برائی ہوئی۔ ٹکڈ کنواریا سے لے کر ڈاک اور طوطا خاص تک ان کی ملاقاتیں ہوئیں۔ انگریزوں نے ان کا پرچاک خیر مقدم کیا اور ۶ اگست ۱۸۶۹ء کو انڈیا آفس میں تقرر کیا گیا اور ان کو سی ایس آئی کا خطاب اور تنخواہ بھی دیا گیا۔ انھوں نے چارلس ڈکنز کو مضمون پڑھتے ہوئے بھی سنا۔ کارلائل سے بھی ان کی ملاقات اور جارج خیال ہوا۔ کیمبرج جا کر وہاں کے طرح پر تعلیم کو دیکھا اور ساتھ ہی تعلیم نسواں کو بھی دیکھا۔ انگلستان کی

ترقی کو دیکھ کر ان کا دل بھی چاہتا تھا کہ ہندوستان بھی ایسی ہی ترقی کرے۔ سرسید کا یہ سارا سفر ایک شخص اور تجسس انسان کی ایسی رویہ اور ہے جس سے ان کے ذہن کا پتا چلتا ہے جو برہمنی چیز کو کھیل دل و دماغ سے دیکھ رہا ہے اور مثبت و مفید پہلوؤں کو قہول بھی کر رہا ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سرسید کا ذہن ایک معلم کا ذہن ہے۔ روایت اور رسم و رواج کی قید سے آزاد وہ روشن خیالی کے ساتھ، نہ صرف خود کو بلکہ پوری قوم کو اس جدید دائرۂ فکر میں داخل کرنے کی شوق خواہش رکھتے ہیں۔ ان کا ذہن ایک نیا ذہن معلوم ہوتا ہے جو بالکل نئے انداز سے سوچ رہا ہے اور جس کی سوچ کے دھارے سے ہمہ جہت کے تقاضوں اور روشن مستقبل سے جڑے ہوئے ہیں۔ محسن الملک مہدی علی خاں کے نام جو خطوط سرسید نے لکھے ہیں ان میں بار بار یہی لکھتے ہیں کہ ”میں ہر دم اپنے ملک کی بھلائی کے خیال میں ہوں اور مغربیہ کچھ کچھ انتشاء اللہ تعالیٰ شستر کرنا شروع کرتا ہوں۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ”یہاں کا حال دیکھ کر اپنے ملک اور اپنی قوم کی حماقت اور بے جا تعصب اور حزن و ملحدہ اور دلستر آئندہ کے خیال سے رنج و غم زیادہ ہو گیا ہے اور کوئی تدبیر اپنے ہم وطنوں کے ہوشیار کرنے کی نہیں معلوم ہوتی۔ مذہب جس کو وہ سمجھتے ہیں کہ ہم نے خوب اختیار کیا ہے اس میں بھی وہی حماقت اور دلالتی اور گم راہی ہے جو اور تمام کاموں میں ہے۔ پس کوئی کیا کرے۔ ہا قابل، بد نصیبی کا کچھ علاج نہیں۔“ [۴۲] ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ”مفسوس کہ مسلمان ہندوستان کے ذمہ دہے جاتے ہیں اور کوئی ان کا نکالنے والا نہیں۔ ہائے مفسوس امرت تو کہتے ہیں اور زہرا لگتے ہیں۔ ہائے مفسوس اچھ بکڑنے والے کا اچھ جھک دیتے ہیں اور مگر کے منہ میں اچھ دیتے ہیں۔ اے بھائی مہدی اچھ کر اور یقین جان لو کہ مسلمانوں کے ہونٹوں تک پانی آ گیا ہے۔ اب ڈوبنے میں بہت ہی کم کا سلا رہ گیا ہے۔ اگر تم یہاں آتے تو دیکھتے کہ تہیت کس طرح ہوتی ہے اور تعلیم لانا دیکھا گیا قاعدہ ہے ہر علم کیوں کر آتا ہے اور کس طرح پر کوئی قوم عزت حاصل کرتی ہے۔ انتشاء اللہ تعالیٰ میں یہاں سے واپس آ کر سب کچھ کہوں گا اور کروں گا۔“ [۴۳]

لندن کے دوران قیام میں انھوں نے ”خطبات احمدیہ“ کا پہلا مسودہ تحریر کیا اور وہی چھپوایا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ”میں روز و شب تحریر کتاب میر مصطفویٰ مسلم میں مصروف ہوں سب کام چھوڑ دیا ہے۔ لکھتے لکھتے کمر درد کرنے لگتی ہے۔ اور فکر تہذیب مغربیہ کتاب اور فکر جواب اعتراضات۔ اور فکر تنقیح صحیح روایات صحیح میں جھگڑا رہتا ہوں اور جب حساب دیکھتا ہوں تو جان نکل جاتی ہے کہ انہی انگشت اور چھوٹا تو شروع کر دیا، وہ دیکھ کہاں سے آوے گا۔ مسلمان الہت آستین چڑھا کر اس باب میں لڑنے کو تیار ہوں گے کہ اگر یزیدوں کے ساتھ کھانا مت کھاؤ مگر جب کہو کہ مذہبی تائید میں کچھ روپیہ خرچ کرو تو جان چھاویں گے۔“

[۴۴]

سرسید ایک سال پانچ ماہ لندن میں قیام کر کے ۲۴ ستمبر ۱۸۵۷ء کو ہندوستان کے لیے روانہ ہوئے اور

۳ اکتوبر ۱۸۵۷ء کو کئی پہلے اور اسی مہینے میں مدارس کھلی کر اپنا سرکاری منصب سنبھال لیا۔ یہاں آ کر انھوں نے اپنے ”عمل“ کا آغاز دو چیزوں سے کیا۔ ایک یہ کہ مسلمانوں کو تھکیدی دائرے سے نکال کر ان کے اخلاقی کی تہذیب و دورستی کے لیے ۱۸۵۷ء میں ”تہذیب الاخلاق“ جاری کیا۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کو جدید تعلیم دینے کی تیاری کے لیے ”کھلی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان“ مدارس میں قائم کی۔ انھوں نے لندن ہی سے ”تدویر ترقی تعلیم مسلمانان“ کی اشاعت کے لیے ایک اشتہار بھیجا کر اپنے چلنے سے پہلے محسن الملک کو بھیجا دیا تھا۔ یہ دونوں منصوبے لندن میں سوچ کر انھوں نے جاری کیے تھے اور یہ حصول مقصد کی طرف ان کا پہلا قدم تھا۔ ۲۳ ستمبر ۱۸۵۷ء کو ”تہذیب الاخلاق“ کا پہلا شمارہ اس لوح اور قلم کے ساتھ وجود لندن سے بھرا کر لائے تھے شائع ہوا۔ اس کے ایڈیٹر ویکٹر سرسید احمد خان تھے۔ دسمبر ۱۸۵۷ء میں انھوں نے انعامی اشتہار شائع کیا اور ۲۶ دسمبر ۱۸۵۷ء کو اس کا پہلا اجلاس بلایا جس میں سرسید سرکاری تہذیب ہوئے۔ اس کھلی کا مقصد یہ تھا کہ وہ ان تمام باتوں اور وجوہ کو دریافت کرے جس کی وجہ سے مسلمان تعلیم میں پس ماندہ ہیں۔ جب وجوہ معلوم ہو جائیں گے تو ان کے تدارک کے لیے اقدام کیا جاسکے گا۔ حاقی نے نوپ محسن الملک کا ایک بیان ”سیاست جاوید“ میں درج کیا ہے کہ ”کھلی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان“ کے اجلاس سے ایک دن پہلے وہ مدارس کھلی گئے تھے اور ہم دونوں ایک ہی کمرے میں لیٹے تھے۔ رات کو آنکھ کھلی تو سرسید بستر پر نہیں تھے۔ انھیں دیکھتے باہر نکلا تو وہ حالت اضطراب میں باہر برآمدے میں ٹہل رہے تھے اور زبرد قضا درود پڑھتے تھے۔ محسن الملک نے سبب پوچھا تو درود نہ گئے اور کہنے لگے کہ ”مسلمان بکڑے گئے اور بکڑے جاتے ہیں اور کوئی صورت ان کی بھلائی کی نظر نہیں آتی۔۔۔“ جہل کل ہونے والا ہے مجھے امید نہیں کہ اس سے کوئی عمدہ نتیجہ پیدا ہو۔ محسن الملک نے بیان کیا کہ سرسید کی یہ حالت دیکھ کر جو کیفیت میرے دل پر گذری اس کو بیان نہیں کر سکتا اور جو عظمت اس شخص کی اس دن سے میرے دل میں چمکی ہوئی ہے اس کو میں ہی خوب جانتا ہوں۔“ [۳۵]

کھلی کی طرف سے جو انعامی اشتہار جاری کیا گیا تھا اور لوگوں کو مسلمانوں کی تعلیم کی بردہائی کے وجہ بیان کرنے کی جرح وعت دی گئی تھی، اس کے جواب میں ۳۲ مضامین موصول ہوئے جن سے دو وجوہ سامنے آئے جو ترقی تعلیم کے موافق تھے۔ سرسید نے ان مضامین کی بنیاد پر ایک مہم پورٹ جاری کی اور مصلوہ صورت میں گورنمنٹ کو بھی بھجوائی۔ گورنمنٹ نے وعدہ کیا کہ ”اگر کھلی کی کوشش سے تجوزہ کالج قائم ہو گیا تو گورنمنٹ علوم دینی کی تعلیم کے لیے جو جب خواہ گرانٹ ان ایف کے اس مدرسہ کو دے گی۔“ [۳۶] ۱۰ فروری ۱۸۵۳ء کو سرسید محمود نے ”ایک انسکیم انتظام و سلسلہ تعلیم کی جو ولایت کے اسکولوں اور کالجوں اور یونیورسٹیوں کا انتظام اور طریقہ تعلیم دیکھ کر مرعوب کی تھی، تجوزہ کالج کے لیے پیش کی۔“ [۳۷] نیز ایک استخامع اس انسکیم کے ملائے وقت کے پاس بھیجا گیا جس میں ان سے پوچھا گیا تھا کہ جس مدرسہ میں اس انسکیم کے موافق تعلیم دی جائے گی، اس میں چندہ دینا جائز ہے یا نہیں۔“ [۳۸] اسی کے ساتھ مخالفت کا ایک سیلاب

آگیا۔ مولوی امداد علی اس میں خوش خوش تھے۔ کالج کے سلسلے میں طرح طرح کی افواہیں اڑائی گئیں مثلاً مدرسہ میں سید احمد خاں کا بت رکھا جائے گا۔ وہاں نیچریوں کے مقابلہ کے مطابق کتابیں پڑھائی جائیں گی۔ وہاں شیعوں کے مذہب کی کتابیں پڑھائی جائیں گی۔ جو چند واقع ہو گا وہ سو میں نکلیا جائے گا۔ فکروں کو انگریزی لباس پہننا پڑے گا وغیرہ۔ سرسید نے اس کی منطقی "تہذیب الاطلاق" میں شائع کی۔ اب سرسید کی قوت عمل نے ساقیوں سے کہا کہ اپنے خرچ پر شیروں کا دورہ کریں اور لوگوں کو کتابیں کس کالج کے قیام سے کیا کیا فائدہ ہے ہیں اور کس قسم کی تعلیم دی جائے گی۔ اس ساری مخالفت کی آغوش میں بھی وہ اپنی قوت عمل، اخلاص، یکجہتی اور قوی درد کے ساتھ دن رات اپنے کام میں لگے رہے اور کئی کے علی گڑھ کے اجلاس میں مولوی مسیح اللہ خان کی یہ تجویز منظور ہوئی کہ اس سے بہتر کوئی تدبیر نہیں ہے کہ ایک مانت مدرسہ سرطور نمونہ کے علی گڑھ میں قائم کیا جائے جس کے طریقہ تعلیم سے ہمارا مقصد تعلیم عملی صورت میں سامنے آ جائے۔ ۲۴ مئی ۱۸۷۵ء کو ملک وکٹوریہ کی سالگرہ کے دن مدرسہ کا افتتاح ہوا اور یکم جون ۱۸۷۵ء سے تعلیم شروع ہو گئی۔ ۱۸۷۶ء میں سرسید بخش کے علی گڑھ آ گئے اور دن رات کالج کے کاموں میں مصروف ہو گئے۔ اب ہر کام میں تیزی آ گئی۔ چند کے لیے جی جی تریکین سوچی گئیں۔ ۱۸ جنوری ۱۸۷۷ء کو سر پیر کے وقت لاہور میں وائسرائے و گورنر جنرل ہونے کا کالج کا سنگ بنیاد رکھا۔ ایک سال بعد یکم جنوری ۱۸۷۸ء کو کالج کی کلاں بھی شروع ہو گئی اور اینگلو اورینٹل کالج کا الحاق کلکتہ والا باغیچہ کی درشتوں سے بھی ہو گیا۔

سرسید نے چند واقع کرنے کے لیے کیا تدبیریں کیں اور کس طرح اس کالج کو بچا اور ترقی دی جس کی خوشبو برصغیر کے مسلمانوں کی روح کو آج بھی مسطر کر رہی ہے اور آنے والے نسلوں میں بھی اسی طرح تازہ دم کرتی رہے گی۔ سرسید کا کام اور مقصد حیات وقت کے ساتھ قدم ہونے والا نہیں تھا بلکہ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے ان کی شخصیت بڑی سے بڑی ہو کر نکلتی جاتی ہے۔ جب وہ اس دنیا میں موجود تھے تو اسے عظیم نہیں تھے لیکن آج وہ اور ان کی شخصیت عظیم ترین کر گذشتہ دو سو سال سے مسلمانوں کو آگے بڑھنے کی راہ دکھا رہی ہے۔ سرسید نے مسلم قوم کو تھلیدی دائرے سے نکال کر زندگی کے جدید عقلی دائرے میں داخل کر دیا۔ مذہب اسلام صرف مسلمانوں کے لیے بلکہ خود سرسید کے لیے بھی طیر معمولی اور بنیادی اہمیت رکھتا تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ مسلمانوں کی زندگی مذہب کے ساتھ گندھی ہوئی ہے اور مذہب کے جس تھلیدی دائرے میں وہ قید ہیں اس سے اور رسم و رواج اور بدعتوں سے انھیں باہر نکالنا ضروری ہے۔ یہی وجہ تھی کہ سرسید نے سب سے زیادہ مضامین مذہبی امور پر لکھے اور فکر میں عقل کی مدد سے نئے نئے پہلو اُجاگر کیے۔ سرسید کی "تفسیر اہقرآن" بھی مکروہ و مذہب اور الحاد کے فکروں کے باوجود قوم کی اطلاع کے لیے لکھی گئی تھی جس نے فکر کو نیا راستہ دکھا دیا اور نوجوان نسل کو دوبارہ مذہب سے قریب کیا۔ اقبال نے اپنے خطبات "اسلام میں مذہبی فکر کی تفصیلی نو" میں سرسید کا کہیں ذکر نہیں کیا حالانکہ فکر اقبال سرسید ہی کی فکر کا تسلسل ہے جس کے اثرات ان کی فکر و نظر پر بھی

گھر سے ہیں۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ سرسید کی فکر جدید کی وجہ سے کفر کے جتنے فتوے سرسید پر عطا ہوئے۔ دین نے لگائے اور جس شعوہ کے ساتھ ان کی مخالفت کی، اقبال نہیں چاہتے تھے کہ سرسید کا نام لے کر وہ علماء کو بیدار و حور کریں اور لوگ ان کے جدید خیالات سے برکت مند ہو جائیں۔ انھوں نے خاموشی سے فکر سرسید کے تسلسل کو اپنی رکنا اور اسے اپنی فکر اور علوم جدید سے آگے بڑھایا۔ اپنے خطبات کی تہذیب میں اقبال نے جس نقطہ نظر کو اپنا کر لیا ہے اس کے لیے زمین سرسید نے ہموار کی تھی۔ دلوں کا مادہ مغرب کی فکر جدید ہے۔ اقبال کے بعد یہ تسلسل رک گیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ چاروں اقبال نے مدح سرائی کے علاوہ اقبال کے کسی سے پہلو کو آگے بڑھنے نہیں دیا اور یہ فکر دوبارہ اجتہاد اور تفکیر کو سہت کر دیا۔ اور تعلیم کے دائرے میں پناہ دیا۔ اب ہو گئی۔ بہر حال سرسید پہلے شخص ہیں جنھوں نے مسلم فکر کو جدید حاضر کے جدید دائرے میں داخل کیا اور ساری عمر عطا دین کی شہید مخالفت کا اپنے ایمان کی جانچ سے مقابلہ کرتے رہے۔ آج ہم جو کچھ اور جتنے کچھ ہیں اس میں فکر سرسید ہمارے فانی و فکری وجود کا حصہ ہے۔ سرسید، جیسا کہ مولانا حالی نے لکھا ہے، ”لہجہ کی کوئی بات جو بھاریانی الحقیقت عقل یا قانون قدرت (نہج) کے خلاف ہو، اس کو تسلیم نہیں کرتے۔“ [۳۹]۔

غرض پانے (۱۸۷۶ء) کے بعد سرسید میں ایک نئی زندگی آ گئی اور وہ دن رات ایک طرف کالج کی تعمیر و تحکم میں لگ گئے اور ساتھ ہی تصنیف و تالیف میں بھی مصروف ہو گئے۔ ”تفسیر القرآن“ اسی دور کی یادگار ہے۔ ۱۸۷۸ء میں سرسید کو لارڈ رولین نے وائسرائے کی مجلس لٹو کنسل کا ممبر مقرر کیا۔ دوسری بار لارڈ رولین نے انھیں نامزد کیا۔ یاد رہے کہ سرسید نے ”ترساں“ سہاب بنو ہند“ میں حکومت کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کرانی تھی کہ ہندوستانی نو کنسل میں لیے جاتے ہیں اور نہ انتظام سلطنت میں ان کا کوئی دخل ہوتا ہے۔ حکومت ہند نے اس بات کو قبول کر کے اپنی اپنی حکومت ملی کا جزو بنایا۔ سرسید نے اپنے چار سالہ دور میں ہندوستانوں کی بھلائی کے لیے بچک کے لیے (۱۸۷۹ء) اور قاضیوں کے تقرر (۱۸۸۰ء) کے قانون کے مسودات پیش کیے جو منظور ہوئے۔ انھوں نے ”قانون وقف خاندانی“ کا مسودہ بھی تیار کیا تھا لیکن مسلمانوں کی مخالفت کے سبب اسے پیش نہ کر سکے۔

سرسید انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن تقریریں لکھ کر انگریزی میں کرتے تھے اور وہ اس طرح کہ پہلے تقریر اردو میں لکھتے پھر اسے انگریزی میں ترجمہ کرتے اور پھر انگریزی عبارت کو سن کر اردو رسم الخط میں لکھتے اور کنسل میں اسے اس طرح پڑھتے تھے کہ ان کی بات انگریز ممبروں تک آسانی سے پہنچ جاتی۔ اس طرح انھوں نے کئی تقریریں کیں۔ سرسید ہر کام کو گن کے ساتھ محنت سے کرتے۔ کالج کے معاملات کو وہ ہر کام پر فوجیت دیتے۔ کنسل کے اجلاس کے لیے انھیں نکلنا چاہا چاہا تھا جس سے کالج کے معاملات میں تاخیر ہوتی تھی۔ انھوں نے کنسل سے استعفا دے دیا اور جب لکل گورنمنٹ نے اپنی کنسل کے لیے ممبر منتخب کیا تو کچھ

عرسے بعد وہاں سے بھی مستعفی ہو گئے۔

۱۸۸۲ء میں انجمن ترقی تعلیم کے رکن مقرر ہوئے لیکن اختلاف کی وجہ سے علیحدہ ہو گئے اور لاہور پہنچے۔ سید محمود کو ان کی جگہ مہر نامہ کر دیا۔ سرسید نے ترقی تعلیم کے سامنے شہادت دے کر پانچھٹھ نظریات پیش کیا۔ ۱۸۸۳ء میں سرسید نے ”مخزن سول سروس فنڈ ایسوسی ایشن“ کا قیام کی اور ۱۸۸۶ء میں ”مخزن انجمن ترقی تعلیم“ کا قیام کیا جس کے مقاصد یہ تھے:

- (۱) مسلمانوں میں مغربی تعلیم کو اپنانے اور بے تک پہنچانے میں کوشش کرنا۔
- (۲) مسلمانوں کی تعلیم کے لیے جو درجے سے مسلمانوں کی طرف سے قائم ہوں ان میں مذہبی تعلیم کے حالات اور یافت کرنا۔

۱۸۸۶ء سے ۱۸۹۶ء تک ہاٹھارہ کے مختلف شہروں میں اس کے اجلاس ہوتے رہے۔ سرسید ان تھک جاتے اور چلنے کی ساری کارروائی اور جواب دہی کو کتابی صورت میں شائع کر کے ہر ممبر کو بھیجتے۔ اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ علی گڑھ کالج کے قیام کے لیے جو درجے تعلیم پر سارے ملک میں لوگ ایسے ہی اسکول کالج قائم کریں تاکہ تعلیم عام ہو۔ علی گڑھ کالج کیلئے یہ کام نہیں کر سکتا۔ اسلامی اسکول اور کالجوں کا جو سلسلہ برصغیر پاک و ہند کے طول و عرض میں نظر آتا ہے وہ سرسید کی اسی تحریک کا اثر تھا۔ کراچی کا ”سندھ مدرسہ الاسلام“ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی تھا جس میں قائد اعظم نے اپنی ابتدائی تعلیم حاصل کی تھی۔ پنجاب، بلوچ، بہار وغیرہ میں جو اسکول کھولے گئے ان پر سرسید کی تحریک کا واضح اثر تھا۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ:

”پنجاب کے مسلمان سرسید کی مٹاوی پر ایسے دوڑے جیسا جیسا پانی پر دوڑتا ہے۔ انھوں نے صرف یہی نہیں کیا کہ مدرسہ العلوم کو مالی مدد پہنچائی بلکہ یہ ہے کہ سرسید اور ان کے کاموں کی کسی صوبے نے عام طور پر ایسی قدر نہیں کی جتنی پنجاب والوں نے کی۔ کالج میں انھوں نے ہر ایک صوبے سے زیادہ دلاڑ کے تعلیم کے لیے بھیجے۔ انجمن ترقی تعلیم کے ساتھ انھوں نے سب سے زیادہ دلچسپی ظاہر کی۔ سرسید کی ہر قسم کی اصلاحیں انھوں نے سب سے زیادہ قبول کیں اور قوم کی بھلائی کے کاموں میں سب سے بڑھ کر انھوں نے سرسید کی تقلید اختیار کی یہاں تک کہ ان کو زمرہ دولانہ پنجاب کے انتظام سے تعبیر کیا۔“ [۵۰]

۱۸۸۷ء میں لاہور ڈفرن نے سرسید کو پبلک سروس کمیشن کا ممبر مقرر کیا جہاں انھوں نے ناگزیر ذی نہ جاننے کے باوجود مفید بحثیں کیں اور سب ضرورتیں اپنی رائے اور مشورے دیے۔

۱۸۸۵ء میں انٹرینیشنل کانگریس وجود میں آئی۔ سرسید نے دو سال تک ”کانگریس“ کی سرگرمیوں اور مطالبات کا بغور مطالعہ و تجزیہ کیا۔ مسلمان قوم ان کے سامنے تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد مسلمانوں کی معاشی و سماجی حالت پست تر ہو گئی تھی۔ حکومت ہند ان پر اعتماد نہیں کرتی تھی۔ سرسید نے دلدل

میں بخشی ہوئی اس شکست خوردہ قوم کو بڑی کوشش اور تدبیر سے دہر لایا تھا اور وہ چاہتے تھے کہ جب تک جدید تعلیم سے نہیں ہو کر مسلمان تیار نہ ہو جائیں ان کو کسی قسم کی اجتماعی سیاست یا شورش میں حصہ نہیں لینا چاہیے۔ اسی لیے انھوں نے انگریزین بمثل کانگریس کی مخالفت کی اور اس میں مسلمانوں کی شرکت کو روکا۔ ۱۸۸۵ء و ۱۸۸۶ء کو کنکھن کے ایک پبلک جلسے میں جو تقریر سر سید نے کی تھی اس میں وہ کل سے مسلمانوں کو سمجھایا تھا کہ وہ کہیں بھگ کر دوبارہ احتجاج کی سیاست میں نہ پڑ جائیں۔ ایسی ہی ایک تقریر ۱۶ مارچ ۱۸۸۸ء کو میرٹھ شہر کے ایک جلسہ عام میں کی اور بتایا کہ

”ہم کو جو طریقہ اختیار کرنا چاہیے وہ یہ ہے کہ ہم اس پر عمل کرنا شروع کر دیں جو ہمیں تعلیم میں کم رکھیں اور ہم اپنے حال پر غور کریں اور دیکھیں کہ ہم علم میں کم ہیں۔ اعلیٰ درجہ کی تعلیم میں کم ہیں۔ دولت میں کم ہیں۔ بس ہم کو اپنی قوم کی تعلیم پر کوشش کرنی چاہیے۔“ [۵۱]

اور یہ بھی کہا کہ:

”جب تم پوری تعلیم پاؤ گے اور اچھی تعلیم تمہارے دلوں میں بیٹھے گی تو خود تمہارے دل میں ان حقوق کا خیال پیدا ہو گا جو تم واجبی طور پر برحق کہہ غنٹ سے پاسکتے ہو اور اسی کا نتیجہ ہو گا کہ تم کو غنٹ میں بھی معزز و مہذب حاصل کرو گے اور اعلیٰ درجہ کی تمہارت سے دولت حاصل کرو گے۔“ [۵۲]

جانی نے لکھا ہے کہ ”سال گذشتہ جو مفسوس ناک واقعات پورا میں گزرے اور جو جہرت انگیز نتیجے ان پر مرتب ہوئے ان کو دیکھ کر جاں سب کی آنکھیں کھل گئی ہوں گی اور معلوم ہو گیا ہو گا کہ سر سید کی رائے اس باب میں کس قدر صائب تھی اور کانگریس سے علیحدہ رہنا ایک ایسی قوم کے لیے جیسے کہ مسلمان ہیں کس قدر ضروری تھا۔“ [۵۳]

۱۸۸۸ء میں سید احمد کو ”ناعت کاظمہ مطہرہ“ اعلیٰ ستارہ پہنچا دیا گیا۔ علی گڑھ ہائی اسکول کے ہال میں بڑا شان دار جلسہ ہوا جس میں سید اازدینا گیا اور سید احمد ”سر سید احمد“ ہو گئے اور وہ دن اور آج کا دن ”سر“ کے بطور سید احمد کو پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ ”سر“ کا یہ خطاب شاید ہی کسی اور کے ساتھ اس طرح جزو نام بنا ہو گا۔ ۱۸۸۹ء میں سر سید احمد خاں کو انگریزوں نے ورثی نے ان کی تعلیمی، تعلیمی، علمی خدمات وغیرہ کے پیش نظر امتیازی ڈگری سے سرفراز کیا۔

۱۸۹۵ء کے آخر میں کالج میں فین کا ساخو پیش آیا۔ اس مدد سے نے انھیں بڑے حال کر دیا۔ شام بہاری لال جن ۱۸۸۳ء سے ہیڈ کلرک تھا اور سر سید کو اس پر دست دیا تھا۔ شام بہاری لال نے جنم و سختیوں کا دھوکے سے سرکاری سے دھوکا کر داکر رقم کاٹنی شروع کی اور اس طرح ایک لاکھ پانچ ہزار چار سو نو روپے فین کر کے شراب نوشی اور عیاشی میں ازاری۔ جب یہ راز فاش ہوا تو شام بہاری لال پر قانچ کا دورہ پڑا اسی

حالت میں وہ گرفتار ہوا اور اسی حالت میں حوالات میں کچھ کھا کر مر گیا۔ سر سید کو یہ صدمہ لے بیٹھا اور وہ اکثر بیمار رہنے لگے۔ اسی زمانے میں سر سید کے چہیتے قابل اور ذہین بیٹے سید محمود پیدا ہوئے جس نے ان کی طبیعت پر برا اثر ڈالا۔ وہ ان سب انکھوں کو برداشت نہ ضرور کرتے رہے لیکن اندر سے وہ ٹوٹ گئے تھے۔ اکثر خاموش رہتے۔ بات کا جواب ہاں نا میں دیتے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ایک دن سید زین العابدین خاں نے بچہ چما کر آپ ہر وقت خاموش کیوں رہتے ہیں۔ سر سید نے کہا کہ اب وہ وقت قریب ہے کہ بیٹھ چپ رہنا ہوگا۔ اس لیے خاموش رہنے کی عادت ڈالیں ہوں۔“ [۵۴] اس زمانے میں بھی وہ کالج کا کام پوری طرح کرتے رہے۔ بہت سے مضامین لکھے۔ اردو زبان اور فارسی رسم الخط کے خلاف اسی زمانے میں جب تیسری بار پتھر تراش کھڑا ہوا تو انھوں نے مرنے سے آٹھ دس دن پہلے ایک مضمون میں اپنا نقطہ نظر واضح کیا اور الہ آباد کی حمایت پر اردو زبان کتبلی سے مرابلت بھی کی۔ حضور اکرم ﷺ کی ازاد راج پر ایک عیسائی رسالے کے جواب میں رسالہ لکھنے کی تیاری میں مسلسل تہدید لکھی۔ ابھی وہ لکھ ہی رہے تھے کہ پیشاب کے بند ہونے کی بیماری میں مبتلا ہو گئے۔ ڈاکٹروں کی کوئی تدبیر کارگر نہ ہوئی۔ ۲۷ مارچ ۱۸۹۸ء کو شندیلہ اردو سر کی شکایت پیدا ہوئی۔ پیشاب کا زہر خون میں شامل ہونے کی وجہ سے حالت اور خراب ہو گئی۔ شام کو شندیلہ زہر کے ساتھ بخار چڑھ گیا۔ قرآن مجید کی دو آیتیں ان کی زبان پر تھیں جنھیں حالت بیماری میں وہ اکثر پڑھتے تھے۔ وفات سے دس بارہ روز پہلے وہ سید محمود کی کوٹھی سے حاجی اسماعیل خاں کی کوٹھی میں منتقل ہو گئے تھے۔ وہیں ۲۷ مارچ ۱۸۹۸ء کو رات کے دس بجے وفات پائی۔ دوسرے دن ساڑھے پانچ بجے شام جنازہ اٹھا اور دراصل مہلوم کی مسجد کے شمالی گوشے کے احاطہ میں دفن ہوئے۔ اخبارات میں شہر دار تخلص شائع ہوئیں۔ انگلستان، ہندوستان کے اخباروں نے نمایاں طور پر اس خبر کو شائع کیا اور تعزیتی شہدات لکھے۔ ہائے خرافہ لندن نے لکھا: ”کسی شخص نے ہندوستان کے مسلمانوں کے بیدار کرنے اور ان کو اپنے تنزل اور خاص کر تعلیم کے ضروری معاملہ کا خیال دلانے میں ان کے کام کا دسواں حصہ بھی نہیں کیا۔ فی الحقیقت جب اس معاملہ میں ان کی عمر بھر کی لگا تار کوششوں اور تہجد انگیز کاموں کو دیکھا جاتا ہے تو مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کو ہندوستان کے مسلمانوں میں تعلیم کا خطیر کیا جائے۔“ [۵۵] حالی نے تعزیتی شہدات کی تفصیل بھی ”حیات جاوید“ میں دی ہے اور لکھا ہے کہ وہ جس قدر مرچے، مارو، فارسی اور انگریزی میں لکھے گئے ہیں خاکہ برادار اللہ کر بلا کے بعد کسی شخص کی موت پر نہ لکھے گئے ہوں گے۔“ [۵۶] سر سید کا جب انتقال ہوا تو محسن الملک نے ان کے ملازم عظیم کو پچاس روپے دیے جن سے ان کی جھینور جھین ہوئی اور کہا کہ ”یہ سید صاحب کا آخری چندہ ہے۔ پھر کب بالکلنے آئیں گے۔“ [۵۷]

پہلے بڑا آدمی، آج کی طرح، دولت سے نہیں بلکے اپنے کارناموں سے بڑا آدمی بننا اور کھانا کھانا۔ سر سید احمد خاں اپنے عظیم کارناموں سے آج بھی زندہ ہیں اور کل بھی زندہ رہیں گے۔ وہ ہماری تاریخ کے مرتزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی ”گھر“ آج بھی ہماری راہ نمائی کر رہی ہے۔

(۳)

شخصیت و مزاج:

سرسید احمد خان ان عظیم ہستیوں میں سے ایک اور منفرد ہیں جن کی ذات میں صدیوں کے دامن پر پھیلے ہوئے رجحانات، ایک مرکز پر آ کر نیا موڑ لیتے ہیں اور اسی لیے یہ ہستی ایک زمانے یا کسی ایک دور کی نمائندہ و ترجمان ہی نہیں ہوتی بلکہ ساری تاریخ اور تمام روایت کی نمائندگی کرتی ہے۔ ایسے میں ان کی شخصیت و اسلوب حیات کو سمجھنے کے لیے انسانی قوی تاریخ کا شعور ضروری ہو جاتا ہے۔

سرسید مسلمان تھے اور اسلام کو جو معنی انھوں نے دیے اس کو سمجھنے کے لیے، آنحضرت ﷺ سے لے کر ان کے اپنے دور تک کی تمام اسلامی تاریخ کا احساس ضروری ہے۔ بھروسہ ہندوستانی تھے اور ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے لے کر ۱۸۵۷ء تک کی ان تمام خصوصیات کے حامل تھے جو ہندوستانی مسلمانوں سے وابستہ کی جاتی ہیں۔ جنگ پانسی (۱۷۵۷ء) سے ہندوستان میں انگریزی اقتدار مسلسل بڑھ رہا تھا اور سرسید احمد خاں کا خاندان ایک طرف انگریزوں سے اور دوسری طرف زوال پزیر مظہر دار سے بھی وابستہ تھا۔ لہذا ان کی شخصیت کی اکائی کو سمجھنے کے لیے ان کی دو تضاد اور ایک دوسرے سے متصادم رجحانوں کا ادراک بھی ضروری ہے۔ انگریزی حکومت سے وابستہ ہونے کے باعث وہ انگریزی روایات سے بھی متاثر ہوئے اور انگریزی نقطہ نظر اپنانے سے وہ عہد و کنواریا کے انگریز مفکرین کے زیر اثر بھی آئے، اس لیے انگریزی لٹریچر ادب کی روایات سے وابستگی کا اعتراف لگاتار بھی ضروری ہے۔ بظاہر تو وہ اس زمانے کے فرد ہیں جیسے ذوق، مومن اور داغ و امیر جیانی ہیں لیکن جب کہ یہ لوگ اپنے ادب و روایت کے خول میں بیٹھے ہوئے زندگی کے جدید پہلوؤں سے بے خبر و بے بہرہ ہیں، سرسید ہر مخالف رجحان کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس کو اپنے موافق موڑنے کے لیے جدوجہد اور قوم کو ایک دلو پر لگانے کے لیے لکری و عملی کوشش کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ سرسید اپنے دور کے فرد ضرور ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ خود اپنا دور پیدا کرنے اور بنانے والے بھی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی افراغت اور ان کا دور اس طرح ہم کنار ہیں کہ دونوں کو الگ الگ نہیں کیا جاسکتا۔ سرسید کے مطالعے کے لیے مناسب یہ ہے کہ ادب، سیاست، تعلیم، اخلاق و ادب و غیرہ کے عنوان کا تم کے تمام روایات، امن کے عہد کے تقاضوں، ان کی افراغت، جہت، امن کے زاویہ نظر، امن کے افکار و عمل کا جائزہ لیا جائے اور ان کی مضنون نگاری طریقہ اور اسلوب بیان کا بھی تجزیہ کیا جائے۔

ان کی ہستی اور کارہائے نمایاں کا جائزہ لینے سے پہلے یہ بات طے شدہ ہے کہ وہ غیر معمولی انسان تھے۔ ہم انھیں غیر معمولی و استثنائی انسان چارہ جہہ کی بنا پر کہتے ہیں:

(۱) سرسید تنگ نیت، سچے انسان اور اخلاقی کردار کے مالک تھے۔ دنیا کے زیادہ تر لوگ داخلہ میں یقین ہوتے ہیں یا پھر کسی نفسیاتی برائی کو اپنے اندر ہفتہ کر کے اسی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سرسید اپنے خاندان کے اثر سے ان دونوں باتوں سے الگ ہو کر سرسید ہی راہ پر چلتے ہیں۔ اس سلسلے میں اپنی والدہ ماجدہ کی تربیت اور ان کے گھر سے اثر کو خود انھوں نے اور حاکمی نے بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ سرسید نے لکھا ہے کہ ”اگر لوگ ان کی باتوں پر غور کریں تو سمجھ سکتے ہیں کہ میری والدہ کیسے حالی خیال اور تنگ صفات اور محدود اخلاقی، دانش مند اور دور اندیش، فرزند صفت بی بی حمیس اور انکی ماں کا ایک بیٹے پر، جس کی اس نے تربیت کی ہو، کیا اثر پڑتا ہے۔“ (۵۸) ان کی والدہ نے سچائی و دیانت، ہمدردی، انکسار، محنت و عمل، انسانی اور دینی اور خدمتِ مملکت کی وہ قدریں ان کے اندر پیچے رکھیں جو ہمیشہ ان کے ساتھ رہیں۔ وہ زمانے کی روش سے نوجوانی میں بے راہ روی کا شکار بھی ہوئے لیکن جلد ہی سنبھل گئے۔ دیانت داری کی راہ انھوں نے بھی نہیں چھوڑی۔ بادشاہ وقت اکبر شاہ ثانی کے دربار میں دیر سے پہنچے اور بادشاہ نے کمال عنایت سے ان کے ”دونوں ہاتھ پکڑ کر فرمایا کہ وہ کیوں کی؟“ حاضرین نے کہا عرض کرو کہ تقصیر ہوئی مگر میں، چپکا کھڑا رہا۔ جب حضور نے وہ بارہ پچھو تو میں نے عرض کیا کہ سو گیا تھا۔ بادشاہ مسکرائے اور فرمایا بہت سویرے اٹھا کرو اور ہاتھ چھوڑ دیے۔“ (۵۹) اس وقت سرسید کی عمر آٹھ نو برس کی تھی۔

(۲) وہ بچہ آٹھ وچین انسان تھے۔ عام طور پر ایمان دار لوگوں کا ذہن ہونا لازمی نہیں ہوتا اور ذہانت زیادہ تر لوگوں کو ایمان داری سے جتنا گرفتار کرتی کی طرف لے جاتی ہے۔ سرسید کے ساتھ ایسا نہیں ہوا کیوں کہ ایمان داری کی صفت ان کی گھنٹی میں پڑی ہوئی اور مستحکم تھی۔ ذہانت نے انھیں علم کی طرف لگایا اور تحقیق کا بارہ پیدا کیا۔ انھوں نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز ایک محقق کی حیثیت سے کیا۔ ”آج کل معنادار“ ان کی تحقیقی کاوشوں کی زنجیر مثال ہے۔ یہی کاوش ان کی تمام تحریروں سے مماثل ہے۔ اس راقان نے ایمان داری و دیانت سے مل کر، ان کی تمام تحقیقات اور آرا کو وقت اور دائمی اہمیت دی۔ وہ جدید انداز کے تعلیم یافتہ نہیں تھے مگر جدید و قدیم علوم میں وہ کسی سے پیچھے نہیں تھے۔ ان کی تحریروں کو دیکھیے تو وہ صحیح معنی میں عالم دہائی و سچے ہیں اور انفرادی مسائل کو لگانے میں بھی مفرد ہیں۔ ان کی ذات میں ذہانت و کردار کا وہ استواری نظر آتا ہے جو کہیں صدیوں میں چاکر کسی ایک انسان کو حاصل ہوا ہے۔

(۳) وہ واقعتاً پسند (Realist) تھے اور اسی لیے ان کا کردار بھی فعال و با عمل تھا۔ وہ حالات و واقعات سے فراوان اختیار نہیں کرتے بلکہ ان سے حقیقت پسندی کے ساتھ، مفید سمجھوتا کرتے جاتے ہیں۔ مگر یہ دل کی طرف داری، اخلاص شعاری اور سیاست میں ان کے مختلف اقدام ان کی واقعتاً پسندی کی دلیل ہیں۔ قوم کی بھلائی و بہبودی، اس کی ملاح و ترقی کا مقصد ہمیشہ ان کے سامنے رہا۔ انھوں نے اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے ذرائع تو بد لے اور ان بد لے ذرائع کی بنا پر انھوں نے کئی پہلی باتیں ترک کر دیں

مختلف مدرسہ اعلیٰ علموں علی گڑھ کو ترقی دینے کے لیے "تہذیب الاخلاق" کو اس لیے بند کر دیا کہ اس کے خیالات پرانے لوگوں کو پسند نہیں تھے اور یہی پرانے لوگ "مدرسہ اعلیٰ علموں" کے لیے مفید تھے۔ یہاں وہ اپنے اصولوں کو ترک نہیں کرتے بلکہ مسلح حربہ کی طرح کا سمجھتا کہ اس مرکز کو تسلیم کر دیتے ہیں جہاں کے مقاصد حیات کا نیچر تھا۔ سرسید کی ساری زندگی کو دیکھئے تو وہ ایک ارتقا کرتی ہوئی ہستی نظر آتی ہے جس اور اسی لیے وہ ایک تہوار کردار کے مالک ہیں جس سے نکلنے والی مقصد و بیانات کی روشنی ابدی میرے کو دور گرد رہی ہے۔

(نو)۔ اسی مقصد و بیانات سے وہ قوت پیدا ہوئی جس سے ہر طرف سے ہونے والے اعتراضات اور سازشوں کا وہ ساری امر مقابلہ کرتے رہے۔ "جس بات کو انھوں نے اپنے نزدیک بہتر سمجھا کسی کی مخالفت کے خوف سے اس کو ترک نہیں کیا۔ جیسا سمجھا وہی اسی کیا اور وہی کیا۔" (۶۰) اور ڈفرن نے ہندوستانوں کے ہر چین لباس پر کئے عام اعتراض کیا تو سرسید نے فوراً اخبار میں اس کا مکمل کر دیا جواب لکھا۔ "اسباب ہندوستانہ" میں چائی اور بیانات کے ساتھ دیگر جہوں کی ناراضی و تنقید سے بے پروا ہو کر ان وجوہ کو پیش کیا جو "ہندوستانہ" (۱۸۵۷ء) کا اصل سبب تھیں۔ عرض داشت جلد ست اہلی وطن میں لکھا کہ "جو میرا گناہ ہے وہ مجھ اپنے ہم وطنوں کی عموماً اور اسلام کی خصوصاً خیر خواہی کے سوا کچھ نہیں۔ خدا نے مجھ کو اپنے ارادے پر مستحکم رکھا عام بھلائی کے جوش نے کسی دوسری چیز کے سامنے کی دل میں جگہ نہیں چھوڑی۔" (۶۱) سرسید نے کہا کہ "میں ہندوستان میں انگلش گورنمنٹ کا استحکام کچھ دیگر جہوں کی محبت اور ان کی ہوا و آبی کی نظر سے نہیں چاہتا بلکہ صرف اس لیے چاہتا ہوں کہ ہندوستان کے مسلمانوں کی خیر اس کے استحکام میں سمجھتا ہوں اور میرے نزدیک اگر وہ اپنی حالت سے نکل سکتے ہیں تو انگلش گورنمنٹ ہی کی بدولت نکل سکتے ہیں۔" (۶۲)

سرسید راست باز انسان تھے۔ "انھوں نے اپنی راست بازی اپنی طبیعت و جبلت کے باعث دنیا زمانے کو اپنا مخالف بنایا مگر جس بات کو سچ جانتا اس کے کہنے میں کبھی تاثر نہیں کیا۔" اور اپنے ضمیر کے خلاف کوئی کام نہیں کیا۔" (۶۳) ایک اخبار میں چند خطوط ایک عورت کے نام سے بھیجے تو سرسید نے ایسے ہی لکھا: "کیا آپ کو یقین دلی ہے کہ وہ خدا و حقیقت کی عورت کے لکھے ہوئے ہیں۔ اگر کیا یقین نہیں ہے تو کیا یہ ضمیر کے برخلاف نہیں ہے کہ جس کو تم سچی نہیں سمجھتے، اس کو بطور سچ کے ظاہر کرو۔" (۶۴) اور بارہام پور کا قریب یہ تھا کہ نواب خود پانگڑی پر بیٹھ رہتے اور جو شخص ملے جا تا وہ جو تا ۱۵ تا ۲۰ روڈا نو فرش پر بیٹھتا۔ سرسید اس وقت تک نہیں گئے، حالانکہ "مدرسہ اعلیٰ علموں" کو چندہ کی بہت ضرورت تھی، جب تک انھیں کسی پر بیٹھنے اور جوتا پہننے کی اجازت حاصل نہیں ہوگئی۔" (۶۵) ان باتوں کے علاوہ حسن الملک کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "آپ کو خوب معلوم ہے کہ میں اپنے کاشفین اور ایمان پر کام کرتا ہوں اور کچھ پروا نہیں کرتا کہ کوئی کیا کہتا ہے۔" (۶۶) محنت و جان بخشی ان کی زندگی میں ہر لمحہ نظر آتی ہے۔ سرسید کی دن رات کی سرگرمیوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ایک دھن تھی جو ان پر سوار تھی۔ ایک گھن تھی جس سے ان کے اہل مقصد حیات کی آگ سلتی

راتی تھی۔ جہاں جاتے کام میں لگے رہتے۔ لندن کے قہوہ ہاں ان کی سرگرمیوں کو دیکھتے تو کام اور کام کے علاوہ کوئی دوسری بات دیکھنے میں نہیں آتی۔ یہاں بیٹھ کر انھوں نے آئینہ کالائغہ عمل سے کیا اور مسلمانوں کی قسمت بدلنے کے لیے خود کو ظلم و فساد کے زور سے آگاہ کیا۔ کس طرح بے غور و غشی کو تفصیل سے دیکھا اور اس کے بارے میں وہ ساری معلومات حاصل کیں جو ان کے خواب کی تعبیر کے لیے ضروری تھیں۔ مسلمانوں کی اصلاح احوال کے لیے ”تہذیب و اخلاق“ کی لڑائی لندن ہی سے تیار کروا کر ساتھ لائے اور ساتھ ہی وہ اشتہار بھی دیا جس سے پھیل کر ساتھ لائے جس میں جدید تعلیم کے لیے ”درستہ العلوم“ کا خواب موجود تھا۔ اپنے مقصد حیات کے تعلق سے وہ فروغی باتوں میں الجھنے سے دور ہی رہتے تھے۔ مفتی سراج الدین نے اپنا چمکا کر گھر میں تصویر رکھنا جائز ہے یا نہیں تو اچھی لکھا کہ ”ان چیزوں کو موجودہ حالت میں بھٹ میں لانا مسلمانوں کی ترقی میں ہرج و مرج اور ان کو خوش اور زیادہ خطر کرنا ہے۔ یہ امور نہایت جزئیات ہیں جن کی بحث سے ترقی تعلیم اور ترقی تہذیب میں ہرج و مرج پڑے گا۔ تصاویر کا رواج خود ہوتا جاتا ہے پس جو خیال کہ بدل رہا ہے اس کو آرمارے کی جگہ ضرورت نہیں ہے۔“ [۶۷] سرسید میں وہ ساری خوبیاں موجود تھیں جو ایک شیخ و چین و دیانت دار اور باعمل انسان میں ہوتی ہیں۔ انھوں نے فکر کو عمل سے ملا کر ایک کردار تیار کیا اور اسی وحدت سے ان کی شخصیت کا سورج طلوع ہوتا ہے۔ کام کرتے تو دھیان سے کرتے اور ہر ضرورت رسانی کرتے تھے لوگ ان کے کمرے میں بیٹھے ہیں۔ حاضرین کی بھل میں بھی ان کے خیالات منتظر نہیں ہوتے تھے اور دل جمعی سے تعریف و تالیف کے کام میں لگے رہتے۔ وہ جو کہہ سکتے اسے خود بھی کرتے۔ جب کسی نے سرسید کو لکھا کہ کاش ہم بھی سرسید کو اپنی کتاب کے ساتھ لکھاتا ہوا دیکھیں تو انھوں نے جواباً لکھا کہ ”نہایت کینہ دہ آدمی ہے جو کہتا ہے کہ ہمارا کرتا ہے کہ ہمارا اس سے بھی زیادہ کینہ دہ ہے جو شریعت کے حکم سے واقف ہوا اور ہر دم و دماغ کی شرم سے بالوں کوں کے لٹھن طعن کے زور سے اس کے کرنے میں شامل کرے۔“ [۶۸]

سرسید نے دم و دماغ کو چھوڑ دیا تھا۔ ان باتوں پر بھی ان کی والدہ کا اثر کبر تھا۔ اپنے بیٹے، اپنی کورٹ کے بیچ سید محمود کا لالچ ایسی خاموشی سے کر دیا کہ چند دوستوں اور عزیزوں کے سوا کسی کو چاہے نہ چاہے اور اس فضول خریداری سے جو کہہ بچا ایک مناسب رقم ”درستہ العلوم“ کو بھجوا دی۔ اسی طرح سر اس مسعود کی بسم اللہ میں کسی عزیز و اقارب دوست احباب کو بھی گڑبگڑ نہیں بلایا اور جب ایجوکیشنل کانفرنس کا چلے فٹم ہوا تو اس قومی مجمع میں بسم اللہ پڑھی گئی اور مسعودی شیرینی تقسیم کر کے پانچ سو روپے ”درستہ العلوم“ کی نذر کر دیے۔

سرسید صحیح قوم تھے اور اپنی قوم کے ہر فضل اور ہر شعبہ زندگی کو اصلاح کی نظر سے دیکھتے تھے اور اسی لیے مذہب و اخلاق، تعلیم سیاست اور ادبیات و تاریخ سے ان کا ہمیشہ تعلق رہا۔ جس شعبہ زندگی میں انھوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا اس میں اصلاح کا پہلو موجود تھا۔ اسی راستے سے انھوں نے تہذیب کے عمل کو ابھارا اور اپنی قوم کے عمل سے اسے عام کیا۔ قوم ان کی تحریریں اور ان کے عمل کو دیکھ کر مخالف ہوئی اور انھیں ”بیرنجبر“

کا خطاب دے کر غنیمت کی بارش کر دی لیکن وہ انھیں اسی حالت میں سمجھاتے رہے کہ وہ ی دراصل ان کے دوست ہیں۔ بہر حال آج ان کی شخصیت کو دیکھیے تو وہ ہندوستان کے انگریزی دور میں نکال ڈالنے کے پانی ٹھہرتے ہیں۔ نئی روشنی بھابھک دلی دلی ہی آ رہی تھی ان کے فکر و عمل کے ساتھ تیز ہو جاتی ہے۔ اس روشنی کو ایک مرکز پر لا کر عام کرنے والے سرسید ہی ہیں۔

ان کی تحریروں کا آج مطالعہ کیجئے تو وہ نئی روش کے حامی اور پرانے طاعون زدورم و راج کے دشمن نظر آتے ہیں۔ کبھی نئی روشنی ان کی شخصیت کا اصل روپ ہے۔ وہ ضروری پرانی روش کو ترک نہیں کرتے بلکہ اسے نئی روشنی میں دکھ کر دکھاتے ہیں مثلاً وہ اسلام کو ترک نہیں کرتے بلکہ نئی روشنی کی کھامیں ڈال کر یہ دکھاتے ہیں کہ اصل اسلام سے کتنی آلائشیں وابستہ ہو گئی ہیں جنھوں نے اسلام کی روح کو خشک کر دیا ہے اور اس طرح بھی وہ مسلمانوں کی نکال ڈال دینے کا باعث ہوتے ہیں۔ ان سے حاشا ہونے والے دوسرے دانشور جیسے حالی، فطیل، ہند پر احمد، امیر علی، حسن الملک، چراغ علی وغیرہ اپنے اپنے طور پر ہندوستانی مسلمانوں کو پیدا کر کے ان میں شعور کا چراغ روشن کرتے ہیں۔ سرسید نے روشن ضمیری کے جس چراغ کو روشن کیا تھا اس سے آج تک چراغ سے چراغ پیدا چلا آرہا ہے۔

سرسید کی شخصیت کو اگر ان کے اپنے دور کے تاثر میں دکھ کر دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد ایک شکست خوردہ قوم ان کے سامنے تھی جس کی ہمت پست اور مقصد حیات نامعقول تھا۔ یہ وہ قوم تھی جو نجد و ایت کے حصار میں گھری ہوئی تھی اور جس نے پرانے خطیاؤں اور غیر منظم طریقوں سے ۱۸۵۷ء کی جنگ جیتنے کے ثواب دیکھے تھے۔ یہ وہ قوم تھی جو عظمت رفتہ کے احساس پر ذمہ تھی اور حال و مستقبل دونوں سے بے نیاز تھی۔ قوم کے برخلاف ہندی مسلمان کے مذہب کی موجود صورت اور جدید دور کی سائنسی روش سے پیدا ہونے والی صورت بھی سرسید کے سامنے تھی جس سے بڑے اور نئے مسائل پیدا ہو رہے تھے۔ اسی صورت حال کو دیکھ کر احتجاج اور فکر نو کی تلاش، عقل، اخلاقیات اور دوسرے مغربی تصورات بھی ان کے ذہن میں پیدا ہو رہے تھے۔ ایسے میں ان کے لیے ضروری تھا کہ وہ مذہبی مسائل پر لکھیں، قرآن مجید کی تفسیر کریں تاکہ اس نجد و ایت کو تو ذکر مسلمانوں کو اس دلدل سے نکال سکیں جس میں وہ مادی، معاشی، فکری، تعلیمی اور مذہبی سب پر پھنسے ہوئے تھے۔ یہ کام جذباتی سب پر سرگرم عمل ہونے یا جنگ کرنے سے نہیں ہو سکتا تھا جس کا نتیجہ وہ ۱۸۵۷ء کی جنگ و بغاوت میں دیکھ چکے تھے۔ ان سب حالات کے پیش نظر سرسید نے انگریز حکومت سے وجہ داری و اطاعت شجاری پر زور دیا۔ قوم کو نئی تعلیم حاصل کرنے کی ترغیب دی۔ جدید خیالات سے روشناس کرانے کے لیے قلم اٹھایا اور ایسے ہی طرح طرح کے جن کہیں کہیں کے فکر کے فتوے و اراء اور الحاد کی گالیوں کو خند و جھٹائی سے برداشت کیا۔ سرسید جانتے تھے کہ مسلمانوں کو مغرب کے جدید خیالات سے روشناس کرانے کی فوری ضرورت ہے۔ اسی لیے انھوں نے مساعلی ذمہ گی کے ہر اس پہلو پر توجہ دی جس سے

فکر پر جمی ہوئی برف ٹپکھل گئے۔ وہ انہی طرح جانتے تھے کہ مذہب اسلام مسلمانوں کی زندگی میں نئی نئی صورتیں بنا کر ان کی زندگی کے ساتھ گدھا ہوا ہے اور انہیں حیات نو دینے کے لیے مذہبی موضوعات کو اٹھاتا ضروری ہے۔ ان کے سامنے ساری دنیا کے نہیں صرف ہندوستان کے مسلمان تھے اسی لیے وہ جمال الدین افغانی کی ”بین الاسلامیت“ (بین اسلامیت) کو اپنے دور کے ہندی مسلمانوں کے لیے مفید نہیں سمجھتے تھے۔ ان بن بیٹھل گنگریش کی مخالفت بھی اسی لیے کی تھی کہ اپنے مطالبات و حقوق کے لیے وہ ہر قسم کی شورش کو اپنی فکرت خورد و قوم کے لیے نقصان دہ سمجھتے تھے۔ ہندی اردو کے بازار میں بھی وہ مسلمانوں کے حقوق سے ابرو و جادری رسم الخط کے حامی تھے۔ ساتھ ہی ہندو مسلمانوں کے درمیان بڑھتی ہوئی فتنہ بھی انہیں صاف نظر آ رہی تھی۔ ۱۸۶۸ء میں انھوں نے سوچا کچھ کر مٹری طرز زندگی کو اپنایا اور اپنی تحریریں اور خاص طور پر ”تفسیر القرآن“ میں سائنس، عقل اور نیچر کے ذریعہ نگاہ سے تفسیر لکھی۔ ۱۸۶۹ء میں انھوں نے سسر لندن اختیار کیا اور ۱۸۷۰ء میں واپس آ کر اپنے سکویہ کے مشہور اخلاقی مقالے کے نام پر ”تہذیب الاخلاق“ جاری کیا جس نے نئے خیالات کو پھیلانے اور عام کرنے میں اہم خدمت انجام دی۔ یہ ان کی شخصیت، ایمان اور مقصد حیات کی گہن نچی کہ زندگی کے کسی لمحے میں بھی ان کے پاؤں نہیں ڈگمگائے اور وہ ثابت قدمی سے اپنا کام کرتے رہے۔ مذہب اسلام کے تعلق سے ان کا نقطہ نظر اب تک کے سارے زاویوں سے مختلف تھا اور انہیں اپنے نقطہ نظر پر پورا یقین تھا۔ حسن الملک کے نام لندن سے ایک خط میں لکھتے ہیں:

”مگر مجھ کو کب تک بچاؤ کے۔ میں جوفہ تیر ہائے سلامت ہو گیا ہوں اور روز بروز ہوتا جاؤں گا۔ شاید بعد میرے کوئی نام نہاد دے جب لوگ میری دل سوزی کی قدر کریں۔“ (۶۹)

سرسید ایک ملوث انسان تھے۔ وہ اپنے نصب العین پر زندگی بھر جد ہے۔ اس کو حاصل کرنے کا ہر جائز ذریعہ استعمال کیا۔ مخالفوں کا دلیری سے مقابلہ کیا اور وہ اس لیے بھی کہا نہیں اپنے منجج ہونے پر کامل یقین تھا۔ مثال اور کافی ان کی فطرت میں نہیں تھی۔ مکرور یا کاری سے دور دور تھے۔ وہ اپنے خیالات کو چھپاتے نہیں تھے اور بچی بات کہہ دینے سے جو نقصان ہوتا ہے، کبھی اس کا بھی خیال نہیں کیا۔ ذاتی صفات کے علاوہ سماجی نیکیاں بھی ان کی ذات و میرت میں موجود تھیں۔ وہ بڑے فیاض اور سیر چشم تھے۔ وہ ہر شخص کی دل کھول کر مدد کرتے اور ہمیشہ تنگ دست رہتے۔ جب انگریزوں نے ایک علاقہ بطور جاگیر و جس کی سالانہ آمدنی ایک لاکھ روپے سے زیادہ تھی دینا چاہا تو انھوں نے فوراً انکار کر دیا۔ کالج کے سلیطے میں اپنا سارا سرمایہ ختم کر دیا اور اس کے لیے ہر جائز طریقے سے روپیہ فراہم کرنے کی کوشش کی اور اس آمدنی میں سے کبھی ایک پیسہ اپنی طرف نہیں کیا۔ وہ کم آ میر اور دیر آ شناس تھے۔ جس سے دوستی ہوتی تو اسے پوری طرح مہماتے۔ عام انسانی ہمدردی میں بھی وہ پیش پیش تھے۔ ان میں ایسے خیالات اور اچھی باتوں کو قبول کرنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ والدہ کے مثبت اثرات نے ان کی شخصیت کو وہ بنایا جو ہمیں ان کی فکر اور ان کے عمل میں نظر آتی ہے۔ اپنے طراز سے

معانی مانگنے کا واقعہ ان کی شخصیت کی میزاج کو سیدھا کرنے کی نمایاں مثال ہے۔ انھوں نے ساری عمر اپنے مکتبوں سے سرہانی کا سلوک کیا۔ انگریز کی حمایت و طرف داری کسی پتلون کی جہ سے نہیں کی بلکہ بدلے ہوئے منظر پر غور و فکر کر کے وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ان حالات میں یہی کامیابی اور مسلمانوں کی ترقی کا راستہ ہے۔ چوں کہ یہ فیصلہ عقل و شعور کے ساتھ کیا گیا تھا وہ اس پر اتحاد کے ساتھ قائم رہے۔ انگریزوں کو بھی ان کے کردار و سیرت کی بلندی اور ان کے طلوع پر پورا اعتماد تھا۔ اسباب بناوستانہ، اس کی بہترین مثال ہے جس سے نہ صرف انگریزوں نے اپنی ہی حکمت عملی وضع کی بلکہ افریقین، مشرقی اسیات و دیگر ملکوں نے بھی ان نکات پر اپنی حکمت عملی قائم کی۔ خود داری کو انھوں نے بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ علی گڑھ کے طلبہ کو بھی انھوں نے خود داری کا درس دیا۔ انھوں نے احتجاج و کاراستہ کھولا اور نئی تعلیم اور نئی تہذیب کی طرف متوجہ کر کے عملی اصلاحی پرواز دیا۔ صحیح راہ کا ان کی فکر میں پورا تصور موجود تھا اور اس پر مسلمانوں کو لازم تھا کہ قصود حیات تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدا ہی مصلح ہوئے تھے اور وہ زندگی بھر اسی راستے پر چلتے رہے۔ ان کی مصلحتانہ سعی ان کی تحریروں کو بڑا اثر دیتی ہے۔

آج کے گئے ہاتھ پہلے سرسید احمد خاں کی تصانیف و تالیفات، تراجم و تراجمین سے بھی متعارف ہوتے چلیں تاکہ حیثیت مصنف، محقق، مورخ، مترجم وادیب اور صحافی بھی ان کی خدمات کا جائزہ لیا جاسکے۔

تصانیف و تالیفات:

- (۱) جام جم (فارسی): امیر جموں سے بہادر شاہ ظفر تک، مترجم و تالیفات کے تحت ۳۳ بادشاہوں کا مختصر حال و تعارف درج کیا ہے۔ ۱۸۴۰ء میں شائع ہوئی۔
- (۲) قواعد صرف و نحو زبان اردو: سرسید نے ”الایمان سرکار کھیتی“ کی فرمائش پر اردو زبان کی قواعد صرف و نحو لکھی تھی جس کا ایک مخطوطہ نومبر ۱۸۴۹ء/ ۱۲۵۹ھ میں بطور ضمیمہ مولوی امیر الدین میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کو سب سے پہلے پروفیسر عبدالغفار کلیل نے نقل و مرتب کر کے رسالہ ”تکرر و نظر“ علی گڑھ ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ یہی اشاعت انجمن ترقی اردو پاکستان کے رسالے ”اردو“ میں جلد ۱۹۸۳ء میں اور پھر الگ کتابی صورت میں بھی شائع ہوئی۔ اس اشاعت میں چونکہ غلطیاں بہت درہ گئی تھیں اس لیے اسے دوبارہ دیا گیا اور دوبارہ کیچڑ کر کے ۱۹۸۷ء میں دوبارہ اسے شائع کیا۔ کمال کی بات یہ ہے کہ اس بار بھی اس میں کثرت سے غلطیاں باقی رہ گئیں۔ اس کے بعد علی گڑھ کے مخطوطے کے متن کو بنیاد بنا کر ڈاکٹر ابوسلمہ شاہ جہاں پوری نے ۱۹۹۰ء میں اسے از سر نو مرتب اور ”ادارہ تصنیف و تحقیق پاکستان کراچی“ سے شائع کیا اور کوشش کی کہ متن اصل کے مطابق اور غلطیوں سے پاک ہو۔ اس میں ابوسلمہ شاہ جہاں پوری کا سیلاب ہیں۔
- سرسید کو اردو زبان کی قواعد اور لغت سے ہمیشہ دلچسپی رہی جس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے

کہہ دیا کہ ”اور دوخت“ بھی مرتب کرنا چاہتے تھے جس کے نمونے کے چار صفحے ”مل گزراہ اسٹریٹی ٹیوٹ گزٹ“ میں شائع بھی ہوئے تھے اور سرسید احمد نے گارنٹس دہلی کو بھی بھیجے تھے۔ ”آثار الہندادین“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں بھی ان کا مضمون ”زبان کا بیان“ کے عنوان سے شامل ہے [۷۰] اور نظر ثانی شدہ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں بھی ان کا مضمون ”اور زبان کے بیان میں“ شامل ہے۔ [۷۱] ”تہذیب الاخلاق“ رمضان ۱۲۹۱ھ کے شمارے میں ”علامہ قرأت“ کے نام سے جو مضمون شامل ہے اس سے بھی ”قواعد“ سے ان کی دلچسپی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

(۳) ”الکتاب الاخرین“ (اردو)۔ ”قوانین دہلوی“ کا وہ خلاصہ جو انھوں نے مصنفی کے مکتوب کے لیے تیار کیا تھا اور جسے بعد میں اپنے بڑے بھائی سید محمد اور اپنے نام سے شائع کر دیا تھا۔ سال اشاعت ۱۸۴۱ء دہلی نے لکھا ہے کہ انجمن اسلامیہ لاہور نے ۱۸۸۳ء میں جو خطبہ اشتعالیہ سرسید کو پیش کیا تھا، اس میں اس کتاب کے حوالے سے ان کے احسان کا ذکر کیا گیا تھا۔

(۴) ”جلا القلوب بذکر الخوب“۔ یہ مولود شریف ہے جو غفلت میلاد میں پڑھنے کے لیے لکھا گیا ہے اور جس میں مستقر و مستعد روایات کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ رسالہ ۱۲۵۵ھ/۱۸۳۹ء میں سرسید نے تصنیف کیا اور ۱۸۳۳ء میں شائع ہوا۔

(۵) ”تحفہ کشن“۔ شاہ عبدالصمد کی فارسی تالیف ”تحفہ اشاعرہ“ کے دو ایجاب دہلی اور گیارہ کا اردو ترجمہ ہے جسے سرسید نے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۳ء میں کیا۔

(۶) ”تسویلی فی جرائع التعلیل“۔ پہلی کے عربی سے فارسی ترجمے ”تعلیل و احوال“ کا اردو ترجمہ جس میں برائتوں کے پانچ اصول بیان کیے گئے ہیں۔ سال اشاعت ۱۸۴۳ء ہے۔

(۷) ”فوائد الکافراتی احوال الفرجار“۔ اپنے نانا خلیفہ فرید الدین احمد خاں کا فارسی رسالہ جو پرکار و تناسخ کا احوال پر لکھا گیا تھا۔ سرسید نے ۱۸۳۹ء میں اردو میں ترجمہ کیا۔

(۸) ”قول تین در احوال حرکت زمین“۔ اس رسالے میں بقول حالی ”تقدیم خیالات کے موافق سرسید نے زمین کی حرکت کو غلط ثابت کیا ہے جس پر بعد میں انھوں نے اپنی رائے بدل دی تھی۔ ۱۸۴۸ء/۱۲۶۵ھ میں یہ رسالہ ”سید الانبیا“ سے طبع ہوا۔

(۹) ”آثار الہندادین“۔ یہ سرسید کی ایک اچھوتی اور شاہ کا تصنیف ہے جو پہلی بار ”مطبع سید الانبیا“ سے ۱۸۴۷ء میں شائع ہوئی۔ ۱۸۴۷ء کا یہ ایڈیشن چار ایجاب پر مشتمل ہے۔ باب اول: ”شہر کے اہل ہرک و ہاروں کے حال میں“ لکھا گیا ہے جس میں کتبے اور نقشے بھی شامل ہیں اور ۱۳۵ ہاروں کے بیان پر مشتمل ہے۔ باب دوم: ”تکذیب مصلحتی کی قیادت کے حال میں“ لکھا گیا ہے جس میں ۳۹ ہاروں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس میں بھی نقشے اور کتبے شامل ہیں۔ باب سوم میں: ”حال خاص شہر شاہجہاں آباد“ کو موضوع بیان بنایا گیا ہے جس

میں شہر پنہلو، دروازے، کھڑکیوں، حال آ پادی شہر مسجد جہاں نما (جامع مسجد)، کتبیں، حوضوں، حویلیوں، مکانوں، حزاروں، چھتوں، درگاہوں، مسجدوں، بازاروں، مدرسوں، مندروں اور گرجا گھر و لیرہ کا حال شامل ہے۔ باب چہارم: دلی اور دلی کے لوگوں کے بیان پر مشتمل ہے جس میں نہ صرف دلی اور اس کی عمارتوں مثلاً قلعہ برائے "حورا بقصر سفید بقصر ہزار مستون، کوئلہ فیروز شاہ، قلعہ آ باد لیرہ کا حال قلم بند کیا ہے بلکہ دلی اور شاہ جہاں آباد کی مختصر تاریخ بھی درج کی ہے اور ساتھ ہی وہاں کی آب و ہوا اور زبان کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ اس باب میں نامور مشائخ، رسول شاہیوں، مہذوبوں، حکماء، علمائے دین، قراء و حفاظ، شعرا کے کام، خوش نویسیوں، مصوروں اور باب مستحق کا حال درج کیا ہے جن کی کل تعداد ۱۲۸ ہے۔ اس سے دلی کی ایک خوب صورت اور دقیق انفراتصویر اُجاگر ہوتی ہے۔

اب تک یہ کہا جاتا ہے کہ ۱۸۴۷ء کے ایلیٹن کی عبارت رنگین اور مسخ و منقحی تھی۔ دوسرے ایلیٹن (۱۸۵۳ء) کی عبارت کو سادہ و سلیس کر دیا ہے۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ سر سید نے جب دوسرا ایلیٹن تیار کیا تو اس میں نہ صرف ترمیم بدلی، اضافے کیے، ترمیم و تصحیح کی اور جہاں جہاں مناسب جانا عبارت کو بھی ضرورت کے مطابق بدل دیا۔ یاد رہے کہ پہلا ایلیٹن بھی سادہ عبارت میں تھا اور دوسرا بھی۔ پہلے ایلیٹن کی عبارت بھی سر سید ہی کی تھی ہوتی ہے۔ مولانا امام بخش صہبائی کا طرز بیان سب سے الگ اور مغرب و مشرب اور مسخ و منقحی ہوتا ہے جیسا کہ میرزا قادر بخش صاحب دہلوی کے تذکرے "گلستان سخن" سے بھی ظاہر ہے جس کے حالات و کلام و لیرہ کی معلومات تو قادر بخش صاحب دہلوی نے مہیا کیں اور مولانا صہبائی نے انہیں اپنے انداز سے لکھ دیا۔ یہ صورت ہرگز ہرگز ۱۸۴۷ء کے ایلیٹن کی عبارت کی نہیں ہے۔ اس کی عبارت سادہ و سلیس ہے اور ۱۸۵۳ء کے ایلیٹن کی عبارت بھی ایسی ہی سادہ و سلیس ہے۔ پھر سوچنے کی ایک بات یہ ہے کہ ۱۸۴۷ء کے ایلیٹن کی عبارت رنگین اور مسخ و منقحی کیسے ہو سکتی تھی جب کہ ۱۸۴۷ء ہی کے ایلیٹن میں سر سید نے لکھا کہ

"اگرچہ اس زبان (اردو) میں اکثر فارسی اور عربی اور مسکرت کے الفاظ مستعمل ہیں اور بعضے بعضوں میں کچھ تلمیذ و تقلید کرنی ہے لیکن اس زمانہ میں اور شعر کے لوگوں نے یہ طریق اختیار کیا ہے کہ اردو زبان میں باوقاری کے لفظ بہت ملا دیے ہیں اور باوقاری کی ترکیب پر کئے گئے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اچھی نہیں۔ ان سے اردو بکثرت نہیں رہتا۔" (۷۲)

یہی اردو بین ۱۸۴۷ء کے ایلیٹن کی عبارت میں ملتا ہے اور یہ اردو بین ۱۸۵۳ء کی عبارت میں موجود ہے۔ یہ ساری غلط فہمیاں اس وجہ سے پیدا ہوئیں کہ ۱۸۴۷ء کا ایلیٹن منقح اور نایاب تھا اور اب جب کہ یہ ایلیٹن بھی، ڈاکٹر اصغر عباس کی گمرانی میں، علی گڑھ سے شائع ہو چکا ہے تو اسلوب بیان کے تعلق سے وہ حقیقت سامنے آئے گی جو میں نے بیان کی ہے۔

"آثار مصادیقہ" کا دوسرا ایلیٹن ۱۸۵۳ء میں اسٹینڈرڈ پریس سے شائع ہوا۔ یہ ایلیٹن سر سید نے

از مولو تیار کیا تھا۔ سرسید نے اس کے لیے بعض نقشے بھی بنائے سرے سے تیار کرائے تھے مگر "انہی چھپنے نہ پائے تھے کہ قدر ہو گیا اور وہ سب نقشے تلف ہو گئے۔ کچھ نقشے جواب ملے ہیں وہ مخزن انٹیکو پورٹیکل کالج کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔ چوتھا باب اس ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں نہیں ہے دوسرے ایڈیشن کے تقریباً تمام نقشے خود میں تلف ہو گئے۔" (۳) آخر انہی مستشرق کارکنوں کی نے ۱۸۶۱ء میں اس کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا جس کی بنا پر رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سرسید احمد خاں کو اپنا اعزازی فیلو منتخب کیا۔ "آثار معنادار" کے پہلے ایڈیشن (۱۸۶۷ء) اور دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں، جیسا خود سرسید نے بھی لکھا ہے (۴) نمایاں فرق یہ ہے:

(۱) ۱۸۵۳ء کے ایڈیشن کا پہلا باب جس میں مختصر ہندوستان کی آبادی اور پرائی اور نجی محل داروں کا ذکر ہے، پہلے ایڈیشن میں نہیں تھا۔

(۲) پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) کے دوسرے باب میں صرف شاہ جہاں آباد کے قلعے کے ذکر تھا۔ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں نظر ثانی کر کے اسے اور بہتر بنادیا گیا ہے اور ساتھ ہی ابتدائے آبادی سے جتنے قلعے بنے اور شہر آباد ہوئے ان سب کا ذکر بھی شامل کر دیا ہے۔

(۳) ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کے پہلے اور تیسرے باب میں جس قدر مطالب تھے وہ سب ۱۸۵۳ء کے ایڈیشن کے تیسرے باب میں اکٹھا کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی پرانے مکانات کے حال میں بھی نئی معلومات کا اضافہ کیا گیا ہے۔

(۴) پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ بعض پرانے مکانات کا اصل حال دریا بہت نہ ہوا تھا۔ دوسرے یہ بیان میں بھی کچھ غلطیاں تھیں۔ اس ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں یہ نقص دور کر دیے گئے ہیں۔

(۵) پہلے ایڈیشن میں عمارات کا بیان موقوف اور غیر منظم تھا۔ اس ایڈیشن میں سب عمارات کا حال، سال بنانا سے سال وار ترتیب دیا گیا ہے۔

(۶) پہلے ایڈیشن میں جو حال بیان کیا گیا تھا اس کی منہ نہ تھی۔ دوسرے ایڈیشن میں جو حال لکھا گیا ہے منہ کے لیے کتاب تاریخ کا نام درج کر دیا گیا ہے۔ ان سب مآخذوں کو "آثار معنادار" کی "تہذیب" میں بھی یک جا کر دیا گیا ہے۔

(۷) پرانی عمارتوں پر جس قدر کتبے ہیں وہ سب ملٹی قلع اور اصل خط کے مطابق درج کیے گئے ہیں۔

(۸) ان کے علاوہ ۱۸۵۳ء کے ایڈیشن میں "قلب جنازہ" پر انگریزی میں ایک مختصر مقالہ بھی شامل ہے۔ پہلے ایڈیشن کا آخری باب "دلی اور دلی کے لوگوں کے بیان میں" دوسرے ایڈیشن سے نکال دیا گیا ہے۔

(۹) "ترجمہ فیصلہ جنت مصدر شرقی و مصدر غربی" اس میں اعلیٰ عدالتوں کے فیصلوں کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ یہ

کتاب ۱۸۴۹ء میں مرتب ہوئی۔ [۷۵]

(۱۰) "تکلیفِ اُٹھ" مولفہ ۱۸۴۹ء۔ یہ رسالہ بیرونی سرحدی اور بیعت کے طریقے سرحد کے برخلاف لکھا گیا ہے۔ [۷۶]

(۱۱) "راہِ سنت و درودِ دعوت" مؤلفہ ۱۸۵۰ء۔ یہ رسالہ دہلیت کے جوش کے زمانے میں دہلی دعوت کے برخلاف تہمتیں سنت کی تائید میں لکھا گیا ہے۔ [۷۷]

(۱۲) "نقیحہ اور بیانِ تصورِ شیخ" مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ یہ تحریر (نقیحہ) لٹاری زبان میں نقشبندی صوفیاء کی اصطلاح تصورِ شیخ کی موافقت میں لکھا گیا ہے۔ [۷۸]

(۱۳) "مسئلۃ الملوک" مرتبہ ۱۸۵۲ء۔ ان ۳۰۲ راجاؤں اور بادشاہوں کی (راجا پر مسلط) کے کر ملک (دکتر راجک) سفید مختصر اور گنج فرست، جو دہلی پر پانچ ہزار سال تک سحرانی کرتے رہے۔ یہ دہلی فرست ہے جو "آثارِ اہلِ ہندو" کے ۱۸۵۲ء والے ایڈیشن کے پہلے باب کے ساتھ، نظر جانی اور شیخ کے بعد، شامل کی گئی ہے اور الگ سے بھی ایک رسالہ کی صورت میں شائع کر دی گئی ہے۔ [۷۹]

(۱۴) "آثارِ کیمیاۃ سعادت" امام نزاری کی مشہور تصنیف "کیمیائے سعادت" کی ابتدائی تین خطوں کا اردو ترجمہ مرقومہ ۱۸۵۳ء

(۱۵) "تاریخِ خلیفہ بجنور" ۱۴ جون ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین ہو کر، سرسید احمدی نے بجنور تبدیل کر دیے تھے۔ اسی زمانے میں حکومت ہند کے کہنے پر "تاریخِ خلیفہ بجنور" لکھی جسے کلکٹر کے توسط سے صدر ہند کو ملاحظہ کے لئے بھیج دیا گیا اور انہیں ۱۸۵۷ء کی شورش میں تکف ہو گئی۔ یہ ناپید ہے۔

(۱۶) ۳۰ مئی اکبری "از ادب الفضل کو سرسید نے مختلف خطوں سے مقابلہ کر کے اس طرح مرتب کیا کہ پڑھنے والا اس سے یہ آسانی استفادہ کر سکے۔ حالی نے اس کی تفصیل "حیاتِ جاوید" میں درج کی ہے۔ یہ تین جلدوں میں شائع کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دوسری جلد ۱۸۵۷ء میں تکف ہو گئی۔ صرف جلد اول دسویں مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مطابق ۵۶-۱۸۵۵ء کے نئے دستِ باب ہیں۔ انگریزی دفتر انجمن میں اس کے کئی ترانے ہوئے۔ سنٹر بلاک کا انگریزی ترجمہ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ غالب کی مثنوی بطور تقریر "آئینہ اکبری" کے لیے لکھی گئی تھی جسے سرسید نے شامل نہیں کیا کہ یہ درحقیقت تقریر نہیں تھی۔ [۸۰] اس سے ایک نیازاویہ نظر ضرور سامنے آتا ہے۔

(۱۷) "تاریخِ سرکشی بجنور" اپریل ۱۸۵۸ء میں سرسید کا جلالہ بجنور سے مراد آباد ہو گیا تھا اور یہ کتاب انھوں نے مراد آباد ہی میں لکھی۔ اس کتاب میں سرسید نے مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۸ء تک خود کے وہ تاریخی دار حالات و واقعات قلم بند کیے ہیں جو خلیفہ بجنور میں پیش آئے۔ سرکشی کے زمانے کی وہ تمام خط و کتابت، نیز مختلف لوگوں سے ہوئی، کتاب میں شامل ہے۔ اس کا سالِ اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔ اس دور کے حالات کا یہ ایک اہم ماخذ ہے۔

(۱۸) رسالہ ”اسباب بے گناہت، ہند“: یہ کتاب مراد آباد میں لکھی گئی اور ۱۸۵۹ء میں اسے پمپھا کر انگلستان کی پارلیمنٹ کے ممبروں اور حکومت ہند کو بھجوا دیا گیا۔ یہ رسالہ عام پبلک کے لیے شائع نہیں کیا گیا تھا۔ اس میں سرسید نے دیانت داری سے وہ اسباب بیان کر دیے ہیں جو اس شورش کا سبب بنے تھے۔ یہ رسالہ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا مستند حوالہ ماننا ہے۔

(۱۹) ”راستے دو اب تعلیم“: سرسید نے یہ رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا اور دورِ انگل اسکولوں پر اعتراض کر کے ہندوستان میں کو انگریزی زبان میں تعلیم دینے کا حکومت وقت کو منظور دیا۔ اس رسالے کا سال اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔

(۲۰) ”رسالہ اہلِ محض خزانہ آف اٹریا“: یہ ایک رسالہ تھا جس میں ان لوگوں کی خدمات کو نمایاں کیا گیا تھا جو انگریز حکومت کی خیر خواہی میں، جاں بازی و جاں نثاری کے ساتھ مسلمانوں نے انجام دیے تھے۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے جو ۳۷ صفحات پر مشتمل تھے۔ ۱۸۶۰ء میں یہ رسالہ جاری ہوا اور ۱۸۶۱ء میں بند ہو گیا۔ [۸۱]

(۲۱) ”تحقیق لفظ نصاریٰ“: کان پور میں انگریزوں کے لیے نصاریٰ کا لفظ استعمال کرنے پر ایک مسلمان کو چھاپسی دے دی گئی تھی۔ سرسید نے اس موضوع پر تحقیق کے بعد ایک رسالہ لکھا اور اسے اردو انگریزی میں شائع کر کے لفظ نصاریٰ سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کو دور کیا۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۰ء ہے۔ [۸۲]

(۲۲) ”تجمین الکلام فی تفسیر التوراة والانیل علی ملتہ الاسلام“: سرسید نے تورات و انجیل کی تفسیر اور قرآن و حدیث سے اس کی تطبیق کی ہے۔ تالیف ۱۸۶۲ء۔ اس کا ذکر کارسین دتاسی نے ۱۸۸۳ء کے اپنے خطبات میں بھی کیا ہے اور اس کی معلومات اور مصنف کے علم و فکر کی تعریف کی ہے۔

(۲۳) ”تاریخ فیروز شاہی“: مراد آباد کے زمانہ قیام میں سرسید نے ضیاء الدین برنی کی مشہور تاریخ ”تاریخ فیروز شاہی“ کی چار مختلف نسخوں کی مدد سے صحیح و قدوین کی جسے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال نے ۱۸۶۲ء میں شائع کیا۔ اس کا دیا چا ۱۸۶۶ء میں لکھا اور پھر بھی دیا چا اخبار سائنٹیفک سوسائٹی جلد ایک، شمارہ ۲۲، دہشت ۲۲۴ مارست ۱۸۶۶ء میں بھی شائع کیا۔

(۲۴) ”توزک جہا گیری“: سرسید کا جلد جب غازی پور کا ہوا تو وہیں انھوں نے اپنی فنی پریس سے ۱۲۸۰ھ مطابق ۱۸۶۳ء میں مغل بادشاہ نور الدین جہا گیر کا روزنامہ ”توزک جہا گیری“ میرزا محمد ہادی کے قادی دیا چا کے ساتھ شائع کیا۔

(۲۵) ”سیرت فرید“: سرسید نے اپنے ۱۲۸۰ اب دیر الدولہ امین الملک خواجہ فرید الدین احمد خان بہادر مصلح جنگ کے حالات زندگی اس تصنیف میں تحریر کیے ہیں۔ یہ کتاب مطبع مطبعہ عام آگرہ سے ۱۸۹۶ء میں

(۱۰) "کلمہ الحق" مولا ۱۸۳۹ء۔ یہ رسالہ بری مرید کی اور بیعت کے طریقہ سرسید کے برخلاف لکھا گیا ہے۔ [۷۶]

(۱۱) "راہِ منت و درودِ بدعت" مؤلفہ ۱۸۵۰ء۔ یہ رسالہ ہدایت کے جوش کے زمانے میں اعلیٰ بدعت کے برخلاف قبحین سنت کی تائید میں لکھا گیا ہے۔ [۷۷]

(۱۲) "نقیقہ و در بیان تصویر شیخ" مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ یہ تحریر (نقیقہ) عاری زبان میں انتہائی صوفیہ کی اصطلاح تصویر شیخ کی موافقت میں لکھا گیا ہے۔ [۷۸]

(۱۳) "سلسلہ الملوک" مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ ان ۳۰۲ راہبازوں اور بادشاہوں کی (راہبازہ) سلسلے سے بے گنہگار و کٹورہ ایک) مفید مختصر اور صحیح فہرست، جو دہائی پر پانچ ہزار سال تک بحرانی کرتے رہے۔ یہ وہی فہرست ہے جو "آثار الفصحاء" کے ۱۸۵۳ء والے ایڈیشن کے پہلے باب کے ساتھ انگریزی اور فارسی کے بعد شامل کی گئی ہے اور ایک سے بھی ایک رسالہ کی صورت میں شائع کر دی گئی ہے۔ [۷۹]

(۱۴) "آثار کیمیائے سعادت" امام غزالی کی مشہور تصنیف "کیمیائے سعادت" کی ابتدائی تین فصلوں کا اردو ترجمہ مرقومہ ۱۸۵۳ء

(۱۵) "تاریخ ضلع بجنور" ۱۲ جون ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین ہو کر، سید احمد علی سے بجنور تبدیل کر دیے گئے۔ اسی زمانے میں حکومت ہند کے کہنے پر "تاریخ ضلع بجنور" لکھی جسے کلکٹر کے توسط سے صدر بورڈ کو حاکم کے لیے بھیج دیا گیا اور جنہیں ۱۸۵۷ء کی شورش میں تکف ہو گئی۔ یہاں تک ہے۔

(۱۶) "۳۰۰ نیکو اکبری" انوار الفضل کو سرسید نے مختلف فنون سے مقابلہ کر کے اس طرح مرتب کیا کہ پڑھنے والا اس سے بہ آسانی استفادہ کر سکے۔ حاتی نے اس کی تفصیل "خیاتِ جاوید" میں درج کی ہے۔ یہ تین جلدوں میں شائع کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دوسری جلد ۱۸۵۷ء میں تکف ہو گئی۔ صرف جلد اول و سوم مطبوعہ ۱۲۷۲ مطابق ۱۸۵۵-۵۶ء کے نسخے دستِ باب ہیں۔ انگریزی و فرانسیسی میں اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ مسٹر بلاک کا انگریزی ترجمہ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ باب کی مثنوی بطور تقریر "آئینہ اکبری" کے لیے لکھی گئی تھی جسے سرسید نے شامل نہیں کیا کہ یہ درحقیقت تقریر نہیں تھی۔ [۸۰] اس سے ایک نیا زاویہ نظر ضرور سامنے آتا ہے۔

(۱۷) "تاریخ سرگئی بجنور"؛ اپریل ۱۸۵۸ء میں سرسید کا چارل بجنور سے مراد آباد ہو گیا تھا اور یہ کتاب انہوں نے مراد آباد ہی میں لکھی۔ اس کتاب میں سرسید نے مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۸ء تک غدر کے وہ تاریخ دار حالات و واقعات قلم بند کیے ہیں جو ضلع بجنور میں پیش آئے۔ سرگئی کے زمانے کی وہ تمام خط و کتابت، جو مختلف لوگوں سے ہوئی، کتاب میں شامل ہے۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۵۸ء ہے۔ اس دور کے حالات کا یہ ایک اہم ماخذ ہے۔

(۱۸) ”رسالہٴ اسبابِ بیدارتِ ہند“: یہ کتاب مراد آباد میں لکھی گئی اور ۱۸۵۹ء میں اسے پچھوڑا کراٹھستان کی پارلیمنٹ کے ممبروں اور حکومتِ ہند کو بھجوا دیا گیا۔ یہ رسالہ عام پبلک کے لیے شائع نہیں کیا گیا تھا۔ اس میں سرسید نے دیانت داری سے وہ اسباب بیان کر دیے ہیں جو اس شورش کا سبب بنے تھے۔ یہ رسالہ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا مستند حوالہ دماغ ہے۔

(۱۹) ”رائے دو باب تعلیم“: سرسید نے یہ رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا اور ورنگلر اسکولوں پر اعتراض کر کے ہندوستانوں کو انگریزی زبان میں تعلیم دینے کا حکومتِ وقت کو مشورہ دیا۔ اس رسالے کا سال اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔

(۲۰) ”رسالہٴ ازل و آخِر“: یہ ایک رسالہ تھا جس میں ان لوگوں کی خدمات کو ناپااں کیا گیا تھا جو انگریز حکومت کی خیر خواہی میں، جاں بازی و جاں نثاری کے ساتھ، مسلمانوں نے انجام دیے تھے۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے جو ۳۷ صفحات پر مشتمل تھے۔ ۱۸۶۰ء میں یہ رسالہ جاری ہوا اور ۱۸۶۱ء میں بند ہو گیا۔ [۸۱]

(۲۱) ”تحقیق لفظ نصاریٰ“: کانپور میں انگریزوں کے لیے نصاریٰ کا لفظ استعمال کرنے پر ایک مسلمان کو پھانسی دے دی گئی تھی۔ سرسید نے اس موضوع پر تحقیق کے بعد ایک رسالہ لکھا اور اسے اردو انگریزی میں شائع کر کے لفظ نصاریٰ سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کو دور کیا۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۰ء ہے۔ [۸۲]

(۲۲) ”تہمیدین الکلام فی تفسیر التوراة والانییل علی ملکہ الاسلام“: سرسید نے توریت و انجیل کی تفسیر اور قرآن و حدیث سے اس کی تحقیق کی ہے۔ تالیف ۱۸۶۲ء۔ اس کا ذکر گارسیں دہاسی نے ۱۸۸۳ء کے اپنے خطبات میں بھی کیا ہے اور اس کی مطبوعات اور مصنف کے علم و فکر کی تحریف کی ہے۔

(۲۳) ”تاریخ فیروز شاہی“: مراد آباد کے مذہب قیام میں سرسید نے فیہ الدین برنی کی مشہور تاریخ ”تاریخ فیروز شاہی“ کی چار مختلف نسخوں کی مدد سے صحیح و تدوین کی جسے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال نے ۱۸۶۲ء میں شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ۱۸۶۳ء میں لکھا اور پھر یہی دیباچہ انڈیا سائنٹیفک سوسائٹی جلد ایک، شمارہ ۲۲، پارت ۲۲، مارچ ۱۸۶۶ء میں بھی شائع کیا۔

(۲۴) ”توزک جہانگیری“: سرسید کا جلد جب غازی پور کا ہوا تو وہیں انھوں نے اپنی نئی پریس سے ۱۳۸۰ھ مطابق ۱۸۶۳ء میں مغل بادشاہ نور الدین جہانگیر کا رد و پاسخ ”توزک جہانگیری“ میرزا محمد ہادی کے قاری دیباچہ کے ساتھ شائع کیا۔

(۲۵) ”میرستہ طریذیہ“: سرسید نے اپنے ۱۱ نوادہ ویر الدولہ امین الملک خواجہ فرید الدین احمد خان بہادر مصلح جنگ کے حالات زندگی اس تعریف میں تحریر کیے ہیں۔ یہ کتاب مطبع منیع عام آگرہ سے ۱۸۹۶ء میں

(۲۶) ”رسالہ احکام مطہر اہل کتاب“: اس میں اس بات پر بحث کی گئی ہے کہ اہل کتاب کے ساتھ کھانا پینا درست ہے یا نہیں۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۸ء ہے۔

(۲۷) ”سفرہ مسافرین لندن“: یہ سفر نامہ ۱۸۶۹ء میں اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ میں شائع ہوا۔ کتابی صورت میں پہلی بار اسے ”مجلس ترقی ادب“ لاہور نے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ اس میں سرسید نے اپنے سفر و قیام لندن کو بیان کیا ہے۔

(۲۸) ”سفریہ پنجاب“: ۲۲ دسمبر ۱۸۴۳ء کو یہ سفر شروع ہوا۔ مؤلف دو سال سپر انٹنل علی سرسید کے ہمراہ تھے۔ انھوں نے سرسید کی تمام تقریروں اور یادداشتوں کو دوران سفر مرتب کیا اور ۱۸۸۳ء کا ۱۳۰۱ھ ہی میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ پر پکس سے شائع ہوا۔

(۲۹) ”الخطبۃ الامم فی العرب ولسیرۃ المحدثین“: سر ولیم مور کی کتاب ”کنک آف محمد“ کا جواب جو ۱۸۷۰ء میں انگریزی میں اور ”خطبات احمدیہ“ کے نام سے ۱۸۸۷ء میں اردو زبان میں شائع ہوئی۔

(۳۰) ”رسالہ ابطال تھائی“: ابطال تھائی کے باب میں جو فضیلت و افضلیت اسلام کو تمام دنیا کے مذاہب پر ہے اسے اس رسالے میں بیان کیا ہے۔

(۳۱) ”تفسیر القرآن“: سرسید نے ایک نئے علم الکلام کی بنیاد رکھی۔ ان کا معیار یہ تھا کہ ”مذہب کی سچائی کا پیمانہ یہ ہے کہ اس میں کوئی بات قانونِ فطرت کے برخلاف نہ ہو کیوں کہ قانونِ فطرت درحقیقت خدا کا فضل ہے اور جو مذہب خدا کا بھیجا ہوا ہوگا وہ خدا کا قول ہوگا۔ پس اس کے فضل اور اس کے قول میں مطابقت ہونا ضروری ہے اور انھوں نے اپنے جدید ”کلام“ کا موضوع اور اسلام کا حقیقی صدقائے مخلص قرآن مجید کو قرآنِ ابدی اور تمام مجموعہ احادیث و تمام علماء و مفسرین کے اقوال و آراء اور تمام فقہاء و مجتہدین کے قیاسات و اجتہادات کو اس بنا پر کہ اس کے جواب وہ خود علماء و مفسرین اور فقہاء و مجتہدین ہیں نہ اسلام، اپنی بحث سے خارج کر دیا۔“

[۸۳] عقل و سائنس پر مبنی یہ تفسیر وہ وقفاؤں کا کھیتے رہے۔ ”مول اول جب تک ”تہذیب الاخلاق“ جاری رہا کبھی کبھی اس لحاظ ترتیب کے وہ حقائق آج کی تفسیریں بطور آرٹیکل کے ”تہذیب الاخلاق“ میں بھاڑتے رہے مگر جب یہ بند ہوا اور سرسید ملازمت سے ہٹ کر بدش ہو کر بدش سے علی گڑھ چلے آئے تو انھوں نے ابتدا سے قرآن مجید کی تفسیر ترتیب وار عقلی شروع کی اور جب فرست مٹی اس کام کو کرتے۔“ [۸۴] محسن الملک کے نام اس موضوع پر اپنے پانچ خطوط میں سرسید نے اصول تفسیر القرآن مکمل کر بیان کیے ہیں۔ [۸۵] یہ تفسیر مکمل نہ ہو سکی۔ تفسیر سے حقائق حشری قرآنی ”مقالات سرسید“ جلد دوم میں تھا اسماعیل پانی پتی نے یکجا مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۱ء میں شائع کیں۔ سرسید نے یہ تفسیر نو جوانوں میں جدید سائنس اور انگریزی تعلیم سے پیدا ہونے والی خرابیوں کے تدارک کے لیے لکھی تھی۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ اس کی پہلی جلد ۱۳۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد دو کتابوں کی جلدیں شائع ہوتی رہیں۔ کل چھ جلدیں شائع

ہوئیں اور ایک جلد سورۃ انبیاء تک بن چکی رہی۔ [۸۶]

سرسید کی ساری تحریریں عہد حاضر میں زندگی کے مسائل کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان تحریروں نے معاشرے میں تبدیلی کے عمل کو پیدا کیا اور وہ بدل کر جدید زندگی کے دائرے میں داخل ہو گیا۔ "مقالات سرسید" کے عنوان سے شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے سرسید کی تحریریں موضوع کے لحاظ سے، مول جلدوں میں جمع و مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کروئی ہیں۔ ان کے علاوہ طلبہ استاد سرسید دو جلدوں میں اور مکتبہ سرسید بھی جمع و مرتب و شائع کروا چکے ہیں۔

اب آئندہ موطر میں ہم ان پہلوؤں کا مطالعہ کریں گے جو سرسید کی تحریروں سے ابھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ یہ وہ فکر و عمل ہے جس نے معاشرے کے ذہن کو چھوڑ دیا ہے اور جو اچانک پر کفر و ارتداد کے فتروں کی بارش ہو رہی ہے۔ محسن الملک کے نام اپنے خط میں سرسید نے اس کا اظہار کرتے ہوئے لکھا "مگر مجھ کو کہاں تک بچاؤ گے۔ میں بد فہم تیر طاقت ہو گیا ہوں اور روز مرہ ہوتا چاؤں گا۔ شاید بعد میرے کوئی زمانہ آوے جب لوگ میری دل سوزی کی قدر کریں۔" [۸۷] لیکن اس ساری مخالفت کے باوجود وہ اپنے نقطہ نظر پر قائم اور چٹان کی طرح اپنی جگہ کھڑے رہتے ہیں۔ اس نقطہ نظر میں نہ صرف بد اخلاق ہے بلکہ ایک جہالتی معنی چھپا ہوا ہے۔

سید سر کے فکر و عمل کا مطالعہ

مذہب، سیاست اور اخلاقی وغیرہ کے وسیع دائرے میں رہ کر جو شخص فکر و عمل کے طریقوں اور راستوں کو بدل دے، اسے یا سیر کہا جاسکتا ہے اور اس اعتبار سے اگر ہم سر سید کو ہندوستان میں اسلامی نشاۃ الثانیہ کا یا سیر کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ انیسویں صدی میں فرنگ اثر سے ہندوستان، ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں بھی اسلام کی نئی تشکیل کرنے والے پیدا ہوئے جن میں عبدالوہاب، باب اور جمال الدین افغانی وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے بعضوں نے خود کو پیغمبر بھی کہا مگر سر سید احمد خاں ایسی صافیت سے بالاتر رہے۔ آنحضرت ﷺ کے زمانے تک ہر مصلح طو کو پیغمبر اور صاحبِ وحی کہتا تھا کیوں کہ اس کے پیغمبران کی بات کو کوئی نہیں سکتا تھا مگر آج کل اس قسم کا دعویٰ خود نمائی اور خود پرستی کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور اس کا نتیجہ بڑے بڑے انسان کی الگ مسجد بنانے کے سوا کچھ نہیں نکلتا۔ سر سید کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے طو کو اس سے الگ دکھا اور اپنی انکساری سے اپنی ذات کو کھوکھریاں تمام کاموں میں ان کی بے غرضی، ایمان و بے لوثی، غلو و انکساران کو طوی انسان کے دائرے میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ وہ بار بار اپنی کیوں اپنی خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور کہیں بھی اپنی ذاتی اہمیت نہیں جتاتے مثلاً اپنے مضمون ”رسم و عادات“ میں کہتے ہیں:

”اس تجربے سے یہ نہ سمجھا جاوے کہ میں اپنے تئیں ان بد عاداتوں سے پاک دہرا سمجھتا ہوں یا اپنے تئیں نہایت عادات و حسنہ جتنا ہوں یا خود ان امور میں مستحقاً جتنا چاہتا ہوں حاشا نکاح، بلکہ میں بھی ایک فرد امیں افراد میں سے ہوں جن کی اصلاح دینی مقصود ہے بلکہ میرا مقصد صرف متوجہ کرنا اپنے بھائیوں کا اپنی اصلاح پر ہے اور خدا سے امید ہے کہ جو لوگ اصلاح حال پر متوجہ ہوں گے سب سے اول چیتا اور ان کی پیروی کرنے والا میں ہوں گا۔“ [۸۸]

وہ ”خودی“ سے بھی، جیسے علامہ اقبال نے نئی جہت دی ہے، الگ کر دیتے ہیں۔ ”خودی جو انسان کو برباد کرنے والی چیز ہے جب چپ چاپ سوئی ہوئی ہوتی ہے تو خوشامد اس کو جگاتی اور ابھارتی ہے اور جس کی خوشامد کی جاتی ہے اس میں تجھ کو رے پن کی کافی لیاقت پیدا کرو جی ہے۔“ [۸۹]

اس کمر لگی سے سر سید نے اپنے دور کو متاثر کیا۔ یہ ان کی اپنی ذہانت کی دلیل اور ان کے اپنی کردار کی ثبوت ہے۔ وہ کہیں بھی اپنا پیغام لانے والے کا دعویٰ نہیں کرتے۔ وہ صرف اور صرف پیغام محمدی کے پر سے طلوع و شعور کے ساتھ قائل ہیں۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انسانی ذہن ترقی کر رہا ہے اور جدید دور میں وہ جس ارتقاء پر پہنچا ہے وہی انگریز ہی تہذیب و تمدن کی ترقی کا سبب ہے۔ اس ارتقاء پر لانے اور چلانے اور

اور ماضی کی طرف رجعت کر جانے کی وجہ سے مسلمان زوال پذیر ہو گئے اور ذلیل و خوار ہیں۔ وہ انگریزوں کی اس ظاہری ترقی سے کائناتیں بلکہ ماضی و اخلاقی ترقی کا بھی اندازہ لگاتے ہیں۔ سائنسی نقطہ نظر اور اپنے دور کے تجرباتی و عملی فلسفہ (Empirical) کو تو وہ اچھی طرح سمجھتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ سائنس کی مخالفت جو جمہور و کثوریا کے ادیبوں اور دانشوروں نے کی اس کے بھی کوئی معنی ہیں یا نہیں۔ کاروائی سے ان کی سرسری ملاحظہ لندن میں ضرور ہوئی لیکن وہ اس کی فکر سے واقف نہیں ہیں اور اگر واقف بھی ہو جاتے تو وہ اسے بھی اپنے مخالفین کی طرح رجعت پسندی سمجھتے۔ سائنس اور مذہب کا بنیادی تضاد ان کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ انھوں نے ”تفسیر القرآن“ یہ ثابت کرنے کے لیے لکھی کہ اسلام اور سائنس ایک ہیں۔ سائنس اور مذہب کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش بھی لا حاصل ہی کبھی جا سکتی ہے مگر اس کوشش سے ایک نتیجہ ضرور نکلا کہ وہ مروجہ اسلام کے دامن سے وہ آلودگیاں دور کرنے میں کامیاب ہوئے جو آریائی اثرات سے اسلام میں شامل ہو گئی تھیں اور اس کی صورت و تعلیم کو سچ کر دیا تھا۔ ”نیچر“ میں ان کا عقیدہ فلسفیانہ طور پر مکمل ہے اور خدا اسلام یا کسی مذہب کا احاطہ کرتا ہے مگر یہ قوم کے سوچنے اور اس کے عمل کا راستہ ضرور بدل دیتا ہے اور اس لیے سرسید کو دنیا ہی اہم مقرر کیا جاسکتا ہے جیسے انگلستان میں جیکن، وکین اور گیل کا وہ ہماری زندگی میں اس وقت صحیح مقام متعین کر دیتے ہیں جب وہ ایک شیطانی قوت مافی جاتی تھی۔ انھوں نے بظاہر فلسفہ میں کوئی اضافہ نہیں کیا اور نہ سائنس میں مگر ان کی طرف قوم کے رجوع ہونے اور آگے چل کر اضافہ کرنے کے امکانات پیدا کر دیے۔ اس طرح اسلام کو جدید ترین فلسفوں اور نظریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش، جو آج بھی ہماری ہے سرسید ہی کا فیض ہے۔ یہ بھی ان کا فیض ہے کہ آج ہم جدید ترین فلسفوں اور نظریات سے محروم نہیں سوتے اور ان کو حاصل کر کے اسلام کی طرف رخ کرتے ہیں اور دونوں میں مطابقت تلاش کرتے ہیں۔ یہ روحان، جسے اسلامی دنیا آتشِ نبیہ کہیے ان کی وجہ سے نمایاں ہوا اور ان کی فکر و تصانیف اس کو فروغ دینے کا کام آج بھی اہتمام دے رہی ہے۔

سرسید ان لوگوں میں ممتاز و نمایاں ہیں جو اپنی بصیرت اور کھلے دل و دماغ سے ترقی کے عناصر کو لاتے ہیں اور پوری قوم کو آگے بڑھانے والے ترقی پسند رجحانات کے نفاذ دہوتے ہیں اور قوم کے فکر و عمل کا رخ سوا دیتے ہیں۔ ان کا کام ایک مفکر کے ساتھ ساتھ ایک ایسے مجاہد کا ہے جو کٹھار کے بجائے قلم سے جہاد کرتا ہے۔ اس جہاد کے لیے ان کے پاس گروارہ خلوص، ذہن و دماغ کا راجہ اور عقلی قوت سب کچھ موجود ہے۔ ہر مصلح کی طرح ان کی اہم جنگ بھی اپنی قوم سے ہے۔ ان کو ”نیچر نیچر“ کا فرہم مذہب سمجھا گیا جاتا ہے مگر وہ سب فلسفوں کو برداشت کرتے ہیں اور ان کے حزم اور ان کی امید میں کوئی فرق نہیں آتا۔ وہ اپنی ہی کبے جاتے اور کیے جاتے ہیں۔ اس دور میں انگریزوں کو ساتھ لے کر چلنا ان کے لیے ضروری تھا مگر جو انگریز وہ ان کے مسلک کے مخالف سمجھتے ہیں وہ ان سے مکمل کر مقابلہ کرتے ہیں۔ سچائی کا اظہار ان کا مسلک تھا جس

پردہ سناری مرقا قائم رہے۔ وہ ہندوؤں سے بھی پوری طرح رواداری برتتے ہیں اور انہیں ہندوستان کی دلہن کی دو درستی آنکھیں کہتے ہیں مگر جب اردو کے محاذ پر انگریز گورنر اور ہندو ایک ہو کر اردو کی مخالفت کرتے ہیں تو انہیں یقین ہو جاتا ہے کہ اب ہندوؤں سے بھگوانا ممکن ہے۔ کالج ان کی اصلی جدوجہد کا مرکز ہو جاتا ہے اور اس کی ترقی کے لیے وہ اپنے خیالات کی اشاعت کے اظہار سے بھی دست بردار ہو جاتے ہیں۔ ”تہذیب الاخلاق“ کا ایک رجعت پسند مسلمان مولوی عبدالمصلیٰ خاں کی شدید مخالفت کو ختم کرنے کے لیے بند کر دیا ایک عجیب واقعہ دکھائی دیتا ہے جس سے ان کے ہیرو والے نزم پر حرف آتا ہے مگر وہ انگریز کی طرح واقعیت و حقیقت پسند ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ ”تہذیب الاخلاق“ کا اثر چارواک و ہندوستان میں کتنی چکا ہے اور اگر کالج پوری طرح قائم ہو کر چل گیا تو ان جدید خیالات کو رائج کرنے کا بھڑا رویہ ہو گا۔ وہ اسے بند کر کے کالج کو چلانے پر پوری طرح لگ جاتے ہیں۔

خوہر سے دیکھا جائے تو سرسید کے فکر و عمل میں تین صفات تو اتر کے ساتھ کارفرما نظر آتی ہیں۔

(۱) انگریزوں کے حواجز کی طرح ان کی فطرت بھی اجرائی (Synthesis) ہے۔ وہ نئی بات نہیں کہتے یا کرتے ہیں بلکہ پرانی اور نئی بات کا احراج کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔

(۲) وہ انگریزوں ہی کی طرح فلسفہ و فکر کی گہرائیوں میں جانے کے بجائے ہمیشہ عام سوجھ بوجھ (Common Sense) کی سطح پر رہتے ہیں۔ فلسفہ میں وہ بھی وہاں بعد اظہار پاتی امور کی طرف رخ نہیں کرتے اور اس حد تک فلسفہ یا مذہب کو اپناتے ہیں جہاں تک وہ ان کی عملی ضروریات میں کام آ سکتا ہے۔

(۳) انگریزی تہذیب و حراج سے مطابقت کے باعث مفاد سے ہم آہنگی بھی ان کی فطرت میں شامل ہو گئی تھی۔ اس لیے وہ ہر کام کا عملی نسخہ تلاش کر لیتے ہیں اور آخر میں ”مدرسۃ العلوم“ یعنی محزون اینگلو اور نیشنل کالج ایک ایسا عملی نسخہ بن کر ان کے سامنے آیا جس سے وہ تمام مقاصد حاصل ہو سکتے تھے جن کے لیے وہ عمر بھر جدوجہد کرتے رہے اور وہ نئی فیلوں کی تعلیم و تربیت پر پوری طرح لگ گئے۔ ان کے خیالات اور عملی جدوجہد کی کامیابی اسے ان کی شخصیت و دیوکل بن کر ہمارے سامنے آتی ہے جس میں فرد و معاشرہ کو متاثر کرنے کی پوری قوت موجود ہے۔ سرسید کی فکر، زمانے کے لحاظ سے صرف ایک مخصوص رخ لیے ہوئے ہے یعنی قوم کی ترقی اور قوم کے مصلیٰ ان کے لیے صرف ہندوستان کا مسلمان ہے۔

سرسید، جیسا کہ میں نے کہا، کسی فلسفے یا مذہب کے نہیں بلکہ نئے اعتدال فکر و نظر (آڈٹ لگ) کے بانی ہیں۔ ان کی زندگی میں ہمیں کوئی پستی نظر نہیں آتی۔ فیاض، رواداری اور کھلا دل و دماغ ان کی خاص صفات ہیں اور ساتھ ہی انہیں صحیح راستے کا بھی پورا اندازہ ہے جس پر وہ نہایت مستعدی اور اشتغال سے چلتے ہیں۔ ان کی تصانیف اور تقریریں ہمیں متاثر کرتی ہیں، ہماری فکر کو بدلتی ہیں اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ انہوں نے ہماری فطرت کو ایک نئے طریقے سے روشن کر دیا ہے۔ آج ہم ان سے زیادہ فلسفہ کا علم رکھنے کے

پاوجود ان کو غلط سمجھنے پر تیار نہیں ہوتے۔ جن حالات اور مشکلات میں انھوں نے نئی شمع راہن کی ہم ان کے فکر و عمل کو گنج جانتے ہیں یعنی آج بھی ہمارے فکر و عمل کی بنیاد سرسید ہی رہتے ہیں۔ وہ گنج مفتی میں "ہیرہ" ہیں۔ ان کے کردار میں ہیرہ والی توانائی موجود ہے۔ ایک خاص ذہن ایک لگن اور حصول مقصد کے لیے ان تھک کوشش نہیں منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ کہیں بھی ان کی ہمت نہیں ہوتی، کسی بھی موقع پر وہ "امید" کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے اور مصائب کے دکھا اٹھاتے اور فتح پاتے ہوئے آگے بڑھتے رہتے ہیں۔ وہ بلندوصلگی اور بہت دستخط کی ادارے سے ماحول میں عظیم مثال ہیں جو آج بھی زندہ ہے۔ ان کا زمانہ بھی گذر نہیں ہے۔ آج بھی ادارے معاشرے اور مذہبی و غیر مذہبی مطلقوں میں ایسے لوگ کثرت سے موجود ہیں جو زوال کے راستے پر چل رہے ہیں لیکن دہریہ ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جو سرسید کے ہیرو ہیں۔ سرسید آج بھی ترقی کی داغ بیل قدموں کے منظر اور رہبر ہیں اور رہیں گے۔ مسلمانوں کے تعلق سے ساری بیسیویں صدی سرسید کے فکر و عمل کی صدی ہے۔ علامہ اقبال سرسید کی آواز کو، نئی جہت دے کر، کہیں سے کہیں پہنچا رہے ہیں۔

آئیے اب اخلاق، مذہب، سیاست اور تعلیم کے ساتھ تہذیب الاخلاق کو بھی دیکھتے چلیں جس کے ذریعے سرسید نے اپنی بات کو ہم تک پہنچایا۔

(الف) تہذیبیات:

جس خاندان سے سرسید تعلق رکھتے تھے وہ بنیادی طور پر مذہبی تھا اور جس معاشرے اور ماحول میں وہ بڑے ہوئے اس میں مذہب ہر مسلمان کی زندگی میں نہ صرف اولیت کا درجہ رکھتا تھا بلکہ ساری زندگی پر حاوی اور زندگی کی ہر سرگرمی میں شامل و موجود تھا۔ انگلستان اور جبرپ میں نکلا اٹا نیہ کے دور سے مذہب اور ادب الگ الگ ہو گئے تھے۔ لارڈ ہیکن نے مذہب کو اپنے دائرے سے خارج کر دیا تھا اور ہوک (Hooker) نے مذہب ہی کو اپنا دائرہ فکر بنایا تھا۔ اس طرح نکلا اٹا نیہ سے دو الگ الگ راستوں کا آغاز ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے ہندوستان میں صورت حال مختلف تھی۔ کوئی بھی شخص مذہب کو ہیکن کی طرح خارج کر کے، حکمت و دانش کی سطح پر راہ نہائی نہیں کر سکتا تھا۔ اسی لیے سرسید کے ہاں ہمیں ہیکن اور ہوک دونوں کے رنگ بیک وقت ملتے ہیں۔ ان کے اخلاقی و سماجی مضامین اگر ہیکن کے ایسے (Essays) کی طرح ہیں تو ان کے مذہبی مقالات، تحقیقات اور سیرۃ و تفسیر ہوک کے (Laws of Ecclesiastical Polity) کی طرح کا کام انجام دیتے ہیں۔ سرسید کی مذہبی تحریروں کا ہمیں منظر حضور اکرم ﷺ سے لے کر ان کے دور تک اسلام کا ارتقا ہے اور پیش منظر میں مسلمانوں کے ان عقائد کا اظہار ہے جسے انھوں نے اپنی آنکھ سے دیکھا اور جس کے بدلنے کے لیے انھوں نے یہ مقالے لکھے۔ اس وقت بھی مسلمانوں میں جید عالم دین موجود تھے جن کے مقالے میں سرسید کاظم تھا لیکن یہ سب لوگ روایتی و تفسیری نگار پر چل رہے تھے اور اسی کے مطابق اپنے نظم کو

سہار ہے تھے۔ ان کے برخلاف ہر سید ایک عام فہم اور جدید عقلی نقطہ نظر سے علم دین کا مطالعہ کرتا چاہتے تھے۔ نو کرنے بھی قرون وسطی کے مذہبی عقائد کا مٹا دینا کی روشنی میں اسی طرح جانورہ لیا تھا اور اس جانورہ سے مذہبیات کے مطالعہ کا انداز نظر بدل دیا تھا۔ ہر سید کے سامنے اس سے زیادہ مشکل کام تھا اور اس وجہ سے تھا کہ ان کی قوم ابھی قرون وسطی کے دواغ سے دہر نہیں آئی تھی اور وہ خود بھی مذہب کو ہر عمل کی بنیاد مانتے تھے۔ وہ اس بات سے واقف تھے کہ مسلمانوں کی زندگی پر مذہب ہمیشہ حاوی رہا اور مسلمانوں کی ترقی و تخریب مذہب پر مکی اور فلفلہ عقیدے سے وابستہ رہا اس لیے مسلمانوں کو اس موجودہ صورت حال سے نکالنے اور ترقی کے راستے پر لگانے کے لیے ضروری تھا کہ اسلام کے بارے میں ان کے فلفلہ عقائد اور ان سے پیدا ہونے والے رسم و رواج کو درست کیا جائے۔ یہی وقت کی ضرورت تھی اور اسی ضرورت کو ہر سید نے پورا کر کے آنے والی فلفلوں کا انداز نظر بدل کر انھیں زندگی کے جدید دائرے میں داخل کر دیا، اسی لیے وہ "جدیدیت" کے جہل کار (Pioneer) ہیں۔

حضور اکرم ﷺ کی غیر تہ نگرو یا نے عرب کے مخصوص حالات میں انھیں نہ صرف حکومت کرنی پڑی بلکہ سردار سپاہ کا منصب اور فرما بھی ادا کرنے پڑے۔ آپ ﷺ نے حکومت کو بھی مذہبی اصولوں کے مطابق چلایا مگر آپ کے بعد سیاست کا عمل بدل چکا۔ بظاہر سیاست اور دین اب بھی ایک تھے لیکن وقت کے ساتھ مذہب سیاست کے ذریعہ اثر آچکا گیا اور یہ صورت حال اس وقت زیادہ نمایاں ہوئی جب خلافت کی جگہ حاکمیت نے لے لی۔ بدعہاس کے زمانے میں یہ محسوس کیا گیا کہ ان کے پاس ایک شرعی قانون ہونا چاہیے۔ اسی زمانے میں مسلمان قانون عدالت کرنے کا کام شروع ہوا اور ہر شعبہ زندگی کے لیے سید سے سادے قانون وضع ہو گئے جن سے عام آدمی نے بھی رضامندی حاصل کی اور فرماں رواؤں نے بھی ان سے مدد لی۔ فقہ کی تدوین چوں کہ مختلف حالات میں مختلف لوگوں نے کی تھی اور یہ سب صاحب علم اور جید عالم دین اور مفکر تھے اس لیے ان کے بھی الگ الگ مدرے قائم ہو گئے اور افغانی مسائل سر اٹھانے لگے۔ اسی زمانے میں تدوین حدیث کا بھی آغاز ہوا۔ اس تحریک کے بانی آنحضرت ﷺ کے حالات زندگی کو دریافت کر کے ان کو راہ ہدایت بنانا چاہتے تھے۔ ان لوگوں نے بڑی تحقیق و تفتیش و کاوش سے حدیثیں جمع کیں اور عام و خاص نے ان سے ہدایت حاصل کرنے کا کام لیا۔ حکومت وقت نے مختلف مدرسوں کی سرپرستی اور ایسی احادیث و شرعی قوانین کی حوصلہ افزائی کی جو ان کی تحریکی کے لیے حسب مطلب تھے۔ اس عمل کے دوران مذہبی مباحث کثرت سے ہونے لگے اور آپس کے اختلافات نے ایک سمجھوتہ صورت اختیار کر لی اور فقہ کے حوالے سے مختلف فرقے وجود میں آ گئے۔ اس کا عام اثر یہ ہوا کہ مذہب کو اصولوں کی نگاہ پر پابندی بن کر رہ گیا اور فرد کے عقیدے سے اس کا تعلق کمزور ہو گیا۔ اس عمل سے یہ صورت حال سامنے آئی کہ خواہشات انسانی میں جتنا ایک شخص اعمال مذہبی یعنی روزہ نماز وغیرہ کی پابندی ایک ساتھ کر رہا ہے۔ گویا ایک کا دوسرے سے کوئی تعلق باقی نہیں رہا۔ اسی

زمانے میں یونانی فلسفہ افکار کی کتابیں عربی میں ترجمہ ہوئیں اور جب ان کا اثر مسلمان فلسفیوں اور مفکرین پر پڑا تو وہ بھی عقل و منطق کی مدد سے اسلام کو سمجھنے سمجھانے میں لگ گئے۔ معتزلہ کا گروہ بھی اسی عمل و فکر سے وجود میں آیا اور مسلمان فلسفیوں نے اسلام کو فلسفہ بنا کر اس کی ذرا ذرا سی بات پر طرح طرح کی بحثیں کرنے لگے۔ آگے چل کر امام غزالی جیسے مفکر بھی پیدا ہوئے جن پر سر سید نے کئی مقالے لکھے ہیں۔ امام غزالی نے فقہ حدیث اور فلسفہ کو طمانے کی کوشش کی اور آخر میں وہ "قصوف" کی طرف چلے گئے۔ تصوف نے قرآن و سیاست سے الگ ہو کر فرد کے باطن اور اس کے قلب کی صفائی پر زور دیا۔ یہ تحریک جب افلاطونیت سے متاثر ہوئی تو وحدت الوجود اور ہمدوست اس کا جزو اعظم بن گیا۔ ترک دنیا اور عبادت و ریاضت پر زور دینے سے ایک خاص قسم کی خانقاہیت وجود میں آئی۔ یہ تحریک اس وقت کی سیاسی و فکری و تہذیبی صورت حال میں ہر تحریک پر بہت لگتی۔ آریائی اقوام میں یہ بہت مقبول ہوئی اور سارا ایران تصوف کے زیر اثر آ گیا۔ جب یہ تحریک ہندوستان آئی اور بدھ مت اور جہانت سے اس کا تعلق قائم ہوا تو ایک ایسی صورت وجود میں آئی کہ عام مسلمان عمل سے گریز، جہاں وزنگی سے کنارہ کشی، اجتماعی فرائض سے انفرادی اور انفرادی نہایت کی کوشش کو اصل مذہب سمجھنے لگا۔ صوفیا "حال" میں عقیدہ رکھتے تھے اور اس کے لیے قوی در قس، وجد، مراقبہ و تصور شیخ کو انھوں نے اپنا شعار بنایا۔ عرس، قافہ، نیاز و غیرہ کی رسمیں وجود میں آئیں جنھیں ہندوستان کی آریائی ذہنیت اور حراج نے کھیلول سے قبول کیا۔ جیڑی مریدی کا عام رواج ہوا اور یہ عقیدہ عام ہوا کہ بغیر کسی جیڑی کی مدد کے نہایت ممکن نہیں ہے۔ "بے جیڑی" لوگ، بے استادوں کی طرح، معاشرے میں اچھی نظر سے نہیں دیکھے جاتے تھے۔ سر سید کے زمانے تک آنے آتے عام مسلمان کا مذہب اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔

اس میں مٹھ کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو سر سید کے دور میں مذہب کے معنی یہ ہو گئے تھے کہ ہر مسلمان فقہ کے کسی مدرسہ فکر سے وابستہ ہوا اور جو کہ اس فقہ میں بتایا گیا ہے اس پر عمل کرے اور دوسرے فقہوں کو رد کرے۔ وہ کسی سلسلہ تصوف سے منسلک ہوا اور جیڑی و مرشد کی مدد سے نہایت کا راستہ تلاش کرے۔ صحیح العقول کرامات، قبور پرستی، بدعات، عرس، قافہ، وقفے اور چلے اس کے عقیدہ میں شامل ہو گئے تھے۔ اکبر شاہ جانی اور بہادر شاہ ظفر بھی اپنے وقت کے بزرگوں کے مرید تھے۔ اپنی عمر کے آخری حصے میں بہادر شاہ ظفر خود بھی مرشد بن چکے تھے اور لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرتے تھے۔ تنویر گنڈوں کا عام رواج تھا۔ خود سر سید کی والدہ شاہ نظام علی سے بیعت تھیں اور ان کے دونوں بیٹوں کے نام محمد اور احمد انھیں کے رکھے ہوئے تھے۔ "سیرت فرید" میں سید احمد نے لکھا ہے کہ "شاہ عبدالحق اور ان کے خاندان کے بزرگ، لوگوں کو بعض باتوں سے محفوظ رکھنے کے لیے ایک گنڈہ لایا کرتے تھے جس میں ایک تنویر بھی ہوتا تھا اور اس تنویر میں ایک حرف یا ہندسہ سفید مرعہ کو ذرا کر کے اس کے خون سے لکھا جاتا تھا اور جس لڑکے کو چھپنا پانا تھا یا بدہمس کی حرکت یا ماری کی کمانے کا اس کو متنازع ہوتا تھا۔ میرے دونوں بیٹوں: سید حامد اور سید محمود کو بھی ان کی نصیحت

دلوں نے وہ گنڈا پھینکا۔“ [۸۸] عربیہ بر آں دنیا کی طرف توجہ دینا گناہ اور دنیا داری سمجھی جاتی تھی۔ ہر کام برکت و ثواب کے لیے تھا جس کا نتیجہ قیامت میں ملے گا۔ مختلف فرقوں کے اختلاف نے قصب، جنگ نظری اور عدم رواداری کو عام کر دیا تھا۔ فروعات و جزئیات پر بحثیں عقلی مذہب کی خصوصیت تھیں اور ذرا ذرا سے اختلاف پر ایک دوسرے کو کافر اور مرتد کہنا ملانے کرام کا عام وسیعہ تھا۔

موجودہ کا یہ عالم سرسید سے پہلے ہی عام و قائم ہو چکا تھا اس کو توڑنے کی شاہ ولی اللہؒ نے کوشش کی اور احمد سید احمد شہید بریلوی اور شاہ محمد اسماعیل نے بھی جہاد کا فکری نظام بنایا لیکن یہ بھی جلد ناکام ہو گیا۔ اسی صورت حال میں انگریز کی الٹرا راجہزی سے بچیل رہا تھا۔ ان کے ساتھ آئے ہوئے پادری ہر جگہ بے شکستہ عیسائیت کی تبلیغ کر رہے تھے اور حکم کھلا اسلام کے عیوب ظاہر کر کے مذہب اسلام کے بارے میں گندے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ ساتھ ہی مشنری اسکول قائم کر کے طلبہ کو عیسائی بنانے کا کام بھی جاری تھا اور جو عیسائی نہ بن پاتے ان کے ذہن کو سبک کر کے اسلام سے بھیر دیتے تھے۔ احمد بنگال میں جدید انگریز کی تعلیم کے رائج ہو جانے سے جدید دہریت، مغربی طیالات، سائنس اور مادیت بھی اسلامی عقائد پر حملہ آور ہو رہے تھے۔ سرسید اس صورت حال سے واقف تھے اور ان کے ذہنی مطالعوں کا ایک اہم حصہ وہ ہے جس میں سائنسی حوالوں سے عیسائیت پر اسلام کی فوقیت ثابت ہوتی ہے۔ سرولیم مور کی کتاب ”کائف لوف محمد“ کا جواب چر سرسید نے ”خطبات احمدیہ“ میں دیا ہے، اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ”تصحید بین الکلام“ کا نام بھی اسی سلسلے میں لیا جاسکتا ہے۔ سرسید کے سامنے یہ اور ایسے ہی دوسرے مسائل تھے۔ غور کیجئے کہ کس طرح ایک شخص نے اس صورت حال کو دیکھا، سمجھا اور بدلا اور کس طرح اپنی قوم کو بدلنے سے کمال کمر توڑ لیا۔

مذہب کا اثر ٹوٹ جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام زندگی یا سماجی زندگی میں کوئی اخلاقی مقصد باقی نہیں رہ گیا تھا۔ شہزادے اور آمرانہ پیش و معشرت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان میں محض رنگی اخلاقی اور سطحی آداب باقی رہ گئے تھے۔ فضول طریقہ پر مبنی رسوم، ہنست کے سلسلے، پھول دانوں کی سیر، بیاد و شادی کی رسوں بھری تقریبیں، طوائفوں کے گھرے، جن سے شائستگی اور ادب آداب پچھلے شریف ذائقوں پر جاتے تھے، چٹنی چٹے، زنجلی کی ریسیں، مرغ بازی، خیر بازی، کتور بازی سے شان امارت ظاہر کی جاتی تھی۔ یہ سبیں اس دور کی تہذیب کا حصہ تھیں۔ ابھی یہ صورت حال باقی تھی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے مسلم معاشرے کی بے باطلان دی۔ طوائفوں کے ذرائع آمدنی ایک لخت ختم ہو گئے۔ سیاسی قوت جاتی رقی۔ ہزاروں پچاسی پر چڑھا دیے گئے۔ اقتصاد ہی بد حالی نے انہیں نئی طرح گھیر لیا۔ وہ کسی اور ذریعہ معاش سے واقف بھی نہیں تھے اور ساتھ ہی خود کو بدلنے، نئی صورت حال سے سمجھنا کرنے اور اپنی اولادوں کو، بنگال کی طرح، نئی تعلیم دلوانے پر بھی آمادہ نہیں تھے اور ملانے دین کے زیر اثر انگریزوں سے ملنا، ان کے ساتھ کھانا کھانا، ان سے ہاتھ ملانا اور ان کی ملازمت کرتا ہوا سمجھتے تھے۔ سرسید اس ماحول اور اوضاع سے پوری طرح واقف تھے۔

ساتھ ہی سرسید کا خاندان مغل دور پار اور انگریزی سرکار دونوں سے وابستہ تھا۔ سید احمد کے والد میر تقی مغل دور پار کے متحمل تھے اور ان کے دادا غلام فرید انگریزی سرکار میں اچھے عہدے پر فائز تھے۔ اکبر شاہ ثانی نے جب انھیں وزارت کا منصب دے کر بلا یا تو وہ آگئے اور جب یہاں سے سبک دوش ہوئے تو دوبارہ انگریزی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ سرسید کے لیے اس طرح دونوں راستے کھلے تھے اور ان دونوں راستوں سے وہ واقف تھے۔ وہ انگریزی سرکار میں ملازم تھے کہ مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر نے ان کا خاندانی خطاب "جو اول الدولہ عارف جنگ" کے اضافے کے ساتھ انھیں دیبا۔ ہندو متیصل راہارام موہن بابائے سہی ان کی ملاقات ہوئی تھی۔ پارہوں کی کارستانیوں سے بھی وہ اچھی طرح آگاہ تھے۔ وہ انگریزوں کی نظریں بھی بچھانے تھے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ انگریز مسلمانوں کو منہ دے رہا تھا ہار جانتے تھے۔ یورپ میں ضرورج ہی ہے، عیسائیت کے درواج کے ساتھ، اسلام سے نظرت ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ اور انگریزوں نے ہندوستان میں حکومت و سلطنت چوں کہ مسلمانوں سے چھٹی تھی اس لیے ہندوؤں سے اس نے دشمنوں کے دشمن کی حیثیت سے صلح کی تھی۔ ہندو بھی عمری و پچاسیت کے عالم میں ضرور تھے مگر انگریزوں کی نئی حکومت کے ذریعہ ان کے ہاں متعلق بھی ابھرا ہے تھے۔ سرسید احمد خاں نے بھی مسلمانوں کو اس دلدل سے نکال کر ان کی اصلاح کی کوشش کی تاکہ وہ بھی انگریز اور ہندو کے دوش بدوش کھڑے ہو سکیں۔ ۱۸۵۷ء کی کام بھارت نے اب یہ بات واضح کر دی تھی کہ اب مسلمانوں میں مقابلہ کرنے کا حوصلہ اور طاقت باقی نہیں رہی تھی اس لیے سمجھنا و مصالحت ہی مستقبل کا صحیح راستہ ہے۔

اصلاح کے اس کام کو انجام دینے کے لیے سر جی جی ٹرکھن کی ضرورت تھی جس میں نہ ب۔ معاشرت۔ تہذیب تعلیم، سیاست، علم و ادب، سائنس، جدید نظریات اور جدید اندازہ نظر شامل تھے۔ سرسید اسی لیے ساری عمر فرائض پندہ سے جنگ کر کے نئے انکار و نظریات کو حوصلہ دیتے سے ابھارتے اور بچھاتے رہے۔

مائی نے لکھا ہے کہ سرسید کے زمانے میں اسلام کو تین خطرے درپیش تھے [۸۹]۔ ایک خطرہ مشنری اور عیسائی پارہوں سے تھا جو پوری قوت سے اسلام پر اعتراضات کی بوجھار کر رہے تھے۔ دوسرا خطرہ مسلمانوں کی خراب سیاسی صورت حال سے تھا۔ انگریزوں نے حکومت مسلمانوں سے چھٹی تھی اسی لیے وہ ہی سب سے زیادہ ان کی آنکھوں میں ٹھکتے تھے۔ تیسرا خطرہ انگریزی تعلیم سے تھا جو روز بروز پھیل رہی تھی اور اس کے نتائج اسلامی تصورات کے حق میں زیادہ اندیشہ ناک تھے۔ پہلے خطرہ کا جواب دینے کے لیے سرسید احمد نے تحقیق کا راستہ اختیار کیا اور ہر اعتراض کا سائنسی و عقلی اعجاز سے جواب دینے کی کوشش کی۔ انھوں نے ہر جگہ سے مواد جمع کیا۔ انگلستان جا کر مختلف زبانوں کی کتابوں سے استفادہ کیا اور علمی و تحقیقی سطح پر ان کا جواب دیا جو عیسائی عالموں کے اقوال کی سند پر دیا۔ محسن الملک کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ان دنوں میں ذرا قدرے دل کو شورش ہے۔ ولیم مور صاحب نے جو کتاب آنحضرت

کے حال میں لکھی ہے اس کو میں دیکھ رہا ہوں۔ اس نے دل کو جلا دیا اور اس کی ہاضما لٹھوں اور قشبات دیکھ کر دل کباب ہو گیا اور مصمم ارادہ کیا کہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی سیر میں جیسا کہ پہلے سے ارادہ تھا کتاب لکھ دی جاوے۔ اگر قسام وہ چھ طرح ہو جاوے اور میں فقیر بیک ماتھے کے لائق ہو جاؤں تو بہا ہے۔ ... [۹۰]

دوسرے خطوط سے بھی ان کی عقیدت، دل سوڑی اور نگین کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ قطبات احمد یہ عجیب الکلام اور دوسری تحریریں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ اپنے نئے علم الکلام سے بھی انھوں نے اس انداز نظر کو عام کیا۔ دوسرے اور تیسرے خطوں کے لیے انھوں نے جو لائحہ عمل طے کیا، اس پر ساری عمر کام کرتے رہے اور نئے نئے مسائل کی تحقیق کو وہ اپنی ہر جتنی فکری و عملی سرگرمیوں سے ساری عمر سمجھاتے رہے۔ غرضیات پر ان کی توجہ اسی لیے زیادہ اور ہمیشہ رہی۔

سر سید اسلام کو ایک سائنٹیفک نظریے کی طرح پیش کرتے ہیں۔ اپنے نئے علم الکلام کی جد سے توہین فطرت، توہین اسلام اور عقائد اسلام کو ایک ثابت کرتے ہیں اور سوال آٹھاتے ہیں کہ ”کیا نیچر کے ماننے سے خدا معطل ہو جاتا ہے؟“ [۹۱] اور ”اگر اسلام صوفی فطرت و اقطرت ہی الاسلام“ کو موضوع کلام بنا کر اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں [۹۲] اور قرآن مجید بھی اسی انداز سے سمجھتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ میرے اصول یہ ہیں کہ ”خدا سچا ہے اور قرآن مجید اس کا کلام ہے اور بالکل سچ اور سچ ہے۔ اس طرح ہمارے سامنے دو چیزیں موجود ہیں، ایک خدا کے کام اور دوسرے خدا کا کلام یعنی قرآن مجید۔ خدا کا کام اور خدا کا کلام کبھی مختلف نہیں ہو سکتا۔ اگر مختلف ہوتا خدا کا کام تو موجود ہے جس سے انکار نہیں ہو سکتا اور اسی لیے خدا کا کلام اس کا مجموعہ ہونا لازم آتا ہے لہذا باللہ نہا۔ اس لیے ضرور ہے کہ دونوں متحد ہوں۔ خدا کا کام یعنی قانون قدرت ایک عملی عہد خدا کا ہے اور وعدہ اور وعید یعنی معاہدہ ہے اور ان دونوں میں سے کوئی بھی اختلاف نہیں ہو سکتا۔ اس سے یہ سمجھنا کہ اس کی تسلیم سے خدا کی قدرت و مطلق میں نقصان آتا ہے۔ محض غلط اور وہم اور ناگہی ہے

(اب) خواہ یہ تسلیم کرو کہ انسان مذہب یعنی خدا کی عبادت کے لیے پیدا ہوا ہے خواہ یہ کہ کوکب مذہب کے لیے بنایا گیا ہے۔ دونوں حالتوں میں ضرور ہے کہ انسان میں بہ نسبت دیگر حیوانات کے کوئی ایسی چیز ہو کہ وہ اس بار کے آٹھانے کا مکلف ہو اور انسان میں وہ شے کیا ہے؟ ”عقل“ ہے۔ اس لیے ضرور ہے کہ جو مذہب اس کو دیا جائے وہ عقل انسانی کے بافق نہ ہو اگر وہ عقل انسانی کے بافق ہے تو انسان اس کا نہیں ہو سکتا بلکہ اس کی مثال ایسی ہوگی جیسے کہ عقل یا گدھے کو امر و نہی کا مکلف قرار دیا جائے یا جن پر کتا خسی بنا دیا جائے۔ مذہب اسلام اور خدا کا کلام ان نقصانوں سے پاک ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ تم کچھ لو اور کچھ کر لیکن کرلو کہ جو کچھ خدا بتاتا ہے اور کہتا ہے وہ سچ ہے: انما انما یشر مشعلکم یوحی الی العا الہکم الہ واحد العا اتابشیر و نصیہر۔ جان کنی اللہ سب اسلام اور خدا کے کلام کو جو پڑی کے آٹھے سمت بنا اور نہ جو فوجیت اسلام کو دوسرے

ذہاب بلکہ سے ہے وہ ساقط ہو جاتی ہے اور انسان عقل انسانی کی رو سے کامل یقین نہیں رہتا۔ جاہل ایک بات کو، جو عقل انسانی کے مافوق ہے، مان سکتا ہے۔ مگر جس کو خدا نے عقل انسانی یا اس کا کوئی حصہ عطا کیا ہے وہ ایسی بات پر، جو مافوق عقل انسانی ہے، یقین نہیں کر سکتا۔ [۹۳] سرسید کہتے ہیں کہ وہ لوگ جو یہ سمجھتے ہیں کہ قرآن مجید میں بہت سی باتیں مافوق عقل انسانی ہیں، ان کی کچھ کتب تصور ہے۔ قرآن مجید اس نقصان سے پاک ہے۔ [۹۴]

سرسید نے جو اصولی تفسیر بیان کیے ہیں [۹۵]۔ وہ سب کم و بیش وہی ہیں جن پر سب متفق ہیں مثلاً خدا خالق کا نبوت موجود ہے۔ واجب الوجود حق لا محنت، ازلی ابدی ہے۔ اللہ نے انسانوں کی ہدایت کے لیے انبیاء مبعوث کیے ہیں اور محمد مصطفیٰ رسول برحق و خاتم المرسلین ہیں۔ قرآن مجید کلام الہی ہے۔ کوئی بات اس میں غلط یا خلاف واقع مندرج نہیں ہے۔ ذات باری کے صفات ثبوتی اور سلبی جس قدر قرآن مجید میں بیان ہوئے ہیں سب سچ اور درست ہیں مگر ان صفات کی ماہیت کا من حیث مہی جانا مافوق عقل انسانی ہے۔ قرآن مجید جس قدر نازل ہوا، ماحمہ موجود ہے۔ خاص میں ایک حرف کم ہوا نہ زیادہ ہوا ہے۔ ہر ایک صورت کی آیات کی ترتیب سرسید کے نزدیک مخصوص ہے۔ قرآن مجید دلالتاً واحدہ نازل نہیں ہوا بلکہ جماعاً نازل ہوا ہے۔ دلائل قاطعہ واقعات کے پیش آنے سے روح القدس یعنی مسکند نبوت کو ہدایت ہوا اور اس کے سبب سے وحی نازل ہوئی۔ پس وہ مختلف اوقات کے کلام کا مجموعہ ہے۔ اور بطور ایک تعریف کی ہوئی کتاب کے نہیں ہے جس میں اول مصنف ابواب و فصول کو تقسیم کر کے اس کے مضامین کو ترتیب خاص سے مرتب کرتا ہے۔ مثلاً ولی اللہ کا بھی بھی زاویہ نظر تھا جسے ”نور الکبیر“ میں انھوں نے بیان کیا ہے اور سرسید نے بھی ایسا راہ اختیار کیا ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ ہر ایک امر جو مختلف اوقات میں کلام کرنے کے لیے پیش آتا ہے وہ سب قرآن مجید میں پایا جاتا ہے اور یہ کافی ثبوت اس بات کا ہے کہ قرآن ایک تعریف کی ہوئی کتاب نہیں ہے۔

تفسیر قرآن کے ان اصولوں میں ملانے دین اور سرسید کے درمیان کہہ دین کوئی فرق نہیں ہے لیکن چند اصول تفسیر ایسے ہیں جو سنی اور جدید سائنسی دور کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور جدید تعلیم یافتہ انسان کے دل کو گنتے ہیں مثلاً سرسید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ قرآن مجید بلاغت و حضرت کے قلب پر نازل ہوا یا وحی کیا گیا یا جبریل فرشتے نے آنحضرت ﷺ تک پہنچایا یا مسکند نبوت نے، جو روح الامیں سے تفسیر کیا گیا ہے، آنحضرت کے قلب پر اتھا کیا ہے مگر وہ اس بات کو تسلیم نہیں کرتے کہ صرف مضمون اتھا کیا گیا تھا اور الفاظ قرآن آنحضرت ﷺ کے ہیں جن سے آنحضرت ﷺ نے اپنی زبان میں، جو عربی تھی، اس مضمون کو بیان کیا ہے۔ اسی طرح سرسید کا ایک اصول یہ ہے کہ وہ ذات باری کے صفات ثبوتی اور سلبی کو کچھ درست مانتے ہیں مگر ان صفات کی ماہیت کا من حیث مہی جانا مافوق عقل انسانی سمجھتے ہیں، اس لیے وہ صفات جس کیفیت یا جس حیثیت سے ہمارے ذہن میں ہیں اور جن کو ہم نے ممکنات سے اخذ کیا ہے، ہمیشہ حید و حقیقہ ذات باری پر، جو

واجب الوجود ہے، منسوب نہیں کر سکتے اور صرف یہ کہتے ہیں کہ ان صفات کے جو مفعلی مصدری ہیں وہ ذاتِ باری میں موجود ہیں۔ یعنی علم، ایما، قدرت، حیات، ذاتی غیر ذلک اور نیز ان صفات کا ذاتِ واجب الوجود یا علتِ اعظم میں ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ اسی طرح سرسید کا زاویہ نظر یہ ہے کہ صفاتِ باری تعالیٰ میں ذات ہیں اور وہ محض ذات کے ذاتی وادہی ہیں اور مختلفانے ذاتِ ظہور صفات ہے۔ علمائے متکلمین کا یہ مذہب ہے کہ صفاتِ باری تعالیٰ نہیں ذات ہیں اور نہ غیر ذات مگر فلسفۂ اہل حقین میں ذات سمجھتے ہیں اور اس لیے ان کا ظہور مختلفانے ذات قرار دیتے ہیں مگر یہ سب نزاع عقلی ہے اور نتیجہ واحد ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ یقیناً تمام صفاتِ باری نامحدود اور مطلق من الیقود ہیں، پس وہ ان وعدوں کے کرنے کا عقار تھا جن کو اس نے کیا ہے اور اس قانونِ فطرت قائم کرنے کا عقار تھا جس پر اس نے کسی کائنات کو بنایا ہو یا اس موجود کائنات کو بنایا ہے یا آئندہ اور کسی صورت میں بنائے مگر اس وعدے اور قانونِ فطرت میں جب تک کہ وہ قانونِ فطرت قائم ہے، مختلف محال ہے اور اگر ہو تو ذاتِ باری کی صفات کا لحاظ میں نقصان لازم آتا ہے۔ ان وعدوں کا کہنا اور قانونِ فطرت پر کائنات قائم کرنا اس کی قدرت کا ملکا ثبوت ہے۔

سرسید کہتے ہیں کہ یہی حال قانونِ فطرت کا ہے جس پر یہ کائنات بنائی گئی ہے۔ پہلا قوی وعدہ ہے اور قانونِ فطرت عملی وعدہ۔ اس قانونِ فطرت میں سے بہت کچھ خدا نے ہم کو بتایا ہے اور بہت کچھ انسان نے دریافت کیا ہے۔ گو کہ انسان کو بھی بہت کچھ دریافت نہ ہوا اور کیا محجب ہے کہ بہت کچھ دریافت نہ ہو مگر جس قدر دریافت ہوا ہے وہ بلاشبہ خدا کا عملی وعدہ ہے جس سے تخلف قوی وعدے کے تخلف کے مساوی ہے جو کبھی نہیں ہو سکتا۔ چار قرآن کی آیات کے حوالے سے اسے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ فطرت میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ جو طریق کہ خدا نے مقرر کیا ہے اس میں تبدیلی نہیں ہو سکتا مگر ہم کو قانونِ فطرت یہ بتاتا ہے کہ ذرا دمرد سے اور نطفے کے ایک مدت میں تک مقرر جبکہ میں رہنے سے انسان پیدا ہوتا ہے۔ پس اس قانونِ فطرت کے برخلاف اس طرح نہیں ہو سکتا جس طرح کہ قوی وعدے کے برخلاف نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی نہیں ہو سکتا کہ خلاف قانونِ فطرت زمین حرکت کرنے سے کسی وقت کسی کے واسطے ظہور جائے۔ یہ دوسری بات ممکن ہے جیسے کہ قوی وعدے کے برخلاف ہونا ناممکن ہے۔

سرسید کا ایک اور اصولِ تعمیر یہ ہے کہ قرآن مجید میں کوئی امر ایسا نہیں ہے جو قانونِ فطرت کے برخلاف ہو اور وہ لوگ جو بعض امور کو مجروح قرار دے کر اور ان کو باغی الفطرت سمجھ کر پیش کرتے ہیں ان سے پوچھتے ہیں کہ آیا ان آیات کے کوئی دوسرے معنی بھی ایسے ہیں جو موافق زبان و کلام عرب کے اور موافق محاورات اور استعارات اور استعارات قرآن مجید کے ہو سکتے ہیں؟ اگر ہو سکتے ہیں تو پھر یہ بات صحیح نہیں رہی کہ قرآن مجید میں مجروحات باغی الفطرت موجود ہیں۔ سرسید کہتے ہیں کہ ہمارے نزدیک خدا بموجب اپنے وعدے کے سب کام اس قانونِ قدرت کے مطابق کرتا ہے جو اس نے بنایا ہے۔

سرسید کا ایک اور ذریعہ نظر یہ ہے کہ قرآن مجید میں تاریخ و منسوخ نہیں ہے، یعنی اس کی کوئی آیت کسی دوسری آیت سے منسوخ نہیں ہوئی اور آیات کے حوالے سے تذریک و دعوت دیتے ہیں۔ ایک اور بات، جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، سرسید یہ کہتے ہیں کہ مسجودات، عالم اور مصنوعیات کا نکاح کی نسبت جو کہ خدا نے قرآن مجید میں کہا ہے وہ سب ہو بہو واقع ہے۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ اس کا قول اس کی مصنوعیات کے مخالف ہو یا مصنوعیات اس کے قول کے مخالف ہوں۔ کلام خدا اور کام خدا کا متحد ہونا لازم ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو ایسا کلام کلام خدا نہیں ہو سکتا۔ ایک اور بنیادی بات سرسید یہ کہتے ہیں کہ قرآن مجید بلفظ کلام خدا ہے اور وہ چوں کہ انسان کی ایک زبان عربی میں نازل ہوا ہے تو اس کے معنی اس طرح لگائے جائیں گے جیسے ایک نہایت فصیح عربی زبان میں کلام کرنے والے کے معنی لگائے جاتے ہیں اور جس طرح کہ انسان استعمال و کھانا، کتا، یہ بھیجید و قشیل اور ہر قسم کے دلائل وغیرہ کو کام میں لاتا ہے اسی طرح کلام مجید میں بھی سب موجود ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ معنی کو جاننے کے لیے کلام مجید کے طرز کلام اور الفاظ کے طریق استعمال کو دیکھنا بھی لازم ہے اور اس بات کی وضاحت کر کے کہتے ہیں کہ جب کسی لفظ کے اصل معنی نہیں ہیں تو دوسرے معنی اختیار کرتے ہیں جس سے قول قائل کا صحیح ہو جائے مگر سرسید اس قسم کی تاویل کو جائز نہیں سمجھتے۔ قرآن مجید کے معانی بیان کرنے میں سب سے زیادہ دھوکا انسان کو ان مقامات میں پڑتا ہے جہاں قرآن میں قصص انبیائے سابقین بیان ہوئے ہیں۔ انبیائے سابقین کے قصے عہدِ حقیق کی کتابوں میں بھی آئے ہیں اور علمائے بیہود نے بھی مستقل کتابوں میں لکھے ہیں جن میں کئی باتیں قانونِ فطرت کے خلاف ہیں۔ ہمارے علماء نے ان قصوں کو بیہود سے لے کر انھیں مجازات قرار دیا حالانکہ قرآن مجید میں الفاظ ان قصوں میں اس طرح آئے ہیں کہ ان سے ان باتوں کا جو دور از عقل اور قانونِ فطرت کے خلاف ہیں، ثبوت نہیں ہوتا۔ چونکہ ان قصوں کی کیفیت مشہورہ ہمارے علماء کے دلوں میں بسی ہوئی تھی اس لیے قرآن مجید کے الفاظ پر انھوں نے پوری توجہ نہیں دی مثلاً حضرت نوح کے قصے میں قرآن مجید میں کوئی نصِ صریح نہیں ہے کہ وہ حقیقتً مجمل بن کو نکل گئی تھی۔ ”مطہع“ کا لفظ قرآن مجید میں نہیں ہے۔ ”انعم“ کا لفظ ہے جس سے صرف معلوم ہو سکتا ہے کہ نوح کو اس قسم کی بہت سی مثالیں قرآن مجید میں ہیں۔ ضروری ہے کہ ہم صرف الفاظ قرآن مجید کے پابند رہیں نہ کہ ان قصوں کے جو بیہود انصاری میں مشہور ہیں۔ سرسید کا نقطہ نظر یہ ہے کہ ہمارے ہر دور پر علم میں، ان امور میں، جن کی ہدایت کے لیے قرآن نازل ہوا ہے، یکساں ہدایت کرتا ہے۔ اس کے الفاظ اس طرح نازل ہوئے ہیں کہ جہاں تک ہمارے علم ترقی کرتے جائیں گے تو اس کے الفاظ اس لحاظ سے بھی حقیقت کے مطابق رہیں گے اور ثابت ہوگا کہ جو معنی ہم نے پہلے قرار دیے ہیں وہ ہمارے علم کا نقصان تھا اور قرآن مجید اس نقصان سے بری ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ یہ وہ بخش ہیں جو علوم سے اور طبعیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ وہ روحانی امور، جو روحانی تعلیم سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کو کمال اللہ رسول اللہ“ حادی ہے، ہر وقت میں ایک جامعہ مستقل

پر قائم ہیں۔ اس میں کبھی تبدل ہوا نہ ہوگا۔

انہیں بنیادی باتوں کو سرسید نے طرح طرح سے اپنے مختلف مضامین میں ڈھرا کر ”طہرت“ (نچر) اور ”مصل“ کو اپنے راہنما اصول بنائے ہیں۔ ایک مضمون میں وہ نچر کے معنی بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”ہم دیکھتے ہیں کہ سارے عالم میں واقعات ایک نظم اور ضابطہ سے نہ رہا ہو رہے ہیں۔ ہر چیز مقررہ قوانین پر عمل کر رہی ہے اور ان ہی کے مطابق اس کے خواص اور افعال کا ظہور ہوتا ہے۔ آگ جلا رہی ہے اور جلانے پر مجبور ہے۔ برف ٹھنڈ پیدا کرتا ہے اور ایسا کرتا اس کے لیے ناگزیر ہے۔ ہوائیں چلتی ہیں۔ دریا بہتے ہیں۔ پودے نکلتے ہیں اور بچے پیدا ہوتے ہیں۔ بوڑھے ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔ یہ سب ضابطہ اور قانون کے مطابق ہیں اور ہر ایک اسی قانون، ضابطہ اور اصول کا نام نچر ہے۔ یہ قانون اور ضابطہ جس طرح خارجی مظاہر کا نکات پر نظر ان سے اسی طرح انسانی زندگی پر بھی حاوی ہے۔ جس طرح ایک پودے کی نشوونما قانون قدرت کے مطابق ہی ممکن ہے اسی طرح انسانی زندگی کی ترقی اور صحت معی بھی تو ہمیں قدرت ہی کے تابع ہے اگر کوئی انسانی سوسائٹی انسانی نچر کی مختصر مدت کا لحاظ نہ کرے گی تو نتیجہ فزول، بستی اور ہلاکت کے سوا کچھ نہ ہوگا۔“

نچر کو جاننے کے لیے وہ ”مصل“ کو ضروری قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

”انسان میں ایک دو ہیئت الہی، جس کو عقل، انسانی یا عقلی کلی سے تعبیر کیا جاتا ہے، ہوتی ہے۔ یہ دینی دو ہیئت ہے جس سے انسان چند واقعات، قوتی یا مقدمات عقلی سے ایک نتیجہ پیدا کرتا ہے اور حقائق کے نتیجے سے کلیہ قاعدہ بنتا ہے یا قاعدہ کلیہ سے حقائق کو حاصل کرتا ہے۔ ابتدا سے یعنی جب سے انسان نے انسانی جامہ پہنا ہے وہ اس دو ہیئت کو کام میں لاتا رہا ہے اور جب تک کہ وہ ہے کام میں لاتا رہے گا کبھی دو ہیئت ہے جس نے انسان کو فنی ایجادوں اور اشیاء کی حیثیتوں اور علم و فنون کے مباحثوں پر قادر کیا ہے کبھی دو ہیئت ہے جس کے سبب انسان کے دل میں خالق کا، جزا و سزا کے معاد کا خیال پیدا ہوتا ہے۔“ [۹۶]

لیکن سرسید ”مصل“ کو بھی آخری اور اعلیٰ قوت نہیں مانتے بلکہ اس کو بھی عقلی شک قرار دیتے ہیں:

”میں نے خیال کیا کہ عقل پر فلسفی سے محفوظ رہنے کا کیوں کر یقین ہو۔ میں نے اقرار کیا کہ حقیقت میں اس پر یقین نہیں ہو سکتا مگر جب عقل ہمیشہ کام میں لائی جاتی ہے تو ایک شخص کی عقل کی فلسفی دوسرے شخص کی عقل سے اور ایک زمانے کی عقلوں کی عقلی دوسرے

زمانے کی عقلوں سے صحیح ہو جاتی ہے مگر جب کہ علم یا یقین یا ایمان کا مدار عقل پر نہ رکھا جاوے تو اس کا حاصل ہونا کسی زمانے اور کسی وقت میں بھی ممکن نہیں۔" [۸۷]

اور کہتے ہیں کہ

"کسی طرف جاؤ اور کہیں سے بگیر رکھا کر آؤ علم یا یقین یا ایمان کا مدار صرف عقل ہی پر رہتا ہے۔" [۸۹]

سرسید خدا کو بھی عقل ہی سے پہنچاتے ہیں۔ عقل ہی سے اچھے برے کی تمیز رونما ہوتی ہے۔ اسلام و کفر میں تغیر و متنوع میں فرق بھی عقل ہی سے قائم ہوتا ہے۔ عقل پر زور دینے کی وجہ سے طلب علم و مذہب نے انھیں معتزلہ کے ذمہ میں شامل کیا ہے اور بعض اہل علم نے انھیں عقلیت پسند (Rationalist) بھی کہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ فلسفہ کے جس دائرے میں سرسید آتے ہیں وہ اس انگریزی قلمی سے قریب ہے جس کی زو سے علم، تجربہ یا عملی ثبوت سے حاصل ہوتا ہے اور جسے تجربات (Empiricism) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے جس کا بانی ٹیکن (Bacon) تھا اور جو اپنے کمال پر لاک (Locke) کے پاس پہنچا۔ یہاں عقل، عام عقل (Common Sense) ہے اور اس میں الہام اور دوسری سب چیزیں آ جاتی ہیں۔

اسلام کی بنیاد عقل اور فطرت (نچر) پر قائم کر کے انھوں نے علم و فکر کو ایک نئی راہ بھائی جس سے دنیوی زندگی کو مشورہ کر زندگی کو ہرست میں ترقی دی جاسکتی ہے۔ ان سب مذہبی موضوعات کی تحصیل کا خلاصہ جنھیں سرسید نے اٹھا یا ہم ذیل میں درج کرتے ہیں۔

(۱) خدا سرسید ثابت کرتے ہیں کہ قرآن میں خدا اپنی ہستی نچر کے ذریعہ ثابت کرتا ہے۔ ہم اس کی ہستی کو جان سکتے ہیں، اس کی مابیت کو نہیں۔ وہ واحد ہے۔ واجب الوجود ہے۔ ازلی، ابدی، خالق، قادر و غیرہ ہے۔ وہ وحدت الوجود کی مخالفت کرتے ہیں اور وحدت الوجود کو مانتے ہیں۔ اس سلسلے میں بھی وہ تجربی اصول کے حامی (Empiricist) ہیں۔

(۲) نبوت: وہ نبوت کو ایک فطری ملکہ جانتے ہیں جو ترقی کرتا ہے اور بعثت کے وقت درجہ کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ عقل انسانی کا ایک غیر معمولی عالم ہے۔ وہی اور الہامی دونوں کو وہ ایک کہتے ہیں اور کسی واسطے کے قائل نہیں ہیں۔ ختم نبوت کو چاروں طرح مانتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ جب اسلام کے ساتھ مذہب کا ارتقا پایا تحصیل کو پہنچ گیا تو پھر اسے نبی کی کیا ضرورت باقی رہی۔

(۳) معجزہ: اس موضوع پر ان کے کئی مضامین موجود ہیں۔ ان کا دعویٰ ہے کہ قرآن میں کسی رسول کے معجزے کا ذکر نہیں ہے اور جن واقعات کو معجزہ بتایا جاتا ہے ان کی حقیقت وہ بالکل سے ثابت کرتے ہیں۔ لیکن زہد اور شادولی اللہ سے بھی استفادہ کرتے ہیں اور معراج کو خاص طور پر رد جاتی مانتے ہیں۔ حضرت یحییٰ کے بن باپ پیدا ہونے کو نہیں مانتے اور نہ ان کے مصلوب ہونے کو۔

(۴) روح: وہ روح کو ایک جسم لطیف اور جو ہر مستقل بالذات مانتے ہیں اور اسی جسم سے اس کا مشر ہوگا۔

(۵) قضا و قدر: سرسید انسان کو عقل اور منطقی مانتے ہیں اور قضا و قدر کو ان جسمانی، خارجی اور ارادی قوتوں و اسباب بتاتے ہیں جو اختیار سے باہر ہیں۔

(۶) حسن و قبح: ان کو وہ پورے طور پر عقل پہنچ بتاتے ہیں۔

(۷) ملائک و شیاطین: وہ انسان کو قوائے کلونی اور قوائے بھائی کا ایک مجموعہ مانتے ہیں۔ ان قوتوں کی بے انتہا شائیں ہیں۔ مگر ملائک اور شیاطین ہیں۔ شیطان نفسِ امارہ کی عقل میں بر فروع میں موجود ہے۔ لہذا ملائک تمثیلی چیز تھیں۔ قصہ آدم بھی ان کے نزدیک حتمی ہے۔

(۸) عالم غیب، عالم مثال، ملامت: انسانی تخیلات کی جتنی ہوتی چیزیں ہیں۔

(۹) اجتناب: وہ قرآن سے انہیں ایک وحشی قوم ثابت کرتے ہیں۔

(۱۰) شفاعت نبوی: وہ انکار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ قیامت میں ہر شخص اپنے اعمال کے مطابق جزا و سزا پائے گا۔ ہاں نہ کسی کی سفارش ہوگی اور نہ کوئی سفارش کر سکتا ہے۔

(۱۱) قرآن: سرسید کہتے ہیں کہ میں خدا کے کلام کو اس کی صفت سمجھتا ہوں اور تمام صفات کو قدیم مانتا ہوں اور اسی لیے خدا کے کلام کو بھی قدیم مانتا ہوں۔ قرآنی مجرہ کو وہ اس کی فصاحت و بلاغت نہیں بلکہ تعلیمات و احکامات بتاتے ہیں، جو دائمی ہیں۔

(۱۲) تھنید و اجتہاد: اس سلسلے میں وہ اجماع امت اور اجتہاد و ائمہ دونوں سے انکار کرتے ہیں اور مصنفِ کتاب اللہؐ کے جملے کو ہمارا دستور قرار دیتے ہیں۔ وہ تھنید کے خلاف ہیں۔

(۱۳) اسلام کے معاشرتی مسائل جیسے غلامی، تعدد ازواج، ان دونوں سلسلوں میں وہ اسلام کو ان کا مخالف ثابت کرتے ہیں۔ غلامی کو اسلام ہی نے رد کیا اور تعدد ازواج کو بھی۔

(۱۴) جہاد کو وہ ملک گیری یا فیر سے الگ چیز ثابت کرتے ہیں۔

سرسید نے اپنے مذہبی تصورات سے اہل تھنید کے جذبات ضرور متاثر کیے لیکن محمدؐ روایت پر چڑھا ہوا عرفان کے تصورات کی حرارت سے بے گنج کیا اور فکر و عمل کے نئے راستے کھل گئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ فروعات پر اچھے اور بُرے چمکنے والے اہل تھنید نے بھی ان خیالات کا اثر قبول کیا۔ سرسید کے دور میں اور ان کے بعد جتنی مذہبی یا غیر مذہبی تحریکیں وجود میں آئیں ان پر بلا واسطہ یا بالواسطہ کم یا زیادہ سرسید کے فکری اثرات موجود ہیں۔ سرسید اسلام کو ایک پہلے سے نئی ہوئی عمارت سمجھتے تھے جس کی کھڑکیاں، دروازے اور روشن دان سب اپنی جگہ مقرر ہیں بلکہ ایک فہرستہ یا وار مانتے ہیں جس کے پتے زمانے کے ساتھ، جھڑتے رہتے ہیں اور نئی کونٹیں، نئے پتے اور ٹہنے ٹٹکتے رہتے ہیں اور پھر اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ سرسید نے مذہبِ اسلام کو ایک طوی درجہ دیا۔ آج ان کی یہ تھنید بھی محدود نظر آتی ہے کیوں کہ جدید فلسفے اور جدید نفسیات نے ماہرہ المصلحتات اور ردو جانایات میں جو اضافے کیے ہیں اور عقل کا جو تصور پیش کیا ہے وہ استدلال سے کہیں

آگے ہے۔ سرسید قزوین (Voltaire) کی طرح، مذہب کو عقل و دلیل کے تحت کر کے، عام فہم سطح پر رہتے ہیں۔ یہی وقت کی ضرورت تھی جسے انھوں نے پورا کیا اور آنے والوں کے لیے نئے راستے کھول دیے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاہ ولی اللہ کی فکر کا سرسید کی سوچ پر، گہرا اثر ہے۔ ”حجت اللہ المبطل“ میں شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ ”اب وقت آ گیا ہے کہ اسلامی دنیا کی طرح عقلی بحثوں اور دلیلوں سے مسلح کر کے میدان میں لایا جائے۔“ [۶۶] عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ”یہ بات فی الحقیقت اس بات کی جانب اشارہ تھا کہ کائناتی منہاجیات ہاشمی کی اثر سرکونجی اور واضح سمت متعین کرنے کی ضرورت ہے لیکن سرسید احمد خاں نے اسے لامحدود عقلیت پسندانہ فکر کے غلط آغاز کے طور پر استعمال کیا۔“ [۱۰۰]

(ب) سرسید کا سیاسی شعور:

سیاست کے متعلق سے ضروری ہے کہ سرسید کے زمانے کا خیال رکھا جائے کیوں کہ سیاست ہمیشہ ایک دھن چڑھتی رہتی ہے اور اس کے اصول مصلحت، وقت کے تابع ہوتے ہیں۔ سرسید کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بدلتے زمانے کا احساس کر کے، مصلحتوں کی منتی ہوئی حکومت و سلطنت کو چھوڑ کر، جس سے ان کا خاندان برسوں سے وابستہ تھا، انگریزی حکومت کی ملازمت کو ترجیح دی اور جب اس پر وقت پڑا تو انھوں نے جس طرح انگریزوں کا ساتھ دیا، ان کی مشہور تاریخی تصنیف ”سرکشی مصلح بختور“ [۱۰۱] اس کا منہ بولا ثبوت ہے۔ سرسید کو یقین تھا کہ انگریزی حکومت مال و مستحکم کی حکومت ہے اور چوں کہ اس کی اساس حمد حاضر کے انداز نظر پر قائم ہے، اس لیے انگریزوں کی حمایت و وقت کا ٹکڑا ہے اور اسی لیے وہ اپنی قوم کو ان کے ساتھ ملنے اور چلانے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کے سیاسی شعور نے مصلحت، وقت کا صحیح اندازہ کر لیا تھا اور محض ہندو ذاتیت و عینیت (Idealism) سے کنارہ کش ہو کر، مستقبل میں مسلمانوں کی کامیابی کے لیے اسی راستے پر چلنے کا سوچ کچھ کر فیصلہ کیا تھا۔ وہ ساری عمر اسی سمت میں سفر کرتے رہے۔ ”مسابہا بختور“ میں وہ مکمل پارلیمنٹ اور رعایا کے تعلقات کے اصول اخذ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جو ہر دور میں سیاست کی بنیاد ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”اصل سبب اس لہذا کا میں تو ایک ہی سمجھتا ہوں۔ باقی جس قدر اسباب ہیں وہ سب اس کی شاخیں ہیں سب لوگ تسلیم کرتے چلے آئے ہیں کہ واسطے اسلوبی اور طربی اور پائنداری گورنمنٹ کے مدد اعلیٰ رعایا کی حکومت ملک میں داہیات سے ہے۔ حکام کو بھلائی یا برائی توہر کی صرف لوگوں سے معلوم ہوتی ہے خوشتر اس سے کہ غریباں اس وجہ کو پہنچیں کہ پھر جن کا علاج ممکن نہ ہو اور یہ بات نہیں حاصل ہوتی جب تک کہ مدد اعلیٰ رعایا کی حکومت ملک میں نہ ہو بلاشبہ پارلیمنٹ میں ہندوستان کی رعایا کی مدد اعلیٰ غیر ممکن اور بے فائدہ

مجلس قومی مگر مجلس لیٹو کنسل میں عدالت نہ رکھنے کی کوئی وجہ نہ تھی۔ اس کی ایک بات ہے جو
جڑ ہے تمام ہندوستان کے فساد کی اور جتنی باتیں اور منہج ہوتی تھیں وہ سب اس کی شاخیں
ہیں۔“ (۱۰۳)

حکومت سے رعایا کے تعلق کا یہ اعلان سرسید کے سیاسی شعور کی بنیاد کہا جاسکتا ہے مگر اس تصور کے پیچھے ایک
خاص تاریخ ہے جسے ان کے سیاسی شعور کی اصل اور بنیاد قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہ تو جہاں تھے جب شاہد علیعلی
شہید نے اصلاح و حریت کی تحریک کا آغاز کیا اور انگریزوں کو ہندوستان سے نکال دینے کا خیال ظاہر کیا۔
سرسید نے اس تحریک کو قریب سے دیکھا۔ ”آج کل کا دین“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں ”شاہ جہاں آباد
کے لوگوں کا بیان“ والا حصہ شامل ہے لیکن دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں مصلحت وقت کے پیش نظر باب
چہارم خارج کر دیتے ہیں جس سے ان کی بدلی ہوئی سیاسی سوچ کا اندازہ ہوتا ہے اور ۱۸۵۷ء کی شورش میں
مسلمانوں کی ناکامی نے یہ ثابت کر دیا کہ سرسید کی رائے ٹھیک تھی۔ جہاں الدین طیب بی کے نام ایک خط میں
لکھتے ہیں کہ ”نذر“ (۱۸۵۷ء) میں کیا ہوا۔ اسے ہندوؤں نے شروع کیا۔ مسلمان دل چلے تھے وہ سچ میں کو
پڑے۔ ہندوؤں کا گناہ کہ جیسے تھے ویسے ہی ہو گئے مگر مسلمانوں کے تمام خاندان چہرہ بردار ہو گئے۔“ (۱۰۴)
سیاسی منہج سرسید کا مقصد حیات پر تھا کہ کس طرح قوم کو زوال کی اس دلدل سے نکال کر ترقی و سلامتی کے
راستے پر ڈالا جائے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

”نذر کے بعد مجھ کو نہ اپنے مگر لے کر تاریخ تھا حال و اسباب کے تلف ہونے کا جو کچھ تاریخ
تھا اپنی قوم کی برہادی کا جب ہمارے دوست مرحوم سمنٹر لکھنوی نے ہوش اس وقار داری کے
تعلقہ جہاں آباد جو سادات کے ایک نامی خاندان کی ملکیت تھا اور لاکھ روپے سے زیادہ
مالیت کا تھا۔ مجھ کو نہ جانا تو میرے دل کو نہایت صدمہ پہنچا۔ میں نے اپنے دل میں کہا کہ
مجھ سے زیادہ نالائق دنیا میں نہ ہو گا کہ قوم پر تو برہادی ہو اور میں ان کی جان بچاؤ لے کر تعلقہ
دار بنوں۔ میں نے اس کے لینے سے انکار کر دیا اور کہا میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا
نہیں اور درحقیقت یہ سچی بات تھی۔ میں اس وقت ہرگز نہیں سمجھتا تھا کہ قوم بھر بچنے کی اور
جو حال اس وقت قوم کا تھا وہ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا تھا اس غم نے مجھے ہذا کار کیا اور
میرے ہال سفید کر دیے۔ یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ
اپنی قوم کو اس جہاں کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشہٴ عالت میں جا بیٹھوں میں نے
ارادہ ہجرت مقوف اور قومی اور دینی کو پہنچا دیا۔“

سرسید کی سیاسی بصیرت نے اس حزل کو دیکھ لیا تھا کہ ان کی قوم میں:

”جس حساب سے یہ حزل شروع ہوا ہے اگر اس واسطے سے اس کا اندازہ کیا جاوے تو معلوم

ہوتا ہے کہ چند ہی برس اس بات کو باقی ہیں کہ مسلمان سائیکس، خانہ سال، خدمت گار، گھس، کھوڑے ہونے کے سوا اور کسی وجہ میں خد ہیں گے اور کوئی ایسا کردہ جس کو دنیا میں کچھ بھی عزت حاصل ہو مسلمان کے نام سے نہ پکارا جائے گا۔

لندن گئے تو وہاں بھی یہی خیال دامن گیر رہا کہ ”یہاں کا حال دیکھ کر اپنے ملک اور اپنی قوم کی مصافقت اور بے جا تعصب اور تحزب موجود اور ملت آزاد کے خیال سے درٹی و ظلم زیادہ بڑھ گیا ہے۔“ (۱۰۳) اور کے بعد ایک طرف تو یہ صورت حال تھی اور دوسری طرف اگر یہ مسلمانوں سے بدظن و بدگمان تھے۔ اس صورت میں ہندوؤں کی طرف ان کا جھکاؤ فطری تھا تا کہ مسلمانوں کو ہار کر بے جاں کر دیا جائے۔ سرسید نے اس بات کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ اس صورت حال میں اطاعت شعاری کے علاوہ کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ سرسید نے یہی راستہ اختیار کیا۔ انگریز ان پر اعتماد رکھتے تھے، اسی لیے ”اسباب بخلوت ہند“ کو بھی انھوں نے ایک دفاوار دوست کے آزاد مشورہ کا وعدہ دیا اور کام کی باتیں اخذ کر کے ان کو اپنی نئی حکمت عملی کا حصہ بنایا۔ سرسید کے سامنے اپنی قوم کو بچانے کی یہی صورت تھی۔ سیاسی عمل وقت کا پابند ہوتا ہے اور اس کی اہمیت اس کی آخری کامیابی سے ناپی جاتی ہے۔ اطاعت شعاری کے اس سیاسی عمل سے انھوں نے قوم کو بچالیا اور وہ ہٹنے کے بجائے ترقی کے راستے پر کام لیں ہو گئی۔ اس دور میں سرسید نے حکومت سے تعلق اور قوم سے تعلق اور ان دونوں کے درمیان ایک راؤ مل جانے کی کوشش کی اور یہی ان کی سیاست تھی۔ انھوں نے ایک نمائندہ حکومت کا خواب ۱۸۶۶ء میں دیکھا تھا اور اس کا تجزیہ کر کے یہ تجویز پیش کی تھی:

”عمدہ طریقہ یہ ہے کہ ہندوستانیوں کو اپنی خواہش اور حاجتوں کو گورنمنٹ پر ظاہر کرنے کے لیے دکانہ مقرر کرنے کی اجازت دی جائے یعنی ایک پارلیمنٹ ہندوستان کے لیے بنائی جاوے جس کے ممبر ہندوستان کے ہر فرقے کے لوگ ہوں اور ان ممبروں کی رائے سے ہندوستان سے عام لوگوں کے عام ملیا لات مغربی معلوم ہو سکیں۔“

مگر اس نمائندہ حکومت کے ساتھ ساتھ ان کو یہ بھی خیال ہوا کہ ابھی مسلمان اس ملائقی نہیں ہیں کہ نمائندہ حکومت میں شریک ہو سکیں، اس کے لیے ان کی تعلیمی، اخلاقی اور معاشرتی و معاشی حالت درست کرنے کی ضرورت ہے۔ وقت کے ساتھ ”تعلیم“ سب پر فوقیت لے گئی اور وہ مسلمانوں کو سیاست سے کنارہ کشی کی تعلیم دیتے رہے، چنانچہ ۱۸۸۵ء میں چب انڈین نیشنل کانگریس وجود میں آئی اور جویم نے اس کی حکمت عملی سرسید کی رائے کے مطابق وضع کی تو سرسید نے احتیاطات کے چار طریقوں کا جائزہ لیا اور ان میں سے ہر ایک کے سلسلے میں یہ دکھایا کہ مسلمان ہر صورت میں، ہندوؤں کے مقابلے میں، خسارہ میں رہتے ہیں، اس لیے مسلمانوں کو، جانچنے کے وہ اس کے اہل نہ ہو جائیں، سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہیے۔ سرسید کے سیاسی تصورات کا یہ دوسرا پہلو تھا۔ سرسید کے زمانے میں انگریزوں کی حکومت ”محکم تھی اور صرف اس حکومت کی عدو

کرنے میں جسے کا سوال تھا اور اس لیے انھوں نے دونوں قوموں کو ساتھ چلنے کا مشورہ دیا۔ پشتی کی نظر میں سر سید نے کہا:

”اے میرے دوستو! میں نے بار بار کہا ہے اور پھر کہتا ہوں کہ ہندوستان ایک دھن کی مانند ہے جس کی خوب صورت اور رنگی دو آنکھیں ہندو مسلمان ہیں۔ اگر وہ دونوں آپس میں خفا کی رنگیں کے تودہ پیاری دھن بھنگی ہو جائے گی اور اگر ایک دوسرے کو برا دکر دیں گے تو وہ کافی بنا جائے گی۔ پس اسے ہندوستان کے رہنے والے ہندو اور مسلمان اب تم کو اختیار ہے کہ چاہو اس دھن کو بھیجا بھاگ چاہے کاتا۔“

اس طرح وہ ہر مسلمان سیاسی لیڈر کی طرح، ہندو مسلم اتحاد کے قائل نظر آتے ہیں لیکن وقت جیسے جیسے آگے بڑھتا چلا انھوں نے محسوس کیا کہ ہندو کسی طرح مل جل کر چلنا نہیں چاہتے۔ مگر کے آخری حصے میں ہندو اس کی اردو دھنی سے انھیں یقین ہو گیا کہ ہندو مسلمان ساتھ نہ چل سکیں گے۔ ان کا بیان ہے:

”آخری دنوں میں جب یہ چچا (ہندی اردو تنازع) مدارس میں پھیلا ایک روز مسٹر جیکبسن سے، جو اس وقت مدارس میں کسٹرن تھے، میں مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا اور وہ صاحب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر کیا ہے۔ اس سے پہلے تم ہیرو عام ہندوستانوں کی بھلائی کا خیال کرتے تھے۔ میں نے کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہے آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب، جو تعلیم یافتہ کہلاتے ہیں، بڑھتا نظر آتا ہے۔ جو دندہ رہے گا وہ دیکھے گا۔ انھوں نے کہا کہ اگر آپ کی وطن کوئی کچھ ہوتو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی افسوس ہے مگر اپنی وطن کوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔“ [۱۰۵]

یہ سر سید کی وفات سے چند ماہ پہلے کا واقعہ ہے۔ ان سب باتوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کے سامنے ان کی اپنی قوم تھی۔ وہ اس کی بھلائی چاہتے تھے۔ قوم کی ترقی و بھلائی کے لیے ضروری تھا کہ وہ انگریز حکومت کے اطاعت شعار ہیں۔ کانگریس کی مخالفت کا سبب بھی یہی تھا کہ وہ اپنی قوم کو کسی سیاسی شورش میں اس وقت تک شریک کرنا نہیں چاہتے تھے جب تک وہ تعلیم کے اعتبار سے اس لائق نہ ہو جائے۔ ان کے تصور تعلیم میں مذہبی، اخلاقی اور معاشی ترقی شامل تھی۔ اس دور میں مذہب ہر چیز پر حاوی تھا اور مسلمانوں کی عظیم قوم کے لیے عقیدہ مذہب کو بھی روایت کے منہ پر ہے۔ وہ سے لگا لگا ضروری تھا۔ ”تہذیب الاخلاق“ کا اجرا بھی اسی مقصد کو آگے بڑھانے کے لیے کیا گیا تھا۔ سر سید سیاسی آدمی صرف اس حد تک تھے جس حد تک ایک قوم پرست ہو سکا تھا۔ ان کے لیے اپنی قوم کی اصلاح کیلئے چیز تھی اور تعلیم اس کی بنیاد تھی جس پر وہ علوم، ادب اور محنت و توجہ سے مگر

بھر گئے ہیں۔

(ج) تعلیم:

سرحد کے سامنے ہمیشہ یہ مقصد رہا کہ وہ کس طرح اپنی قوم کو بدلے ہوئے منظر میں دیکھا کریں تا کہ وہ دوبارہ با عزت زندگی گزار سکے۔ سرحد نے کہا کہ وہ دراصل قوم بھاری قوم ہے جو یہ مسلمان کہلاتی ہے اور جس کو اسلام نے ایک قوم بنادیا ہے۔ میں نے اس کی حالت موجودہ پر غور کیا اور جراثیم اس کی حالت ہونے والی ہے اور جراثیم اس کے حشر کے ہونے ان کو تحقیق کیا اور جہاں تک ممکن ہو اور دل کو سمجھا یا اور اس دور باندہ قوم کی مدد پر بلا تاج پر کمر باندھی۔ اس سے آپ کچھ سمجھ گئے ہوں گے کہ یہاں اس قوم کے واسطے کوشش اختیار کی۔ " [۱۰۶] ان کے مذہبی مضامین، ان کے سیاسی امور سب اسی مقصد کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے اپنی زندگی کا لبا سفر لے کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اگر مسلمانوں کو اپنی درجہ کی تعلیم دی جائے تو وہ اس دلدل سے باہر نکل سکتے ہیں جس میں وہ پھنسے ہوئے ہیں۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

"بڑی ضرورت ہندوستان میں اعلیٰ درجہ کی دماغی تعلیم کی اور اخلاقی اور شوقی حالت کی درستگی کی ہے جو ابھی تک نہیں ہوئی یا پھر بے طور پر نہیں ہوئی۔ اس کے بعد ذاتی امور لحاظ کے قابل ہیں۔" [۱۰۷]

تعلیم کے حلق سے ان کی ساری توجہ اعلیٰ تعلیم کی طرف رہی۔ وہ یہ مقصد تعلیم کے قابل تھے اور اس تعلیم کو غیر مفید سمجھتے تھے جو درجہ تعلیم کی صورت میں مسلمانوں میں رائج تھی لیکن ساتھ ہی وہ اعلیٰ تعلیم میں مذہب کی تعلیم کو شامل کرنے پر بار بار زور دیتے ہیں اور اس کے بغیر تعلیم کو مکمل اور ادھوری جانتے تھے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"جو لوگ ہندوستان میں مسلمانوں کی عام تعلیم پر کوشش کرتے ہیں ان کو یہ بات معلوم ہونی چاہیے کہ عام تعلیم کا رواج کسی قوم کے ذہن و مرد میں بغیر شمول تعلیم مذہبی کے نہ ہوا ہے نہ ہوگا اور نہ دنیا میں کوئی ملک ہو کہ کوئی قوم ایسی ہو جو اس میں عام تعلیم کا رواج بلا شمول مذہبی تعلیم کے ہوا ہو۔" [۱۰۸]

جدید تعلیم کے سلسلے میں وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ انگریزی یا عرب کی کسی زبان کو ضرور سیکھا جائے اور اس وجہ سے سیکھا جائے کہ جو علوم جدید لکھے ہیں اور جو قدیم علوم اعلیٰ درجہ کی ترقی پر پہنچ گئے ہیں ان کو حاصل کرنے کا ہم کو کوئی ذریعہ نہیں ہے، جو اس کے کہ عرب کی کسی زبان کے ذریعے سے سمجھیں۔ " [۱۰۹] اور اسی لیے وہ انگریزی کو زور دے تعلیم بنانے کے حق میں نظر آتے ہیں لیکن وہ اس تعلیم سے بھی مطمئن نہیں اور کہتے ہیں:

"جو تعلیم کہ انگریزی میں ہم کو دی جاتی ہے وہ اس تعلیم سے بہت پیچھے ہے جو میں

چاہتا ہوں۔ یونہی دینی کی ڈگریاں ہم کو تعلیم یافتہ بنانے کے لیے کافی نہیں۔ ہماری ہماری تعلیم اس وقت ہوگی جب کہ ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی۔ فلسفہ ہمارے دامن میں ہاتھ میں ہوگا اور تجربہ سائنس ہاتھ میں اور کل لالہ اللہ محمد رسول اللہ کا جہنم سر ہے۔ یونہی دینی کی تعلیم ہم کو صرف غمزدگی بخشتی ہے۔ ہم آدمی جب نہیں گئے جب ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی۔ تعلیم بغیر تربیت کے ایسی ہے جیسے کہ چارہائے بروکھا ہے چند۔ موجودہ کالجوں میں مذہبی تعلیم نہیں ہے اور ہم کو اپنے نوجوان بچوں کو دینی اور دنیوی دونوں تعلیمیں دینی ہیں اور اس کے ساتھ تربیت۔۔۔ [۱۸۰]

وہ اردو زبان کو ترقی دینے اور اسے عہد حاضر کی ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے تیار کرتے ہیں۔ ورنہ کل یونہی دینی کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور سائنس و اہیات الکتاب کا اردو میں ترجمے کرانے کا کام بھی شروع کرتے ہیں اور اس کے لیے ”سائنٹیفک سوسائٹی“ قائم کرتے ہیں۔ جدید تعلیم کو عام کرنے اور پھیلانے کے لیے ”مخزن انجیو کیشنل کالج“ کی بنیاد رکھتے ہیں اور پھر ۱۸۷۳ء میں انجیو کیشن اور نیشنل کالج کے منصوبے کو آخری شکل دے کر ۱۸۷۵ء میں اسکول کا اور ۱۸۷۸ء میں کالج کا آغاز کرتے ہیں۔ اس وقت ان کے سامنے اعلیٰ تعلیم کا مقصد تھا اور وہ پہلے اس کام کو کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے یہ کالج قائم کر کے متوسط طبقے کو ایک نئی زندگی دی اور اپنی باقی زندگی کالج کی تنظیم و ترقی پر لگا دی۔ انھوں نے نصاب کی طرف بھی توجہ دی، اخلاقی و تربیتی کو بھی تعلیم کا حصہ بنایا۔ تعلیم کے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ ہمیشہ دوسروں کی مدد سے بھی بہت اہمیت دیتے تھے اور اسی لیے ہر کام اور ہر مسئلے کے حل کے لیے کمپنی قائم کرتے تھے تاکہ مطلوبہ میں سب شریک ہوں اور بہتر نتائج حاصل ہو سکیں۔ انھوں نے اپنی قوم کو عمل سے بہت کم عمر میں وہ مقصد حاصل کر لیا جس سے شروع میں وہ غور و ماہر نظر آتے تھے۔ وہ جدید اور قدیم دونوں طریقہ تعلیم سے واقف تھے۔ انھوں نے اپنے کالج میں جدید تعلیم کے ساتھ مذہبی تعلیم کو شامل کر کے دونوں کا احراج کر دیا اور اس سے انھوں نے وہ مقصد حاصل کیا جو وہ کرنا چاہتے تھے۔ مغربی تعلیم کا جو نقطہ نظر انھوں نے قبول کیا وہ انھار دس صدی عیسوی کا زمانہ نظر تھا جس کا اہم نمائندہ و تاثیر تھا۔ مابعد کے علوم نے اس میں بڑی کیاں اور خامیاں دکھائی ہیں اور یہی خامیاں سرسید کے طریقہ تعلیم میں بھی نظر آتی ہیں مگر انھوں نے اس تعلیم سے قوم کا اعلاؤ فکر و نظر اور اس کے مددگاروں کو بدل دیا اور قوت ہمت اور بے چارہ سوسم و زمانہ کے پیچھے سے نکال کر جدید زندگی کے دائرے میں داخل کر دیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ کام تھا۔

جدید تعلیم کے ساتھ سرسید ”جدید طبی علوم کے تجربات پر مبنی حقائق اور الہامی مذہب کے مطلوبہ حقائق کے درمیان جو خلا موجود تھا اس سے وہ پریشان تھے کیوں کہ یہ محقق خلائق ہی مسلمان نسلوں کو اپنی پیٹ میں لے سکتا تھا جس کی وہ ”ماضی“ سے ”حال“ کی جانب راہ نمائی کر رہے تھے۔ ان کی نظری و خیالات اور

سارے طریقے کار کا مقصد محرک بھی تھا کہ اس خلا کو کس طرح پُر کیا جائے۔ " [۱۱۱] اپنے خیالات کی اشاعت و ترویج کے لیے انھوں نے "تہذیب الاخلاق" کی بنیاد رکھی۔

(د) تہذیب الاخلاق: اجرا و مقصد

"تہذیب الاخلاق" سر سید احمد خاں کا ایک نہایت اہم کارنامہ ہے جس کے ذریعے انھوں نے جدید روحانیت کو قیض کر کے عام کیا اور ان تمام موضوعات پر مغایہ خود دیکھے اور دوسروں سے کھوائے جن کا تعلق ہندوستان کے مسلمانوں کے عقائد، رسوم و رواج، ادب و شاعری، موجود و صورت حال اور معاشی و سماجی و سیاسی مسائل سے تھا۔

جیسا کہ ہم کہتے ہیں کہ ۱۸۵۷ء میں جب سر سید لندن سے واپس آئے تو پورا ایک نظام العمل اپنے ساتھ لائے جس میں جدید تعلیم کا خاکہ اور انھارویں صدی کے انگریزی اخبار "ٹیلیگراف" اور "اسپیک نیوز" کے طرز پر ایک رسالہ "تہذیب الاخلاق" کے نام سے شائع کرنے کا منصوبہ شامل تھا۔ جیسے اپنے آنے سے پہلے انھوں نے تعلیمی پروگرام کے لیے ایک اشتہار لندن سے چھپا کر حسن الملک کو بھیج دیا تھا اسی طرح "تہذیب الاخلاق" کی طرح بھی وہ لندن سے خوا کر لائے اور آتے ہی ایک طرف انھوں نے "تکنیکی خواہگار ترقی تعلیم مسلمان" قائم کی اور ساتھ ہی ۱۸۵۷ء ہی میں "تہذیب الاخلاق" کی بنیاد بھی رکھ دی جس کا پہلا پرچہ یکم شوال ۱۲۸۷ھ یا ۲۳ دسمبر ۱۸۵۷ء کو شائع ہوا۔ "تہذیب الاخلاق" ابھری سکوپی کی وہ اہم تصنیف تھی جس کے فن اخلاق سے متعلق جسے کا عربی سے فارسی میں ترجمہ خوب نصیر الدین طوسی نے اپنی مشہور کتاب "اخلاق نامہ صری" میں شامل کیا تھا۔ سر سید نے پہلے شمارے میں اس کے مقاصد بیان کیے اور پھر سو سال بعد تک محرم الحرام ۱۳۸۹ھ کے پرچہ میں اس کے مقاصد پر مزید روشنی ڈالی۔ سر سید چاہتے تھے کہ جس طرح ماٹریل اور ایلیمن کے "ٹیلیگراف" اور "اسپیک نیوز" نے انگریزوں کی بدتر اخلاقی و معاشرتی حالت کو درست کیا، اسی طرح "تہذیب الاخلاق" کے ذریعے وہ مسلمانوں کی اخلاقی، معاشرتی اور مذہبی حالت کو درست کر کے فن کے باطل خیالات، فضول تہذیب اور جاہلانہ اعتقادات کی جگہ روشن خیالی، بلند حوصلگی اور ایسے اخلاق پیدا کرنے کا کام کریں گے۔ پہلے پرچہ کے اور بے (تہذیب) میں لکھا کہ "اس پرچہ کے اجراء کا مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کمال درجے کی سولیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاوے تاکہ جس حکمران سے سولائزڈ یعنی مہذب قومیں ان کو دیکھتی ہیں وہ رنج ہو اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قوم کہلاوے۔" [۱۱۲] یہاں تک سر سید کا مقصد ایلیمن کے مقصد کے موافق ہے مگر ایلیمن کو مذہب سے کوئی سروکار نہیں تھا لیکن سر سید کی ضرورت اس کے برخلاف تھی۔ اسلام ہندوستان کے مسلمانوں کی عام مذہبی میں اس طرح متحد ہوا تھا کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا تھا اور اسی لیے سر سید مذہب کو اخلاق اور

اور چھوٹے چھوٹے روزمرہ کے دعووں میں بھی یہ سب برائیاں بکری ہوئی ہیں۔" [۱۱۸]

(۳) "طین شامی، جیسا ہمارے زمانے میں خراب اور ناقص ہے، اس سے زیادہ کوئی چیز بُری نہ ہوگی۔ مضمون تو بجز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں ہے۔ وہ بھی نیک جذبات انسانی کو کھتا ہر شخص کرتا بلکہ ان جذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے جو خدہ عقلی تہذیب الاخلاق کے ہیں۔" [۱۱۹]

(۴) "خیال بندی کا طریقہ اور طریقہ واستعارہ کا قاعدہ ایسا غراب و ناقص پڑ گیا ہے جس سے ایک خوب تو طبیعت پر آتا ہے مگر اس کا اثر مطلق پہلی میں باخصلت میں یا اس انسانی جذبہ میں، جس سے وہ خلق ہے، کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شاعروں کو یہ خیال ہی نہیں ہے کہ فطری جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جلیلی حالت کا کسی اثر ہے یا کنایہ یا اشارہ یا تمثیل۔ واستعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ بول پر اثر کرتا ہے۔" [۱۲۰]

(۵) "علم دین تو وہ خراب ہوا ہے جیسا خراب ہونے کا حق ہے۔ اس مضمون سے میرے بچے اور نیک طبیعت والے پیغمبر نے جو خدا تعالیٰ کے احکام بہت سادہ صاف و صفائی و بے تکلفی سے جان لیں، ان چاروں پر یہ نہیں عرب کی قوم کو پہنچائے تھے اس میں وہ کھٹ چڑھیاں، ہار کیساں گھسیڑی گئیں اور وہ مسائل فلسفہ اور دلائل منطقہ لٹائی گئیں کہ اس میں صفائی اور سادہ صحت اور سادہ پن کا مطلق اثر نہیں رہا۔ پھر پوری لوگوں کو اصل احکام کو، جو قرآن و مستند حدیثوں میں تھے، چھوڑ پانچ اور زید و عمر کے بتائے ہوئے اصول کی پیروی کرنی پڑی۔" [۱۲۱]

(۶) "علم مجلس اور اخلاق اور عروج و زوال کی ایک ایسے طریقے پڑ گیا ہے جو اتفاق سے بھی بدتر ہے۔ اخلاق صرف منہ پر چٹکی بٹھکی باتیں بتانے اور اوپر کی تپاک جتانے کا نام ہے۔۔۔ صرف مکاری اور ظاہر داری کا نام اخلاق رہ گیا ہے اور بے ایمانی و عداوتی کا نام ہوشیاری۔" [۱۲۲]

(۷) "گھنگو پر خیال کرو تو جب ہی لطف دکھائی دیتا ہے۔ اگرچہ اکثر نقطہ تو نہیں ہوتے مگر ہزاروں اکثر مضمون زبان سے نکلتے ہیں۔ نہایت مہذب اور معقول و ثقہ نیک و دین دار آدمی اپنی گھنگو میں تہذیب و شہرہ کی کا مطلق خیال نہیں کرتے۔ اگر اشراف جوان دوستوں کی محفل میں جاؤ تو سنو کہ وہ آپس میں کیسی کالم گوئی اور قش باتیں ایک دوسرے کی نسبت کرتے ہیں۔" [۱۲۳] اور یہ باتیں بیان کر کے بتایا۔

(۸) "فرض کہ جو کچھ اس زمانے میں فرنگستان میں تھا وہی کچھ بلکہ اس سے بھی زیادہ اب ہندوستان میں موجود ہے اور بلاشبہ ایک "مظلم" "مرد" "سہیک" "فیئر" کی یہاں ضرورت تھی سو خدا کا شکر ہے کہ یہ پڑ چٹائی کے قائم مقام مسلمانوں کے لیے ہندوستان میں جاری ہوا۔" [۱۲۴]

ان مقاصد کو دیکھیے تو یہ معاشرے اور فرد کی ساری زندگی کا اعلاہ کرتے ہیں اور اسے مشکل کام کو انجام دینے کے لیے وہ غلوں و دل سے کمر بستہ ہو جاتے ہیں اور اپنے غلوں، اپنی بصیرت و شعور، اپنی نیک نیتی اور ان نیک محنت سے وہ قوم کا انداز نظر بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

"تہذیب الاخلاق" جیسا کہ ہم گھم گھماتے ہیں، پہلی بار ۲۳ دسمبر ۱۸۷۷ء کو لکھا اور سات سال تک

پابندی سے شائع ہوتا رہا اور رمضان المبارک ۱۲۹۳ھ میں اس لیے بند کر دیا کہ مولانا امداد علی خان نے کالج کی حمایت کے لیے یہ شرط رکھی تھی کہ ”تہذیب الاخلاق“ بند کر دیا جائے یا اس میں کوئی مضمون مذہب کے متعلق مت لکھو۔ (۱۲۵) سر سید نے یہ کہہ کر پرچہ بند کر دیا کہ اب ہم کسی دوسری قوی بھلائی کے کام میں مصروف ہوں گے جو اس سے زیادہ قوم کو مفید ہوگا۔“ (۱۲۶) یہ کام ”مدرستہ اعظم“ قائم کرنے کا کام تھا۔ اس عرصے میں سر سید نے جتنے مضامین خود لکھے اور دوسروں سے لکھوائے ان کا مقصد علم، ادب، شاعری، اخلاق و معاشرت کی اصلاح تھا۔ سر سید کی یہ تحریریں معاشرہ و فرد کے اندازِ نظر اور سوچ پر لگے اثر میں کامیاب رہیں اور سر سید کے خیالات موضوعاً بحث میں کر عام ہونے لگے۔ دوسری بار تہذیب الاخلاق بنیادی الاول ۱۲۹۶ھ کو شائع ہوا اور دوسریں پانچ بار جاری رہ کر بند ہو گیا۔ تیسری بار مبین الملک کی تحریک پر یکم شمال ۱۳۱۱ھ کو سر سید نے اسے بھر شائع کیا اور تین برس جاری رہ کر بند ہو گیا۔

”تہذیب الاخلاق“ قوم کی تاریخ میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کے اثر سے مذہب، اخلاق، تعلیم اور ادب کی سطح پر فرد و معاشرہ کے اندازِ نظر اور سوچ میں ایسی تبدیلیاں آئیں کہ سر سید تحریک نئی دنیا بنانے میں کامیاب ہو گئی جس کا اظہار خود سر سید نے ”تہذیب الاخلاق“ کے آخری پرچے ۱۲۹۳ھ میں کیا ہے:

”ہم نے کچھ کیا ہو یا نہ کیا ہو مگر ہر طرف سے تہذیب و شہنشاہی کا غلغلہ سنا۔ قوی ہندو کی صدا اس کا ہمارے کالوں میں آنا۔ اردو زبان کے علم و ادب کا ترقی پانا بھی ہماری مرادیں تھیں۔۔۔ اب بہت لوگ ہیں جو ان باتوں کو پھارتے ہیں۔ گھاس وقت یزیدی میزگی لوہی کھاتے ہیں مگر پانی میں حرکت ہی آ جاتا کافی ہے۔ مجھ و خود اپنی چٹمال میں آپ چورس ہو رہے گا۔“ (۱۲۷)

سر سید نے بھی بات اپنے ایک اور ادارے بعنوان ”تہذیب الاخلاق“ کے مضامین کیسے ہونے چاہئیں؟ میں بیان کی ہے کہ اب وہ زمانہ گزر گیا جب کوئی مسلمان اگر کسی انگریز کے ساتھ کھانا کھا لیتا تھا تو اس مسلمان کے ساتھ کھانا حرام سمجھا جاتا تھا۔ سر سید نے لکھا کہ اب یہ اور اس قسم کے سب سر ملے ہو گئے ہیں اور اب اس قسم کے مضامین ”تہذیب الاخلاق“ میں لکھنے فصول ہیں۔ (۱۲۸)

سر سید اپنی تحریک کے نتائج سے مطمئن تھے۔ تعلیم و تربیت پر جدید رجحانات نے جراثیمِ اسلام کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ ”ہماری کوششوں نے مسلمانوں کی تعلیم پر نمایاں اثر کیا ہے۔“ اب جب مسلمان مدرسے میں لوگ جاتے ہیں اور طالب علموں سے ملتے ہیں تو سنتے ہیں کہ ”جو طرح تعلیم بالکل مقرر ہے وہ بلاشبہ تبدیل کے لائق ہے۔“ ”جانبی مسلمانوں کے مدرسے قائم ہوتے جاتے ہیں اور ہر جگہ ان کے قائم کرنے کا چرچا ہے۔“ مذہبی خیالات پر اپنی تحریک کے اثرات کے بارے میں، شدید مخالفت کے باوجود وہ

مطالعہ ہیں اور اسی طرح اور دوسری سرگرمیوں کی کامیابی سے بھی وہ مطالعہ معطوم ہوتے ہیں مثلاً "کیمیائی خواص کا ترقی تعلیم مسلمانوں" کے سہارے سے یہ نتیجہ نکلا کہ گورنمنٹ نے ایک کیمیائی قائم کر دی جو پختہ پٹی میں تعلیم کے مسئلہ کو حل کرنے کے لیے سفارشات پیش کرے گی اور اس طرح "ہمارے ہم وطن بھائی ہندو بھی ہماری کیمیائی کے ممنون احسان ہیں۔ علاوہ اس کے سرسید کی کوششوں کا نتیجہ یہ بھی نکلا کہ گورنمنٹ نے تمام علوم و فنون کی کتابوں کا جن کی فهرست ہم نے مشترکہ تھی، وہی زبان میں ترجمہ کرنے کا حکم دیا ہے اور امید ہے کہ ہمارا ملک آئندہ بسوں تک ان کوششوں کے فائدہ دیکھتا رہے گا۔" (۱۳۹)

۱۳۹۱ء کے نئے سال کے شمارے میں، غلط فہمی دور کرنے کے لیے سرسید نے اپنے عقائد کو دہرایا ہے اور وہ چندہ اصول بتاتے ہیں جن پر وہ عمل کرتے ہیں۔ ان اصولوں کو دیکھیے تو ان میں کوئی ایسی کبری اختلاقی بات سامنے نہیں آتی جن پر وہ عمل کرتے تھے اور اس وجہ سے نظر نہیں آتی کہ ہم خود اسی سانچے میں داخل گئے ہیں جو سرسید نے تیار کیا تھا۔

اسی طرح ۱۳۹۲ء کے پہلے شمارے میں سرسید نے پھر اپنے کاموں کا جائزہ لیا ہے اور لکھا ہے کہ:

"ہندو پانی سے بڑا سڑ جانے کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ پانی کو بہتا چاہیے۔ پھر کوئی نہ کوئی اپنا راستہ بنا لے گا۔ اس وقت ہماری ساری قوم میں اس بات کا غلط ہے کہ ہماری حالت ابھی نہیں۔ قوم کے لیے کچھ کرنا چاہیے۔ کیا یہ صدائیں لوگوں کے دلوں میں جو قوی بھلائی چاہنے والے ہیں جان نہیں ڈال دیتی ہے؟ سو پلیزیشن جس کے نام سے لوگوں کو نفرت تھی کیا اب اس کا چچا ہر گز کوپے میں نہیں ہے۔ کیا "نمبر" کا قافیہ "کچھ" کہتے ہوئے اب لوگوں کو شرم نہیں آتی ہے۔ کیا قوی احمدی کی کسی نہ کسی قدر تحریک اب ہر ایک کے دل میں نہیں ہے؟ کیا ہمارا ملک ہندوستان کے اخباروں میں تہذیب و تہذیب۔ قوی احمدی، بیٹری انٹرم (حب وطن) کا غلط نہیں ہے؟ کوئی اخبار آٹھا اس میں کسی نہ کسی پر کوئی نہ کوئی بھونٹا مونا ڈانٹ لیا۔ جس گل کوپے میں جاؤ سید احمد کے "تہذیب الاخلاق" کا جھگڑا سن لو۔ مکہ میں جاؤ تو سید احمد کو پاؤ۔ مدینہ میں جاؤ تو سید احمد کو پاؤ۔ برا کہو تو اہل بھلا کہو مگر ہم دعا گوؤں کو مست بھولو۔ یہ دلوں، یہ غلط اور ہر ایک بات کا چچا دراصل ہماری قوم کی بھلائی کی نشانی ہے۔" (۱۳۹)

سرسید نے "تہذیب الاخلاق" کے تعلق سے خود کو تہذیب و تہذیب و تہذیب و تہذیب اور تعلیم تک محدود نہیں رکھا بلکہ وہ اپنی ہم جہتی نگراور اصلاح احوال کے دائرے کو انشا و ادب، اردو و فارسی، اردو زبان اور دوسرے علوم و فنون تک پھیلا کر اور انہیں روایت و تہذیب کی رسم پرستی سے نکال کر، جدید دور سے ملانے کے لیے کوششیں کرتے ہیں۔ اس شمارے میں انہوں نے لکھا کہ

(۱) جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم ادب کی ترقی میں اپنے ان تاج پرچوں کے ذریعہ سے کوشش کی۔ مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا۔ جہاں تک ہماری کج گنج زبان نے پاری کی الفاظ کی درستی، بول چال کی مصافی پر کوشش کی۔ رنگین عبارت سے جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے ہماری ہوتی ہے اور جس کی حرکت صرف تفکوں ہی تفکوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا، پرہیز کیا۔ تنگ بندی سے جو اس زمانہ میں عقلی عبارت کہلاتی تھی، ہاتھ اٹھایا۔ جہاں تک ہو سکا سادگی عبارت پر توجہ کی۔ اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو وہ صرف مضمون کے ادا میں ہو۔ جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں نہ آتا کہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔ ہم کچھ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری یہ کوشش کہاں تک کامیاب ہوئی مگر اتنی بات ضرور دیکھتے ہیں کہ لوگوں کے خیالات میں ضرور تبدیلی آ گئی ہے۔ اخباروں کی عبارتیں نہایت عمدہ اور صاف ہوتی جاتی ہیں۔ ... (۱۱۶)

دہارو کے پہلے مضمون نگار (Essayist) ہیں جس کا وہ خود اس طرح اظہار کرتے ہیں:

(۲) ”جی اردو نے درحقیقت ہماری نکلی زبان میں جان ڈال دی ہے۔ میر مومن دہلوی نے کوئی کہانی شست بول چال میں کہہ دی ہو تو کہہ دی ہو، جو اس سے زیادہ فصیح و دلچسپ دہا کا اور نہ ہوگی جو ایک پوہلی بڑھیا بچوں کے سلاست کے وقت ان کہانی سناتی ہے۔ مضمون نگاری دوسری چیز ہے جو آج تک اردو زبان میں نہ تھی۔ یہ اسی زمانہ میں پیدا ہوئی اور ابھی نہایت بچپن کی حالت میں ہے۔“ (۱۳۲)

انگریزی الفاظ کے اردو میں استعمال پر سرسید کا لفظ نظر یہ تھا کہ:

(۳) ”بعض لوگوں کو شکایت ہے کہ جو لوگ اس زمانے میں اردو لکھتے ہیں وہ انگریزی لفظ اپنی تحریروں میں ملا تے ہیں مگر ان کو غور کرنا چاہیے کہ زمرہ زبان میں ہمیشہ سے نئے لفظ ملتے اور بنتے ہیں اور جب کوئی زبان محدود ہو جاتی ہے مردہ کہلاتی ہے۔ غیر زبان کے الفاظ کا پناہ لینا اہل زبان کا کام ہے مگر ان کا مل لینا آسان کام نہیں۔ اہل زبان غیر زبان کے لفظ کو ایسی عمدگی سے ملا پیتے ہیں جیسے تاج گنج کے روضہ میں سنگسمر پر حقیقی دیاتخت و دوسروں کی پٹی کاری ہے۔ لٹریچر یعنی علم ادب اہل زبان کے لیے نہایت وسیع جولان گاہ ہے۔ ادب پرانے و قیامی خیالات کو ملاتا ہے اور نئے خیالات دلوں میں ڈالتا ہے۔ ... دوسری زبان کا لفظ اپنی زبان میں ملاتا ہے تاکہ نئے لفظ کے ساتھ یا خیال دل میں پیدا ہو۔“ (۱۳۳)

اردو شاعری میں جدید خیالات کے دیر اثر و بی اثری کو ابھارنے کی ”تہذیب الاخلاق“ کے ذریعے ہماری کوشش کرتے ہیں اور کامیاب ہوتے ہیں۔ جی تحریک کو قبول کرنے پر اہل پنجاب کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

(۴) ”ہماری زبان کے علم ادب میں بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور داستانوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجر کے تفکوں اور قصہ و کہانی کی مشغولیوں میں صرف کی تھی

لفضان یہ تھا کہ ہماری زبان میں صرف یہی تھی۔ دوسرے، دوسری قسم کے مضامین، جو درحقیقت وہی اصلی مضامین ہیں اور نیچر سے عطا رکھتے ہیں۔ نہ تھے۔ نظم کے اوزان بھی وہی معمولی تھے۔ ردیف و قافیہ کی پابندی کو یاد آتے شعر میں داخل تھی۔ درج ذیل شعر کوئی کارواجی نہیں تھا۔ خوشی کا مقام ہے کہ زمانے نے اس کو بھی رفاہ (Reform) کیا اور اہل پنجاب اس نقص کے دفع کرنے پر متوجہ ہوئے۔ اور وہاں کے علم ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۳ء کا وہ دن، جب لاہور میں نیچرل پتھری کا مشاعرہ قائم ہوا، بھٹ۔ یاد رہے گا

مولوی محمد حسین آزاد پر ویسٹرن کی گورنمنٹ کالج نے اس مشاعرہ کے بظاہر قیام میں سب سے زیادہ بہت مصروف کی تھی۔ ان کی طبیعت کے ذریعہ لاہور پاکیزگی مضامین اور شوکت القادری اور مرزا ابوالحسن نے تو اٹھاتے ہیں۔ مولوی خواجہ الطاف حسین حالی، اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمہ ڈائریکٹر پنجاب کی مشغولیوں نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مشغولی ”حب الوطن“ اور مشغولی مناظرہ رحم و انصاف درحقیقت ہمارے زمانے کے علم ادب میں ایک کارنامہ ہیں۔“ [۱۳۳]

مزید کہتے ہیں کہ:

”ان مشغولیوں کے دیکھنے سے اتنا خیال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ خیالات میں کچھ تبدیلی ہوتی ہے اور اس کا بھی تصور ہو سکتا ہے کہ اگر ہماری قوم اس محدود مضمون نیچر کی طرف متوجہ رہے۔۔۔ اور مضامین مشقیہ اور مضامین خیالیہ اور مضامین بیان واقع اور مضامین نیچرل میں جو تفرق ہے اس کو دل میں بٹھالے تو ان بزرگوں کے سبب ہماری قوم کی لٹریچر کیسی محدود ہو جاوے گی۔ مضامین بیان واقع اور مضامین نیچر ایسے پاس پاس ہیں کہ ان میں دھڑکا چڑھتا ہے مگر دراصل پہلا دوسرے سے بالکل علیحدہ ہے۔ پہلا تو ایک ہر دینی حالت ہے اور دوسرا لامردونی۔ اسی۔۔۔ میں وہ طاقت ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ ابھی تک ہماری قوم کا کلام ہر دینی حالت سے زیادہ مناسب دیکھتا ہے۔“ [۱۳۵]

”تہذیب الاخلاق“ کا ذکر قدرے تفصیل سے اس لیے ضروری تھا کہ ”مدست العلوم“ اور ”تہذیب الاخلاق“ ہی ان کی فکر کا محور اور قوت کا مرکز تھے اور ان دونوں کی مدد سے مسلمانوں کی نئی نسلوں کو وہ بیدار کر کے انھیں جدید دور میں داخل کرنا چاہتے تھے۔ اس لحاظ سے ہم نے یہ بھی دیکھا کہ وہ کس طرح سارے ہندوستان میں نئے خیالات کی آگشتیں دہلی گھروں سے باخبر تھے اور کس طرح ان کو آگے بڑھانے میں مسلسل کوشش کر رہے تھے۔ برصغیر کی ہرزہ میں نے اب تک ایسا دیکھا نہیں کیا جس نے فکر و عمل کو اتنا کر ایک کر دیا ہو اور جس نے اتنی جوش میں ایک ساتھ کام کیا ہو۔ ان کے ہاں فکر بھی ہے اور قلم بھی، تقریر بھی ہے تحریر بھی، قدیم خیالات بھی ہیں اور جدید خیالات بھی اور وہ دونوں کا استخراج کر کے ایک ایسی نئی صورت پیدا کرتے ہیں جو ان کی زندگی میں قدرے کم لیکن بعد کے زمانے میں پوری قوت سے اس طرح ابھرتی ہے کہ آج ہم جو کچھ ہیں اس

میں سرسید ہماری طرح شامل ہیں۔ آئیے اب آگے چلیں۔

(۵) سرسید کا تصور اخلاق و انسان:

سرسید کی تحریروں کے تجزیے اور ان کے حتمی موضوعات پر لکھے ہوئے ”مذاہبین“ کے مطالعے سے وہ اپنے اعلیٰ کردار، مقاصد اور جذبے بے لوثی و ایثار کے ساتھ ایک اخلاقی اہستی کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ سرسید کوئی فلسفی نہ تھے اور نہ انھوں نے کوئی مربوط نظریہ اخلاق و انسان پیش کیا۔ انھیں اسی طرح اخلاقی مفکر کہا جاسکتا ہے جیسے انگلستان میں ہکین اور ایلیسن اور فرانس میں مونتین اور والٹیر کہے جاتے ہیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو انسان اور اس دنیا میں اس کے مقام اور کام کا ایک واضح تصور رکھتے تھے جو قرون وسطیٰ کے تصورات سے بالکل مختلف بلکہ متضاد تھا۔ قرون وسطیٰ میں، عیسائی مذہب کے اثر سے، انسان کا کام یہ ظہور تھا کہ وہ عبادت میں مصروف رہے اور دنیا کو ترک کر دے۔ اس نگر کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہر قسم کی ترقی رک گئی۔ جب نئے قانون کا دور آیا اور اس کے ساتھ یونانی خیالات یورپ میں پھیلے تو لوگوں میں ایک نئی روشنی پیدا ہوئی اور یہ یقین عام ہوا کہ یہ دنیا بھی ہر شے کی چیز ہے۔ محض عبادت فرما اور رکائی ہے۔ اس نئی فکر سے ”اخلاق“ خالصتاً سیت سے الگ ہو کر دنیاوی زندگی سے ہم کنار ہوا اور اسے دنیاوی دانش (Worky Wisdom) کہا گیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ مصلحین کا یہ فرض ہوا کہ وہ انسان کو چمکائیں اور اسے عمل کی طرف لائیں۔ سرسید کی صلیح نظر نے بھی اس حقیقت کو دیکھ لیا تھا اور جب انھوں نے زندگی میں پہلا قدم اٹھایا تو مظاہرہ و بار کے قوسل کے بجائے انگریزی ملازمت کی طرف رجوع ہوئے۔ یہی کام ان کے بٹانا خواجہ فریہ الدین پہلے کر چکے تھے اور یہی راستہ تھا جو سرسید نے اختیار کیا۔ یہ بات یاد رہے کہ اخلاق کا تصور ان کے پاس نہیں سے آیا ہو کہ اس پر ان کو بہت یقین تھا۔ ایسے شخص کے اخلاق میں وہ قدریں اہم ہوتی ہیں جو ”حرکت“ سے تعلق رکھتی ہیں اور جن کو مسلمان دنیا داری سے محمول کرتے ہیں۔ بہت، ہمدردی، انصاف، ترقی اور ان کے تعلق سے نیکی و ہدی کے واضح تصور سے رابطہ عمل بنانا جدید مصلحین کا مسلک تھا۔ سرسید ان سب سے ہم آہنگ تھے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سرسید اخلاق کی بنیاد مذہب پر قائم کرتے ہیں۔ سرسید کہتے ہیں کہ ”کوئی اعتقاد یا کوئی مذہب سچا ہو ہی نہیں سکتا جس کا نتیجہ اخلاق کی سوچی میں نہ ہو۔ پس اخلاق کو کسی مذہب کا کچھ سہارا دے کر نہیں ہے بلکہ مذہب یا اعتقاد کے سچ سمجھنے کو اخلاق کا سہارا دے کر ہے۔“ [۱۳۶] اسلام کو وہ ایک ایسا ہی مذہب سمجھتے ہیں جس کی بنیاد انسانی رشتوں کی عظمت اور اخلاق پر قائم ہے ”جس میں خدا کو ایک جاننا اور انسان کو اپنا بھائی سمجھنا“ بنیادی بات ہے۔ سرسید کا عام طریقہ یہ ہے کہ وہ کسی موجودہ اخلاقی کو لیتے ہیں، جو ان کے دور کے مسلمانوں میں عام ہے جیسے ”تقصیب“ ”بھٹ و بھرا“ ”کالی“ وغیرہ اور اس کے نقصانات دکھا کر اس کی اصلاح کے لیے اپنی اخلاقی رائے پیش کرتے ہیں مثلاً اپنے مضمون ”کالی“ کے آخر میں وہ لکھتے ہیں کہ

”کسی شخص کے دل کو بے کار نہ کرنا نہ چاہیے۔ کسی نہ کسی بات کی گہرے کوشش میں مصروف رہنا لازم ہے تاکہ ہم کو اپنی تمام ضروری بات کے انہام کرنے کی گہرا اور مستعدی رہے اور جب تک ہماری قوم سے کافلی یعنی دل کو بیکار نہ کرنا نہ چھوڑے گا اس وقت تک ہم کو اپنی قوم کی بہتری کی توقع بیکٹھیں ہے۔“ [۱۳۷]

محنت اور مصروفیت سرسید کے لیے اہم ترین اخلاقی قدریں ہیں جن پر تمام ترقی کا دارومدار ہے۔ وہ ”ہمدردی“ کو بھی بڑا وصف شمار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”جو لوگ ہمدردی کرتے ہیں وہ حقیقت میں اپنی مدد آپ کرتے ہیں۔“ ”امید“ بھی ان کے خطبات میں خاص مقام رکھتی ہے۔ ”زندگی ایک بے جا چیز کے مانند ہے جس میں کچھ حرکت نہیں ہوتی۔ امید اس میں حرکت پیدا کرتی ہے۔ امید ہی کے سبب سے انسان میں سمجیدگی اور بروبادی اور خوش مزاجی کی عادت ہو جاتی ہے گویا امید انسان کی روح کی جان ہے۔ بیٹھ روک خوش رکھتی ہے اور تمام تعلیموں کو آسان کر دیتی ہے۔“ ”اپنے مضمون ”سراب حیات“ میں وہ ایک ایسی کتاب کا ذکر کرتے ہیں جو تمام تر قومیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ سرسید بھی قومیت کے نقشے قیث کرتے ہیں مگر آخر میں یہ کہتے ہیں کہ:

”جو بات سچ ہے وہ آپس کی ہمدردی، قوی اعانت، قوی بھلائی ہے جب کہ ہماری قوم کا دنیا میں یہ حال ہے کہ ذلت و خواری، بکیت و جہالت میں جٹکا ہے تو اگر کوئی دنیا کی حسرت میں سرگردنم میں کیا تو ہماری جوتی سے عبادت کر کے بہشت میں کیا تو ہماری بھلا سے۔ ان کا رد نہ کیا۔ جیسا کہ جو مردوں سے بھی بدتر ہیں۔“ [۱۳۸]

ان کا ایک خوب صورت مضمون ”امید کی خوشی“ ہے جو لطیف و شاعرانہ انداز سے دل میں امید کو تازہ کرتا ہے۔ ہر مصلح کے لیے امید ہی سب سے اہم قدر ہوتی ہے اور سرسید بھی اس کا ہاتھ نہ چھوڑنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ اس دور میں ان کا یہ پیغام اس لیے زیادہ معنی خیز تھا کہ یہ ذوال پذیر معاشرہ اور ان کی قوم ناامیدی سے دوچار تھی۔ اخلاق برائیوں میں وہ قصب اور خوشام کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ اسی طرح آزادی رائے کو بھی زندگی میں اہم قدر اور ترقی کا راستہ سمجھتے ہیں۔ قصب کے تعلق سے کہتے ہیں:

”انسان کی بدترین خصلتوں میں سے قصب بھی ایک بدترین خصلت ہے۔ ایسی بد خصلت ہے کہ انسان کی تمام نیکیوں اور اس کی تمام خوبیوں کو عادت اور برہاد کرتی ہے۔ قصب، گو اپنی زبان سے نہ کہے مگر اس کا طریقہ یہ بات جٹکاتا ہے کہ عدل و انصاف کی خصلت، جو عمدہ ترین خصائل انسانی ہے اس میں نہیں ہے۔“ [۱۳۹]

خوشام جو ہمارے ذمہ فرما مسلمانوں کی برائیوں کی بڑی مٹی تھی، سرسید اپنے اخلاقی تصورات میں اسے خاص اہمیت دیتے ہیں: ”دل کی جس قدر بیماریاں ہیں ان میں سب سے زیادہ مہلک خوشام کا اچھا لگتا ہے۔“ ”عاقبت“ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

”دشمنی اور عداوت، حسد اور رنجش اور ناراضی کے سوا ایک اور جذبہ انسان میں ہے جو خود اسی شخص میں کہیں حادثہ اور ذلیل اخلاق پیدا کرتا ہے اور جو اس کے کردہ اپنے مخالف کو کچھ نقصان پہنچاؤے خود اپنا آپ نقصان کرتا ہے۔ اس انسانی جذبے کو مخالفت کہتے ہیں۔“ [۱۳۰] ان قدروں کے ساتھ وہ ”بھگت“ کو بھی خاص اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے مضمون ”بھگت“ کی فہم کی گئی ہے۔ ”یعنی تیز جس سے بھلائی برائی میں امتیاز ہوتا ہے۔“

”بھگت صرف باتوں ہی میں منحصر نہیں ہے بلکہ جرم کے کاموں سے بھی متعلق ہے اور گویا ہماری زندگی میں ہمارے تمام کاموں کی رہنما اور ہمارے لیے ہمارے قاور مطلق خدا کی جانب ہے۔ انسان میں بہت سی بڑی عمدہ عمدہ صفاتیں ہیں مگر کچھ سب سے زیادہ مفید ہے۔ کچھ ہی کے سبب سے اور تمام مصلحتوں کی قدر ہوتی ہے۔“ [۱۳۱]

اور آخر میں کہتے ہیں کہ ”انفوس ہماری قوم میں سب کچھ ہے پر یہی نہیں ہے۔“ ”وہاں نہ لنگی“ ”مہذب قوموں کی پیروی“ میں بھی ان کے اخلاقی تصورات واضح ہوتے ہیں۔ انسانی رکھ رکھاؤ میں وہ سب سے زیادہ جس چیز کے دشمن ہیں، رسم و رواج ہے جس میں ہندوستانی مسلمان بری طرح چپے ہوئے تھے اور ان کے خلاف جنگ کرنا سرسید کا مصلحتانہ فرض تھا۔ اپنے مضمون ”رسم و رواج“ میں ان کے اسباب اور مختلف قوموں میں ان کی پیروی کا ہاتھ دے کر کہتے ہیں:

”ہماری دل موڑی اپنے ہم مذہب بھائیوں کے ساتھ اس وجہ سے ہے کہ میری دانست میں ہم مسلمانوں میں بہت سی رکھیں جو درحقیقت نفس الامری ہیں، مردانہ ہو گئی ہیں، جن میں سے ہزاروں ہمارے پاک مذہب کے بھی برخلاف ہیں اور انسانیت کے بھی مخالفت ہیں اور تہذیب و تربیت و شان لنگی کے بھی برعکس ہیں اور اسی لیے جس ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم سب لوگ تہذیب اور علم اور انسانیت کو چھوڑ کر ان بڑی رسموں اور بدعاتوں کے چھوڑنے پر راجل ہوں اور جیسا کہ ان کا پاک اور دشمن، ہزاروں حکمتوں سے بھرا ہوا مذہب ہے، اسی طرح اپنی رسومات، معاشرت اور تمدن کو بھی عمدہ اور پاک و صاف کریں اور جو کچھ نقصانات اس میں ہیں، گو وہ کئی وجہ سے ہوں، ان کو دور کریں۔“ [۱۳۲]

سرسید نے ہندوستانی مسلمانوں کی حالت ذرا کم سامنے رکھ کر کم و بیش ان تمام موضوعات پر اظہار خیال کیا جس سے ان کی اخلاقی حالت درست کر کے انھیں مہذب بنایا جاسکتا تھا۔ اسی تصور اخلاقی کی کوکھ سے ان کا نظریہ انسان سامنے آتا ہے۔

سرسید اپنے مضامین میں اکثر انسانی نفسیات کو واضح کرتے نظر آتے ہیں جیسے مضمون ”نریا“، ”آدم کی سرگزشت“ اور ”انسان کے خیالات“ میں۔ ان مضامین کو پڑھ کر یوں لگتا ہے جیسے سرسید انسان کی

دماغی قوتوں کا جائزہ لے رہے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ”نفسیاتی انسان“ سے زیادہ ان کی توجہ ”اخلاقی انسان“ کی طرف ہے۔ ”آدم کی سرگزشت“ اس کی بھرجن مثال ہے۔ وہ اخلاقی انسان کی ان باتوں سے واقف ہیں جو عہدِ عرب کے اخلاقی ادیبوں کے سامنے تھیں۔ وہ ان لوگوں سے بھی واقف ہیں جو بائبل کے قصوں کو حقیقت نہیں بلکہ تخیل یا استعارہ سمجھتے ہیں۔ سرسید بھی قرآنِ شریف میں دیے ہوئے قصہٴ آدم کو ایک تخیلِ غمراہتے ہیں اور اس کے معنی بتاتے ہیں۔ اپنے مضمون ”انسان کے خیالات“ میں وہ مذہب کی تشریح ”عقل“ کے مطابق کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ”عام لوگوں میں جو یہ مسئلہ ہے کہ ایمان اور مذہب کو عقل سے کچھ علاوہ نہیں ہے جتنی ظلمی ہے اور جب میں نے مذہبِ اسلام کو ہانگل عقل کے مطابق پایا تو اس کی سچائی پر اور اس مسئلہ کی ظلمی پر اور بھی کامل یقین ہوا۔“ [۱۳۳] ”عقل“ کے مطابق وہ قصہٴ آدم کو اپنے طریقے پر دہراتے ہیں اور اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس تشریح سے جدید خیالات کی روشنی پھوٹے گئی ہے۔ سرسید کا زاویہٴ نظر خاص ”نوحی“ ہے اور ”لا بد“ کے پیلو کو نمایاں کرتا ہے۔ انسان کے بارے میں وہ ابجد الصبیحاتی سوانح نہیں اٹھاتے بلکہ جنت سے نکالے جانے کے بعد اس زمین پر اس کی نئی زندگی ان کا موضوع بحث رہتا ہے۔ قصہٴ آدم میں فرشتے انسانی قواء ہیں جو اس کے تابع ہیں۔ شیطان وہ قوت ہے جو کبھی دوست نظر آتی ہے اور کبھی خلیفہ دشمن جس کے بہکائے میں انسان آ کر اس قوت کا شعور حاصل کرتا ہے جو اب تک کام میں نہیں آئی تھی۔

”اس دشمن قوت نے مجھ کو بتایا کہ اس سے بھی کام لے کیونکہ وہ جانتی تھی کہ جب میں اس سے کام لوں گا تب ہی مصیبت میں پھنسون گا مگر اس قوت سے کام لینا کمال کا بھی سبب تھا۔ اس لیے اس دشمن قوت نے بہکایا کہ اگر اس سے کام لے گا تو فرشتہ ہو جاوے گا اور کبھی ٹانہ ہووے گا۔ وہ قوت میری ہی قوت تھی اور میں اس کو کام میں لانے کے قابل بھی ہو چکا تھا۔ میں اس کو کام میں لایا اور اسی وقت میرے عجب مجھ پر کھل گئے۔ میں نے جانا کہ میں تو ایک نہایت ناچیز ہستی ہوں بے شک مجھ میں فرشتہ ہونے اور ہمیشہ رہنے کی قوت ہے مگر اس کے ساتھ بڑا قوی دشمن بھی لگا ہوا ہے۔ اس سے بچنا نہایت مشکل ہے۔ میں اپنے بیویوں کے بچپانے میں بڑا اور خدا نے لکھا کہ غرورِ اب تو اپنا مالک ہوا، دوست دشمن سے واقف ہوا اب جب تک زمین چڑھتا ہے، ٹیک و جڑ کو کھجوا چنانچہ کام کر۔ میں نہایت حیران ہوا کہ کیا کسوں اور کس طرح پر چلوں۔ پھر میں سمجھا کہ خدا کی نصیحتیں اور خدا کی ہدایتیں ہمارے ساتھ ہیں۔ انہی کو سمجھو اور انہی کو مانو، انہی کی ہدایت پر چلو اور دشمنوں سے نہایت پاک۔۔۔“ [۱۳۳]

اس طرح وہ تمام مذہبی مسائل کو انسانی قواء کے تعلق سے بیان کرتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ”میں تمام عبادت اور تمام شکر اور تمام انسانیت یہی ہے کہ انسان اپنے تمام قوتوں کو، جو خدا نے اس کو دیے ہیں، کام میں لاتا رہے اور اسی طرح یہ کام میں لاوے جس طرح کہ ان

کا کام میں لانا ان کے مصالح کی مرضی ہو اور اس مرضی کے انسان پر ظاہر ہونے کا خدا تعالیٰ نے (قرآن میں) وعدہ کیا ہے۔" [۱۳۵]

سرسید یہاں عملی انسان کا تصور نمایاں کرتے ہیں۔ زمین پر رہنے کی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں۔ انسان کا فرض کام کرنا اور اپنے تمام قوا، کماستعمال کرنا ہے اور ساتھ ہی صحیح اور لطف راہ کی تیز بھی ضروری ہے۔ اس مضمون میں سرسید "اخلاقی انسان" کو "نفسیات" کے ذریعے سمجھنے کی بنیاد رکھتے ہیں اور اس ملحد لنگر کو قرآن مجید سے جوڑ دیتے ہیں۔

سرسید کے مضامین پڑھ کر انسان کی زندگی کا ایک ایسا تصور ابھرتا ہے جو محدود ہے۔ وہ ایسا انسان بنانا چاہتے ہیں جس کا ظاہر صاف اور باطن پاکیزہ ہو۔ نیک خیالی، شستہ اطواری، مستعدی، فرض شناسی، اجتماعی زندگی میں مفاد کا احساس ان کے یعنی انسان کی اہم صفات ہیں۔ وہ یہ سمجھاتے ہیں کہ ایسا ہونے میں وہی اور اجتماعی دونوں قسم کے فائدے ہیں اور مادی فوائد اور دنیاوی منافعیں بھی اس سے حاصل ہوتی ہے لیکن یہاں پہنچ کر وہ اس روحانی انسان کو بالکل فراموش کر دیتے ہیں جو دنیا کے حسن سے حاشر ہو کر اسے طوبیت تک پہنچاتا ہے۔ اس روحانی انسان سے انہیں کوئی سروکار نہیں ہے جو طوبیت کے درجے پر پہنچ کر انسانیت کے لادراغ کا ذریعہ ہوتا ہے۔ سرسید کے نقطہ نظر سے یہ اس لیے ضروری تھا کہ جس قوم کی وہ اصلاح کرنا چاہتے تھے وہ حسن پرستی اور روحانیت دونوں میں زوال و تخریب کے اس درجے پر پہنچ چکی تھی کہ اس روحانی رجحان کو قطع کر دینا ضروری تھا۔ اس طرح سرسید کا تصور انسان وقت کی ضرورت کا تابع ہو جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہی انسان واقعی قدریں ان کے ہاں کم کم نظر آتی ہیں اور عملی انسان اور مفید انسان ان کا نگاہ نظر رہ جاتا ہے۔ اس دائرے میں آ کر سرسید وہ راہ نکالتے ہیں جس کی قوم کو ضرورت تھی۔ یہ بات یاد رہے کہ سرسید مذہب کا کتنا ہی ذکر کریں مگر ان کے فلسفے اور انسان کی مدح سیکولر (Secular) رہتی ہے۔

سرسید کا اخلاق پر زور ایمین اور انشیل کا اثر سے آیا جسے انھوں نے اپنے دور کے مسلمانوں کے اخلاق کی درستگی کے لیے استعمال کیا اور اس کا رخ موڑ کر اسے ایک نئی جہت دی اور ان کے زمانے کے مسلمان اور اب بھی ایسے مسلمان موجود ہیں جو خدا کو خیر و شر دونوں کا بانی سمجھتے ہیں اور نیکی و بدی کو فراموش کر کے سزا و جزا کو بھی اخلاق سے متعلق نہیں کرتے۔ ایسے ماحول میں اخلاق پر زور وقت کی ضرورت تھی۔ مذہب بنیادی طور پر انسان کے اخلاق، انسانی رشتوں اور معاملات و تنوی کی درستگی کے لیے آیا ہے۔ صرف عبادت کے لیے نہیں۔ عبادت بھی انسان کے اخلاق کی درستگی کا راستہ ہے مگر وہ عبادت جس کا اثر فرد کے اپنے اخلاق پر نہ پڑے ہے سچی و بجا اثر ہو کر رہ جاتی ہے۔ سرسید کے دور میں عام طور پر یہی صورت تھی۔ انگلستان اور یورپ میں اخلاق کی تعلیم مذہب سے الگ اور سائنس سے مل کر دی جا رہی تھی۔ جون اسٹیورٹ مل نے لکھا کہ مذہب اخلاق کا دشمن ہو گیا ہے اور خدا پر عقیدہ قاطع اخلاق ہے۔ ایسا ہی نتیجہ اس دور کے

مسلمانوں کی اخلاقی حالت کو دیکھ کر کھلا جاسکتا تھا مگر سر سید نے اس بات کو اس پہلو سے لیا کہ اسلام وہ مذہب نہیں ہے جو قاطع اخلاق ہو۔ مسلمان اسلام سے ہٹ کر اخلاق سے کر گئے ہیں اور اس لیے انھوں نے ہر اخلاقی بات کو عقل و سائنس کی نظر سے دیکھا اور اسے قرآن سے ہم رشتہ کیا جس سے ان کے دائرہ اخلاقی کی وسعت بڑھ گئی۔ لیکن نے مذہب اور باوثاقیت کو اپنے دائرہ فکر سے خارج کر دیا تھا۔ اس کے برخلاف سر سید نے مذہب ہی کو بنیاد بنایا اور سیاست میں انگریزوں سے تصفیٰ کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ ایڈمین کی طرح انھوں نے بھی ”عملی اخلاق“ کو اپنی ”فکر“ میں شامل کر کے مسلمانوں کے ظاہری و باطنی معاملات پر اظہار رائے کیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کھانے پینے اور کپڑوں سے لے کر خدا اور رسول ﷺ میں عقیدہ تک انسانی سرگرمیوں کا جتنا وسیع میدان ہے سر سید اس میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ادب آداب طور اطوار، اخلاقیات اور ایمان جیوں پر اپنے خیالات کا اظہار کر کے سب کو عملی تصور اخلاق سے عاویجے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان کو اپنے قواء سے کام لینا اور لینے رہنا ہی دنیاوی مقبلی کا حاصل ہے۔ یہاں عام انسان کا تصور ان کے فحش نظر رہتا ہے۔ طبع معمولی انسان یا وہ انسان، جو مخصوص قوتوں کا مالک ہوتا ہے اور ان قوتوں کو استعمال کر کے انسانیت کی ترقی میں اضافہ کرتا ہے ان کے دائرہ فکر میں نہیں آتا۔ ان کی نظر جمہور پر رہتی ہے اور ہر شخص کو ”عمل صالح“ کا پیغام دینا ان کا مقصد حیات ہے۔ ان کی تحریریں جدید علم کی روشنی میں اکثر کافی معلوم ہوتی ہیں مگر جس حد تک وہ جاتے ہیں ان کی بصیرت افروزی میں خالی نظر نہیں آتی۔ وہ روشن خیالی اور عمل صالح کے پیامبر ہیں اور رہیں گے۔

اب ہم سر سید احمد کی شخصیت و سیرت اور ان کے اثرات کا مطالعہ ختم کر کے اگلے باب میں ان کی ادبی خدمات، ان کی مضمون نگاری، ان کی ستر، ان کے طرز اور اردو ستر پر ان کے اثرات کا مطالعہ کریں گے۔

سرسید کی ادبی خدمات:

(الف) سرسید کی مضمون نگاری:

اردو ادب میں سرسید مصنف ”مضمون“ (Essay) کے بانی ہیں۔ ایک جگہ خود بھی لکھتے ہیں کہ ”مضمون نگاری دوسری چیز ہے جو آج تک اردو زبان میں نہ تھی۔ یہ اسی زمانے میں پیدا ہوئی اور ابھی نہایت بچپن کی حالت میں ہے۔ اگر ہماری قوم اس پر متوجہ رہے گی اور انشائیہ خیالات کو نہ ملانے کی بجائے حد سے زیادہ انجیراں ہو گئے ہیں تو چند روز میں ہماری کئی تحریریں بھی مینا لے والے سین کی ہی پہو جاویں گی۔“ [۱۳۶]

مضمون نگاری کی یہ صنف سرسید نے انگریزی اور یورپ کے ادب سے اور خالص طور پر انگریزی اور اسٹیل سے متاثر ہو کر اردو میں منتقل کی۔ یورپ میں مضمون نگاری (Essay) کا بانی فرانسیسی ادیب مونٹین تھا جس نے اپنی ملازمت ختم کرنے کے بعد اپنے سو روٹی قلم میں بود و باش اختیار کی اور وہاں مختلف کتابیں چن کر، جو خیالات اس کے ذہن میں پیدا ہوتے، وہ ان کو اپنے مخصوص زاویہ نظر سے لکھ ڈالا۔ یہ خیالات کسی موضوع کا محمل جائزہ تو نہیں ہوتے تھے لیکن اس موضوع پر ایک ”کوشش“ کی صورت ضرور پیدا کر دیتے تھے مابقی لیے ان کی ”تحریریں“ کو ”کوشش“ یعنی Essay کہا گیا۔ سرسید نے ”تہذیب الاخلاق“ کے ایک مضمون میں مونٹین کا نام لیا ہے اور لکھا ہے کہ ”سولہویں صدی میں مائٹین صاحب نے، جو ایک مشہور فرنیچ عالم تھے، خلافت و عادت پر کچھ مضمون چھپوائے تھے۔“ [۱۳۷] سرسید مونٹین سے زیادہ واقف نظر نہیں آتے اور ان کے مضامین صرف ترتیب اور عام تصورات کی حد تک مونٹین کے Essay کی طرح ہیں یعنی وہ بھی مختصر ہیں اور کسی موضوع پر چند خیالات یا ایک لحاظ نظر کو پیش کرتے ہیں اور مونٹین کے Essay میں سب سے اہم چیز اس کی ذات و سیرت (Personality) ہے۔ وہ ہر معاملے کو اپنے مخصوص لحاظ نظر سے دیکھتا ہے اور اس پر اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق رائے دیتا ہے۔ برخلاف اس کے سرسید زیادہ تر اپنی ذات کو الگ کر کے اپنے موضوع کو غیر جانب داری سے پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے محولہ بالا مضمون میں لارڈ لیٹن کا نام نہیں لیا جو انگلستان میں مونٹین کا بیرونی نام جس کے ایسیز (Essays) سرسید کے مضامین کی طرح، خاص طور پر غیر جانب دار بلکہ غیر ذاتی (Impersonal) اور اخلاقی رنگ کے حامل ہیں۔ لیکن کی طرح سرسید بھی سائنس کے دائرہ اور تجربی و عملی (Empirical) قیاس کے حامی ہیں اور لیٹن کی طرح وہ بھی اخلاقی پہلوؤں پر اپنے مشاہدہ و تجربہ سے لکھتا ہے ہوئے قول منقولے (Aphorisms) اپنے مضامین (Essays) میں رقم کرتے ہیں۔ لیکن ہی کی

طرح سرسید بھی حجاز زیادہ سنجیدہ ہیں اور مخصوص فلسفیانہ رجحان کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے ”مضامین“ میں بھی ایسے خیالات سامنے آتے ہیں جو فکر انگیز ہیں اور ہماری روزمرہ کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے پاس بھی ”طرز“ سے زیادہ خیالات کی اہمیت ہے اور ان کے مضامین بھی جذبات کے بجائے بحجہ اور عقل کو متاثر کرتے ہیں۔ سرسید اور نیکن دونوں میں واضح مشابہت موجود ہے۔ سرسید لایردے کا بھی ذکر کرتے ہیں مگر لایردے کی سب سے اہم تصنیف Les Character سے وہ واقف نہیں ہیں۔ ان کے مضامین میں کہیں بھی کردار نگاری نہیں ملتی جو لایردے کے لیسز کی بنیادی خصوصیت ہے۔ دیے بھی ان لابیات میں، جن سے سرسید واقف تھے، یعنی عربی، فارسی اردو میں ایسی کوئی روایت نہیں ملتی۔ نیکن نے بھی اپنے لیسز (Essays) میں کردار نگاری نہیں کی بلکہ قول متوالے (Aphorisms) ہی رقم کیے ہیں اور سرسید نے بھی اس کام کو وضاحت سے کیا ہے۔ سرسید خاص طور پر ”لٹران کے مختصر اور سو سولہ لٹران کے دیوتاؤں سرچر ڈاٹنل اور مسٹر ایڈیسن“ [۱۳۸] کا ذکر کرتے ہیں اور ان سے سب سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کے اخبار ”اس بیک نیوز اور ٹیٹلر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

”عمدہ و اخلاق و آداب اس میں لکھے جاتے تھے۔ خلیق و اقارب کے ساتھ سلوک کرنے کے عمدہ و فاضل اس میں بیان ہوتے تھے۔ اس بات کا کہ انسان اپنی اس قوت کو جس کا نام شوق ہے کس طرح دیکھ بھال اور سوچ بچار کر کے کس بات میں صرف کرے، نہایت عمدگی سے ذکر ہوتا تھا اور ہر ایک مضمون نہایت خوبصورت اور نر و ہاری اور عجیب و غریب مذاق سے بھرا ہوتا تھا۔“ [۱۳۹]

سرسید نے اپنے مضامین کو اسی انداز پر اعلانی کی کوشش کی۔ وہ ایڈیسن کے اہم ادبی مقصد سے واقف ہیں اور اس کو اردو میں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ایڈیسن نے ”اس بیک ٹیٹلر“ میں ایک دفعہ لکھا تھا کہ میں اخلاق میں خوش طبعی کی جان ڈالوں گا اور خوش طبعی کو اخلاق سے ملاؤں گا تاکہ جہاں تک ممکن ہو اس کے پڑھنے والے دونوں باتوں میں فصاحت پائیں۔“ [۱۵۰] سرسید نے اپنے دیگر مضامین میں خود اس پر عمل بھی کیا ہے اور ”بھٹ و بکر اور“ یا ”طریقہ تبادلہ علم“ میں ذکاوت و خوش طبعی سے کام لیا ہے مگر یہ ان کا مخصوص میدان نظر نہیں آتا۔ خود ایڈیسن نے بھی اپنے اس مخصوص مزاج و رنگ سے ان مضامین میں کام نہیں لیا ہے۔ اس کے مضامین کی کافی تعداد ایسی ہے جن میں وہ نہایت دلچسپ و سنجیدہ نظر آتا ہے اور اخلاقی نکات کی تحلیل و وضاحت کرتا ہے۔ سرسید کے مضامین بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ سرسید نے اردو سے رسائل کی بھی فہرست دی ہے جو ایڈیسن کے نتیجے میں اخباروں میں صدی کے آخری حصے میں شائع ہوئے۔ ان میں ڈاکٹر جونس کے رسائل کی بھی ذکر ہے۔ سرسید ان سے شاید ہی واقف ہوں مگر وہ لوگ جو جونس کے مزاج اور تحریروں سے واقف ہیں اس بات کو بھی جانتے ہیں کہ سرسید اصلاح اخلاقی کی حیثیت سے ڈاکٹر جونس سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کے ہاں اخلاق کو

عربوں سے ملانے والا ایلی بن کا مزاج شامل نہیں ہے۔ وہ ڈاکٹر جوئسن کی طرح مذہبی انسان ہیں اور اپنی رائے کو پوری قوت اور دلائل کے ساتھ پیش کرنے کی پوری صلاحیت رکھتے ہیں۔ ایلی بن کی مصطلحت سے زیادہ ان کے مضامین میں جوئسن کی جرأت و سہ با کی نمایاں ہے۔ اسی طرح ان کے مضامین کا دائرہ اجتہاد وسیع نہیں ہے جتنا سوچیں و جنکین کا ہے، جو زندگی کے ہر موضوع کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتے ہیں۔ سرسید کا دائرہ کار زیادہ تر تہذیب و شائستگی، رسم و رواج اور دوسرے سماجی موضوعات تک محدود رہتا ہے مگر وہ ایک اور موضوع کو بھی شامل کیے بغیر نہیں رہ سکتے جو ان کی ضرورت بھی ہے اور ان کی مجبوری بھی۔ اس کے تعلق سے سرسید لکھتے ہیں کہ:

”اسٹیل اور ایلی بن کو اپنے زمانے میں ایک بات کی بہت آسانی تھی کہ ان کی تحریر اور ان کے خیالات جہاں تک کہ تھے تہذیب و شائستگی و حسن معاشرت پر محدود تھے۔ مذہبی مسائل کی پیچیدہ جھڑپوں میں کچھ نہیں تھی۔ ہم بھی مذہبی خیالات سے بہت بچتا چاہتے ہیں مگر ہمارے ہاں تمام زمینیں اور عادتیں مذہب سے ایسی مل گئی ہیں کہ بغیر مذہبی بحث کے ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے۔ جس بات کو کہو کہ چھوڑو۔ فوراً جواب ملے گا کہ مذہباً تو آپ ہے اور جس بات کو کہو کہ بیکسو اسی وقت کوئی بولے گا کہ مذہباً منع ہے۔ پس ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسن معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے۔“ (۱۵۱)

ایلی بن کی طرح سرسید بھی اپنے مضامین موضوع کو ہی نام سمجھتے ہیں اور اس میں مذہب کو بھی شامل رکھتے ہیں۔ اسی لیے ان کے بہت سے مضامین مذہبی بحثیں بن کر رہ گئے ہیں۔ پھر ایلی بن اور اسٹیل کے برخلاف سرسید ”عملی انسان“ بھی تھے اور ان کے عمل کی تان اصلاح احوال و اخلاق کے ساتھ تعلیم پر فوقی ہے اور اس لیے تعلیم بھی ان کا مخصوص موضوع بن گیا ہے جو کبھی ”ادب“ کے دائرے سے نکل کر ”علم“ کے دائرے میں آ جاتا ہے اور کبھی ”تعلیم و تربیت“ جیسے مضامین میں عام فہم و درجہ پروردہ کو اپنی ہوجاتا ہے۔

سرسید کے مضامین تین طرح کے ہیں۔ ایک وہ جن کو طبعی کہا جاسکتا ہے۔ دوسرے وہ جن کو ”ادبی“ کہا جاسکتا ہے اور تیسرے وہ جو مذہبی موضوعات کے زمرے میں آتے ہیں۔ جیسے سرسید سوچنے سے زیادہ واقف نہیں ہیں ویسے ہی وہ انگریزی ادب کے رومانی دور کے مضمون نگاروں مثلاً کمب، ہیڈلٹ اور اسٹیونسن سے بھی واقف نہیں ہیں۔ اپنے قریب کے ہم عصروں میں وہ خود لارڈ میکالے کا نام لیتے ہیں۔ میکالے کے مضامین فن مضمون نگاری کے سلسلے میں پایہ امت رکھتے ہیں کہ اس نے طبعی موضوعات پر طویل مضامین لکھے جن کو طبعی مضامین یعنی ”مقالہ نگاری“ کی بنیاد کہا جاسکتا ہے۔ سرسید کے مضامین کا ایک حصہ اسی طرح کا ہے۔ میکالے مورخ تھا۔ اس کے مضامین جیسے ”کلائم“ اور ”دارین پوسٹلگو“ اسی طرح تاریخی ہیں جیسے سرسید کے

مضامین "اسباب ہندوستانہ"، "سرکشی ضلع بھنور" وغیرہ۔ میکا نے نے تنقیدی اور تحقیقی مضامین بھی لکھے جیسے سرسید کا مقالہ "فرائی" ہے۔ پھر سرسید کیوں کہ ایک رسالے (تہذیب الاخلاق) کے ایڈیٹر بھی تھے جو سیاسی و تعلیمی امور سے بھی متعلق رہتا تھا اس لیے ان کے بہت سے مضامین اسی ذیل میں آتے ہیں۔ ان مضامین اور تحریروں سے اردو میں "جدید صحافت" کا آغاز ہوتا ہے اور اس لیے ان کو آج بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ طبعی مضامین لکھتے ہوئے وہ اس رنگ و مزاج کو شامل کرتے ہیں جسے تاویل و تفہیم و تجزیہ (Exposition & Illustration) کہا جاتا ہے اور صحافیانہ مضامین میں اس رنگ و مزاج کو سامنے لاتے ہیں جسے تخریج و تحلیل (Explanation & Discussion) کہا جاتا ہے۔ انگریزی کی مضمون نگاری میں یہ دو خصوصیات ڈراماٹکڈن نے شامل کی تھیں جنہیں میکا نے، کارلائل، روسکین نے مضمون نگاری کا جزو بنادیا تھا۔ مضمون کی یہ خصوصیات ادبی سے زیادہ صحافیانہ ضرور ہیں لیکن سرسید نے اپنے مضامین میں جس طرح انہیں شامل کیا ہے وہ سراسر ادبی ہیں اور اس لیے ان کے مضامین میں ادبی رنگ نمایاں رہتا ہے۔

اب اگر سرسید کے ان مضامین کو دیکھا جائے جو پوری طرح "ادبی" ہیں تو محسوس ہوگا کہ وہ انگریزی کے کلاسیکل مضمون نگار ایلیسن وائٹیل سے متاثر ہیں اور زیادہ تر انہیں کی طرح سے لکھتے ہیں۔ کئی مضامین ایلیسن وائٹیل کے مضامین کے آدھارتے ہیں یا ان کے خیالات کو اپنے انداز سے سرسید نے اردو میں آگے دیا ہے یا ان سے اختلاف کر کے اپنا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ ایلیسن اور وائٹیل کی طرح ہی "مقلد" اور "خارجیت" ان کے مضامین میں نمایاں ہے مگر یہ مضامین ایسے بھی ہیں جو روایتی مضامین کی طرح اگر بالکل ذاتی نہیں تو "ہندوستانی" ضرور ہیں جیسے "آدم کی سرگزشت"، "سراب حیات" اور سب سے زیادہ "امید کی خوشی"۔ ان کے علاوہ سرسید اپنے بہت سے "خارجی" رنگ کے مضامین میں بھی "واقعیت" شامل کر دیتے ہیں اور اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے اپنے ذاتی تجربات اور مشاہدات کو بھی مضمون میں داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرح کو دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ سرسید کے ہاں "مضمون نگاری" کے بیشتر رنگ موجود ہیں۔

سرسید نے جب مضمون نگاری شروع کی تو ان سے پہلے جو کام اس سلسلے میں ہو چکا تھا اس سے بھی استفادہ کیا۔ کلکتہ سے شائع ہونے والا اردو کا پہلا اخبار "جام جہاں نما" (۱۸۴۲ء) اور علی سے شائع ہونے والا مولوی محمد باقر کا "اردو اخبار" (۱۸۳۷ء) خود ان کے بھائی سید محمد کا "سید الاخبار" ماسٹر رام چندر کا اخبار "فوائد انظرین" (۱۸۳۵ء) اور ماہنامہ "خیر خواہ ہند" (۱۸۴۷ء)، جس کا نام بدل کر بعد میں "حمید ہند" کر دیا گیا تھا، ان سب کی تحریروں میں ان کے سامنے تھیں۔ ماسٹر رام چندر کئی مہینے میں سرسید کے پیش رو تھے۔ ماسٹر رام چندر بھی، سرسید کی طرح، "اس پیک ٹیئر" سے بہت متاثر تھے۔ انہوں نے سرسید سے پہلے مختلف موضوعات پر "اس پیک ٹیئر" کے رنگ میں مختلف موضوعات پر مضامین لکھے۔ اسی قسم کے موضوعات پر بعد میں سرسید نے بھی قلم اٹھایا۔ ان اثرات کے علاوہ وہ غالب کے اردو خطوط سے بھی متاثر ہوئے۔ لیکن نے

لئے (Essay) کی بنیاد پر لاطینی ادب میں سرود کے خطوط کو بنایا ہے۔ سرسید کی تحریروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے خطوط غالب کی نثر کا اثر بھی قبول کیا ہے مگر بحیثیت مجموعی اردو خطوط غالب اور نثر سرسید کا مزاج جدا ہے۔ سرسید نے خطوط غالب سے اگر کچھ سیکھا ہے تو وہ نثر نگاری کا طرز و اسلوب ہو سکتا ہے۔ ماسٹر رام چند کے مضامین ادبی خوبی سے خالی ہیں اور محض علم و معلومات، ہم پہنچاتے ہیں۔ سرسید بھی علم و معلومات ہم پہنچاتے ہیں لیکن ان کا مقصد اس سے آگے تھا۔ یعنی اصلاح کی غرض سے نثر کے ذریعے اپنے بڑے دلوں کو سمجھانا اور متاثر کرنا۔ ان کی نثر کا انداز اسی لیے سمجھانے کا انداز ہے۔ وہ اخلاقی غلطیوں کے نقصان اور اخلاقی خوبیوں کے فوائد بتاتے ہیں اور اکثر زندگی کے حالات و عوامل سے مثالیں پیش کرتے ہیں، قصے اور مثالیں بیان کرتے ہیں اور اپنے بیان میں ادبی رنگ پیدا کرنے کے لیے کلاسیکی "عقلمانی" کو دہرائی "جذبات" اور "تفہیم" سے ملادیتے ہیں اور اسی لیے مضمون نگاری کی جو جو صورتیں اب تک اردو نثر میں آئیں اور مقبول ہوئیں ان سب کی بنیادیں اور آداب سرسید کے مضامین میں ملتے ہیں۔

(ب) مضامین سرسید کی عام خصوصیات:

مضامین سرسید بڑے بڑے چھ انکس خصوصیات، قواعد کے ساتھ، سامنے آتی ہیں جو اس دور کے کسی اور مصنف کے ہاں نہیں ملتیں۔

(۱) سرسید کے مضامین، لیکن کے مضامین کی طرح، جہد اور گہرے طبقات کی بناء پر اہم ہیں۔ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر، اپنی مخصوص نعرے، ایسے اقوال (Aphorisms) پیش کرتے ہیں جو اپنی چھائی کی بناء پر دل میں اتر جاتے ہیں۔ اقوال سے سرسید کی دلچسپی اس لیے بھی تھی کہ ان سے تعلیم و تربیت کا کام لیا جاسکتا ہے۔ ۱۸۵۸ء میں، جب وہ مراد آباد میں تھے، انھوں نے "پنجابی مدرسہ مراد آباد" کے طلبہ کی تعلیم و تربیت کے لیے "صدید القارئین" کے طرز پر فارسی زبان میں ایک کتاب بھی مرتب کی تھی جو کم از کم دو بار ان کی زندگی میں شائع ہوئی۔ اصلاح و تربیت کے لیے اقوال کا استعمال ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ تھا اسی لیے ان کے مضامین میں ایسے چست نعرے (اقوال) اکثر سامنے آتے ہیں۔ یہ خصوصیت لیکن اور سرسید میں مشترک ہے۔

"انسانوں کی بدعتی کی جز و غوی مسائل کو دینی مسائل میں شامل کر لینا ہے۔"

"کفر سے بھی جدا خالق نہ پاؤں بدتر ہے۔"

"عبد کا فضا صرف وہ اوصاف حمیدہ ہوتے ہیں جو محسوس ہیں اور حاسدان کا خواہاں ہے مگر وہ اس میں نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔"

سرسید اکثر دوسروں کے اقوال کا بھی اقتباس کرتے ہیں اور انھیں موجود صورت حال پر منطبق کر کے اصلاح

احوال کا رد کر دیتے ہیں۔

- (۲) مضامین سرسید کی دوسری خصوصیت ”تعلیلی جوش“ ہے۔ یہ ایلیہ بن کے ہاں بھی ہے اور جنسن کے ہاں بھی مگر یہ دونوں سرسید سے اس لیے پیچھے رہ جاتے ہیں کہ سرسید کی مضمون نویسی کا پہلا مقصد ”اسلام“ ہے اسی لیے اکثر مضمون ہوتا ہے کہ وہ عقائد کہہ رہے ہیں۔ واقعہً انہوں نے ان کے اکثر مضامین پر غالب رہتا ہے۔
- (۳) اسلامی جوش اور ہرگز کو، محبت کے ساتھ، اسلام سے وابستہ کرنا ان کے مضامین کی خاص صفت ہے مثلاً ”عورتوں کے حقوق“ میں لکھتے ہیں:

”جس قدر مذہب و عزالت عورتوں کی مذہب اسلام میں کی گئی ہے اور ان کے حقوق اور ان کے اختیارات کو مردوں کے برابر کیا گیا ہے اس قدر آج تک کسی تربیت یافتہ ملک میں نہیں ہے۔ انگلینڈ، جو عورتوں کی آزادی کا بڑا حامی کار ہے جب اس کے قانون پر، جو عورتوں کے باب میں ہے، نظر کی جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں نے عورتوں کو نہایت حقیر اور ناقص اور اعلیٰ سمجھا ہے۔“

- (۴) تنقید کے ساتھ بحث و استدلال کا مضر بھی سرسید کے مضامین میں نمایاں ہے۔ وہ جرات کہتے ہیں اس پر بحث کر کے دلیل سے ثابت بھی کرتے ہیں۔ جیسے اپنے مضمون ”تربیت اطفال“ میں۔
- (۵) سرسید کے مضامین کی ایک اور خصوصیت حد سے نگر ہے۔ جب ہم کسی مضمون کو پڑھتے ہوئے اس کے موضوع پر آتے ہیں تو خیال کرتے ہیں کہ اس میں فلاں فلاں خیالات ہیں کے مگر جب اسے پڑھتے ہیں تو بالکل نئے خیالات اور نئے پہلوؤں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ اس طرح غیر متوقع خیال کا وجود ان کے مضامین میں دلچسپی پیدا کرتا ہے مثلاً ان کے مضمون ”ہمدردی“ کو پڑھتے تو اس میں عام ہمدردی کے بجائے یہ خیالات ملتے ہیں

”کیا دھوکے کی چیز ہے۔ کیا بھڑوے میں پڑے ہیں جو سمجھتے ہیں کہ دوسروں کی مصیبت میں مدد کرنا ہمدردی کرنا ہے کیا قدرت کا کوئی کام ہے فائدہ ہے؟ نہیں۔ گو ہم بہتوں کے کھنے سے عاجز ہیں۔ کیا ہم اس فائدے میں شریک نہیں۔ نہیں بے شک واسطہ یا بلا واسطہ یا واسطہ و بلا واسطہ شریک ہیں۔ پھر دوسرے کی مدد کرنا کہاں رہا بلکہ اپنی آسائش کے کسی وسیلے سے اپنی مدد آپ کرنا ہوا اس لیے جو لوگ ہمدردی کرتے ہیں وہ حقیقت میں اپنی مدد آپ کرتے ہیں اور جو نہیں کرتے وہ خود اپنی آسائش کے وسیلے کو نقصان پہنچاتے ہیں۔“

- (۶) مضامین سرسید کا غالب مضر ”مفکرانہ تنقیدی“ ہے۔ وہ غور و فکر اور دلائل و دہرائیں کی مدد سے حقائق کو واضح کرتے ہیں لیکن اکثر مضمون خشک، غیر دلچسپ اور بے اثر ہو جاتا ہے مگر ساتھ ہی ان کے بہترین مضامین وہ ہیں جن میں گہری تنقید کی صفائی خیال کے ساتھ آتی ہے اور ان کے خیالات ہمارے چرخ افراختن کو روشن

کر رہے ہیں اور ہم بھی خود فکر پر مائل ہو جاتے ہیں۔ بائین بظاہر عام ہی ہوتی ہیں مگر عین مخصوص ہوتا ہے کہ یہ اب تک ہماری نظروں سے اجمل تھیں۔ بات نئی نہ ہونے کے باوجود ہم اس پہلو سے اسے دیکھنے لگتے ہیں اور سید سرسید کے مضامین کی کامیابی ہے۔ ان کے مضامین ”ریا“ اور ”طوشہ“ اسی نوعیت کے ہیں۔

(۷) سرسید کے مضامین میں ”نہج“ پر بہت زور ہے مگر یہ نہج کھانکی نہج ہے، اردوائی نہیں۔ زندگی یا نہج کے تفصیلی اور جذباتی پہلوؤں کا ان کے ہاں کوئی ذکر نہیں ہے۔ وہ صرف اس نہج سے تعلق رکھتے ہیں جو اعمال انسانی اور شرعی انتہائی زندگی اور شائستہ لوگوں کی تقلید سے سروکار رکھتی ہے۔ وہ ”نہج“ جو انگریزی زبان کے معروف شاعر و رازدار تھ کے ہاں ملتی ہے وہ سرسید کے دائرہ فکر سے خارج ہے۔ وہ عقل جس سے نہج تعلق رکھتی ہے اور جو قدرتی مناظر و انسان کی بنیادی فطرت، محبت، عشق و عاشقی اور کائنات کے ہر امر اور اصولوں اور آفاق کی پہچانوں میں نمایاں ہوتی ہے وہ بھی سرسید کے دائرہ فکر و عمل سے باہر ہے۔ کلاسیکوں کی طرح ”اصول ہندی“ ان کے لیے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ”نہج“ اور ”عقل“ دونوں سرسید کے ہاں ایک ہی چیز ہے۔ یاد رہے کہ عقل کی بالا دستی (Supremacy of Reason) سرسید کا مسلک ہے۔

(۸) اس کلاسیکی دائرے سے نکل کر وہ اگر کہیں آتے ہیں تو ان چند مضامین میں جیسے ”امید کی خوشی“، ”گذرا ہوا زمانہ“، ”سراب حیات“، ”آدم کی سرگزشت“ وغیرہ۔ یہاں بھی وہ اس حد تک ”ردیائی“ ہیں کہ وہ ایک سوڈ کے تحت اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں مگر ”داخلیت“ اور ”مطالعہ خودی“ (Study of Self) کا وہ مضمر جو چارلس لمب، دویم ہیزلٹ اور اسٹیون سن کے مضامین میں ملتا ہے سرسید کے ہاں اس طور پر نہیں آتا۔ یہی مضامین ان کے ہاں سب سے زیادہ موثر ہیں اور ان مضامین پر ان کی مضمون نگاری کے دوام کا دار ہے۔ مجھے (اکثر) احسن فاروقی کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ ”امید کی خوشی“ کو اسی طرح اردو ادب کا بہترین مضمون کہہ سکتے ہیں جیسے چارلس لمب کے ”ڈرامہ چلڈرن (Dream Children) کو انگریزی کا بہترین مضمون (Essay) کہا جاتا ہے۔ (۱۵۲)

(۹) سرسید کے مضامین کا ادبی کیف اسی لیے ”کلاسیکی“ ہے اور ان کی مضمون نگاری کی طرح ہی وہ دکاوت، طر اور خوش طبعی سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ کہیں کہیں اپنے یمن کی خوش طبعی کی جیرونی ضرور کرتے ہیں اور یہ اثرات ان کے مضامین مثلاً ”بحث و گمراہ“ اور طریقہ تناول طعام“ میں خاص طور پر نمایاں ہیں۔ سرسید اپنے مضمون ”بحث و گمراہ“ کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

”جب کتے آدمی میں کر بیٹھتے ہیں تو پہلے تیرہی چڑھا کر ایک دوسرے کو نہی لگا دے آٹھویں بدل بدل کر دیکھنا شروع کرتے ہیں، پھر تھوڑی گونجلی آواز ان کے منھوں سے نکلتی جاتی ہے۔ پھر تھوڑا سا جڑا نکلتا ہے اور دانت دکھائی دینے لگتے ہیں اور منھ سے آواز نکلتی شروع ہوتی ہے۔ پھر بائیں چکر کاٹوں سے جا لگتی ہیں اور ناک مست کر مانتے پر چڑھ

جاتی ہے۔ ڈاکٹروں تک دانت ہار نکل آتے ہیں۔ صحت سے بھاگ نکل پڑتے ہیں اور
تعلیق آوار کے ساتھ آٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے چٹ جاتے ہیں۔۔۔

[۱۵۳]

اس کے بعد وہ انسانوں کی طرف آتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ”ماہذب آدمیوں کی مجلس میں بھی آپس میں اسی
طرح کھرا ہوتی ہے۔“ اور پھر وہ اس کھرا کا طور و مزاج سے بڑھ کر کھینچتے ہیں مگر محسوس ہوتا ہے کہ طور میں وہ
بہت سخت ہو گئے ہیں اور وہ نرم طور یا مستزایا اور باقی جراثیم اپنی گریہ میں استعمال کرتا ہے ان کے ہاتھ میں نہیں
ہے بلکہ ایک چیز چھرا یا بڑی قہقہی ہے جس سے وہ بے نشان کاٹ چھانت کر رہے ہیں۔ اسی طرح ”طریقہ نکاح
طعام“ میں وہ ہمارے کھانا کھانے کے طریقے سے، لیکن دکانے میں کامیاب ہیں:

”اس ایک دسترخوان پر کوئی تو فیروزی کلمہ شہادت کی انگلی سے اور کوئی دست بخیر چاروں
انگلیوں سے چانت رہا ہے، کوئی چلاؤ میں ادوی کا سامن ملا کر رکھا رہا ہے، کسی نے سامن
میں ملا ہوا چلاؤ رکھا کر ان اپنی سے تھرا ہوا ہوا مبارک پونچھ کر کوئی کو سامن میں ڈال دیا جو کر
کھانا شروع کیا ہے۔ کسی نے بورانی کے پیالے کو منہ سے اٹکا کر سزا بھر، یہ کہہ کر، واللہ
بڑی تھرا ہے اور وہ کرنا شروع کیا ہے۔ تمام جموں نے برتن اور نیم خوردہ کھانا اور چٹوڑی ہوئی
بڈیاں اور روٹی کے ٹکڑے اور سامن میں کی نکالی ہوئی کھیاں سب آگے رکھی ہوئی

ہیں۔۔۔“ [۱۵۴]

مگر عموماً وہ اس رنگ و طرح پر شروع سے آخر تک قائم نہیں رہتے جیسے کہ ایٹم لین کی اس رنگ کی تحریروں میں نظر
آتا ہے بلکہ ”مقصد“ کی طرف لوٹ کر ”اصلاح“ سے آٹے ہیں۔

تربیت و اصلاح کے عمل میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے وہ اکثر حکایت کا استعمال بھی کرتے ہیں مثلاً ”وحشیانہ
جنگی“ میں وہ دو حسین لڑکوں کی نقل بیان کرتے ہیں جنہوں نے رقابت میں آ کر نہ صرف اپنی محبوب کو مار ڈالا بلکہ
خود کو بھی ہلاک کر ڈالا۔ اس حکایت میں وہ ہندوستانیوں کی وحشیانہ لکھیوں کا مقابلہ کر کے تربیت یافتہ ماحول
میں رہنے کے فوائد بیان کرتے ہیں۔ اپنے مضمون ”طریقہ گوندگی“ میں وہ مگر کے مصری ملک کے ساتھ کھانا
کھانے کا قصہ بیان کرتے ہیں اور اسے بھی حکایت کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ یہ عمل تسلسل کے ساتھ ان
کے مضامین میں سامنے آتا ہے۔

(۱۰) ان مضامین میں وہ کہیں کہیں انسانی نفسیات کا جائزہ بھی لیتے ہیں لیکن کردار نگاری جراثیم لین اور
خصوصاً ابرو سے جس کا ذکر سرسید نے اپنے ایک مضمون میں کیا ہے، مخصوص ہے، ان کے دائرہ عمل سے
باہر رہتی ہے۔ سرسید بھی کردار نگاری کر سکتے تھے لیکن جوش اصلاح نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو دبا دیا اور وہ
اپنے مضامین میں ایک مصلح کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ لیکن ان کی تحریروں کا مقصد تھا اور وہ اسی کی

طرف ٹوٹ جاتے ہیں۔

ان اثرات کا مطالعہ کرنے کے بعد، جن کی مدد سے سرسید نے مضمون نگاری کی صنف کو اردو میں جنم دیا اور ان خصوصیات کا جائزہ لینے کے بعد، جو ان کے مضامین میں نمایاں ہیں، جب بحیثیت مجموعی ہم ان کے مضامین کو دیکھتے ہیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کم و بیش ہر قسم کے مضامین کی کامیابی یا ناکامی ان کے ہاں موجود ہونے کے باوجود ان کا تخلیقی رجحان کلاسیکیت کی طرف ہے اور اس میں بھی وہ جو کس کی طرح زیادہ تر سلیپ و سٹیل کی حیثیت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کے مضامین ایک طرف علم و معلومات کو اپنے دامن میں سمیٹتے ہیں اور دوسری طرف ”صحافت“ سے قریب ہو جاتے ہیں۔ اولیٰ لحاظ سے ان کے وہی مضامین اہمیت رکھتے ہیں، جن میں انھوں نے درمیانی راہ نکالی ہے۔ ان کے متعدد مضامین میں سے کم و بیش چالیس پچاس مضامین ایسے ضرور منتخب کیے جاسکتے ہیں جو اردو میں مضمون نگاری کے لحاظ سے ہمیشہ اہم رہیں گے۔ سرسید کے ہاں مضمون نگاری کی کم و بیش ساری فنی صفات موجود ہیں۔ وہ مختصر ہیں۔ اپنے موضوع کے کسی یا چند پہلوؤں کو سامنے لا کر پڑھنے والے کی فکر کو ہمیز دیتے ہیں اور اپنے مقصد کو ”خارجی“ طریقہ سے چہرا کر لیتے ہیں۔ ان کے بعد کے مضمون نگاروں نے ”داخلی“ مضمون نگاری کی طرف زیادہ توجہ دی مگر یہاں بھی اولیت کا سہرا سرسید ہی کے سر بندھا ہے۔ جب بھی زیادہ حال یا مستقبل میں ”مضمون“ (Essay) لکھا جائے گا اس کا سر اسرید سے ہاٹے گا۔

سرسید ایک ایسے دور کے فرد اور ایک ایسے دور کے ہائی فٹے جب قوم کو بیدار کرنے کے لیے اس کا ذریعہ ایک طرف سے ہٹا کر دوسری طرف کرنا ضروری تھا۔ یہ ذریعہ ادب میں اس ”اوبیت“ کی زبانی تھا کہ کاغذ تھا جو ساری حدود کو پار کر کے ایک ایسا نقب بن کر رہ گیا تھا جس میں ”مستویت“ باقی نہیں رہی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر کی شاعری اور نثر ای تخریبی رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ سرسید کے مضامین اس دور میں نثر کی طرف رجحان پیدا کرتے ہیں اور ادب کو شخص لطف و تفریح سے ہٹا کر ”افادیت“ کے دائرے میں داخل کرتے ہیں اور مقصدی و افادوی ادب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ یہ نئے دور کا جدید ترین رجحان تھا اور ضرورت وقت کے مطابق مقبول ہو رہا تھا۔ سرسید کے ساتھ انگریزی تہذیب و ادب کے اثرات ہماری تہذیب و ادب میں شامل ہو کر اسے ایک نئے راستے پر ڈال دیتے ہیں جس پر ہم اور ہمارا ادب آج تک گامزن ہے۔ سرسید سے پہلے اردو ادب میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ انگریزی ادب سے وہ بہت کچھ لیتے ہیں اور پھر اس میں اپنی طرف سے بہت کچھ ملا کر اسے ایک نئی صورت دے دیتے ہیں جس سے جدید رجحانات جڑ پکڑ لیتے ہیں۔ سرسید نے اردو میں مضمون نگاری کا طم بلند کیا، اس کے قلعے کی فصیلیں تیار کیں اور اب اس میں نئی نئی عمارتیں بنائیں اور شجر کاری کرنا آئے دنوں کا کام ہے۔ سرسید کی آواز آج بھی ہماری جدید تہذیب، ہمارے کلچر اور ادب کی ممتاز دنیا یا آواز ہے جو پوری طرح ہمارے تہذیبی و فکری وجود میں شامل ہے۔

(ج) سرسید کا اسلوب بیان / طرزِ ادا:

سرسید کی نثر کی کچھ خصوصیات پہلے صفحات میں، مضمون نگاری کے ذیل میں بیان کی جا چکی ہیں۔ اب ہم ان کی نثر اور طرزِ ادا کی چند اور خصوصیات ان طور میں بیان کریں گے۔

سرسید کی نثر کو اردو نثر کی تاریخ میں نثر کے ایک مخصوص رنگ کا بانی کہنا چاہیے۔ اردو نثر کا وجود سرسید سے پہلے بھی تھا مگر وہ نثر بات چیت کی سطح کی نثر تھی جو ہمیں میرامن کی ”باغ و بہار“ میں نظر آتی ہے اور مرزا غالب کے خطوط میں بھی ملتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت کی سادگی اور بے ساختہ پن سرسید اور ان لوگوں کی نثر میں مشترک ہے مگر غور کیا جائے تو بات چیت کی اس نثر میں روزمرہ کے واقعات وادستائیں ضرور بیان کی جا سکتی ہیں لیکن سرسید کی نثر تحریری ہے یعنی بات چیت کی طرح سیدھی سادی ہونے کے باوجود ایک قاعدے اور اصول کی پابندی رکھتی ہے۔ یہ نثر ادائے مطلب کا ایسا ارمیہ ہے جہاں مطالب عام بات چیت کے موضوعات سے زیادہ اہم ہیں اور اس لیے زبان و بیان بھی عام سطح سے بلند رہتا ہے۔ یہاں الفاظ تراکیب اور جملوں کی ساخت میں ایک رکھ رکھاؤ نظر آتا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ بات چیت کچھ بوجھ کے ساتھ ہورہی ہے اور اسی لیے زبان بھی تربیت یافتہ ہو گئی ہے۔ ایک قسم کی علیحدگی اور بنا صلور اپنا ہر جگہ نمایاں رہتا ہے۔ میرامن یا غالب کے اردو خطوط کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف ”بولی“ رہا ہے سرسید کی نثر پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف ”لکھ“ رہا ہے۔ سرسید کی نثر کو محض سادہ یا بے ساختہ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے اس کی مخصوص نثریت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اپنے بین کی انگریزی نثر بھی سادہ ہے مگر بات چیت کی زبان سے اس کا مقابلہ کیا جائے تو اس کی سادگی بڑی ہوئی محسوس ہوگی۔ میں معلوم ہوتا ہے کہ اس بات کا دھیان رکھ کر نثر لکھی جا رہی ہے کہ وہ سادہ رہے اور اسی لیے اس کا طرزِ ادا ”سادہ“ سے زیادہ خوش اور لطیف (Elegant) ہو جاتا ہے۔ سرسید کی نثر بھی سادگی کے ساتھ نفاست کا اثر قائم کرتی ہے اور اسی لیے ہم اسے ”حقیقی نثر“ کا نام دے سکتے ہیں۔ بول چال کی نثر کی بنیاد جذبات و تخیل کی رو پر قائم ہوتی ہے۔ حقیقی نثر وہ ہے جس پر ”عقل“ (Reason) حاوی ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے اور یہی ان کی افکار و بات ہے۔ شاعری اور نثر کے طرز کا فرق کرتے ہوئے کہا جاتا ہے کہ شاعری کا محرک تخیل ہوتی ہے اور نثر کا محرک عقل (Reason) ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر وہ نثر ہے جو پہلی ہوئی نثر کے دائرے میں آتی ہے اور اسی لیے ان کو جدید اردو نثر کا بانی کہنا چاہیے۔

نثر کے لیے کہا جاتا ہے کہ وہ کوئی بات کہنے یا تحریر بیان کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے جب کہ نظم کے لیے یہ بات صحیح ہے کہ وہ معمولی سے معمولی بات کو دلکش بنا کر پیش کیے جانے کے لیے ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر میں خیالات و مطالب زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور ان کو بڑے اثر طریقے سے بیان کرنے کے لیے جو جادہ چرنا یا کیا ہے وہ صاف و سادہ ہے۔ یہ سادگی خیال کی قوت میں اضافہ کرتی ہے اور مطالب کے بیان کو بڑے اثر بخیز

ہے۔ سرسید کی تشریح سچے ہوتے دھیان زبان یا بیان کی طرف نہیں جاتا بلکہ مطلب اور خطابات ذہن میں چلتے چلے جاتے ہیں مثلاً ان کے مضمون ”تصیب“ کا یہ اہتمام دیکھیے :

”تصیب انسان کو جزا و طرح کی نیکیوں کے حاصل کرنے سے باز رکھتا ہے۔ اکثر دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ انسان کسی کام کو نہایت عمدہ اور مفید سمجھتا ہے مگر صرف تصیب سے اس کو اختیار نہیں کرتا اور وہ بد و راستہ برائی میں گرفتار اور بھلائی سے بیزار رہتا ہے۔“

ان جملوں کو پڑھ کر ہمیں تصیب سے نقصان کا خیال آتا ہے اور ہم اس غائی پر غور کرنے لگتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے کہ اس بات کے کہنے میں الفاظ کی بھی کوئی خوبی ہے یا نہیں۔ ”وہ بد و راستہ برائی میں گرفتار اور بھلائی سے بیزار“ فقرے میں توازن ہے اور ہم قافیہ الفاظ گرفتار اور بیزار آتے ہیں مگر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ متنازع زبان کے حسن کے لیے برتے گئے ہیں۔ یہاں سرسید تصیب کے دو پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں یعنی بھلائی اور برائی کی طرف دو مختلف دُخوں کی تفسیر کرتے ہیں۔ یہ زبان دھیان بات چیت کی زبان سے مختلف ہے مگر ساتھ ہی وہ بناؤنی زبان بھی نہیں ہے۔ یہاں خیال یا مطلب نے جو شکل اسے دی اس نے اختیار کرنی اور خیال دھیان ایک دوسرے سے جدا ہو گئے۔ کسی حد تک یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ محفل بات چیت سے ہٹ کر ”فقرت“ کے دائرے میں آتی ہے مگر اس میں ”مضر ری“ نہیں بلکہ ”مطلبی“ ہے جس کا مقصد مرعوب کرنا نہیں بلکہ علم و مطلب کے مختلف پہلوؤں سے آگاہ کرنا ہے۔ یہاں بول چال کی زبان اور اس کے بیان میں اس لیے زیادہ وقعت ہے کہ جو بات کہی جا رہی ہے یا جو خیال یا مطلب ادا کیا جا رہا ہے وہ عام سطح کی نہیں بلکہ وقفہ و چہرے کے دائرے میں آتا ہے۔

اس سطر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہاں سطر میں، جملوں کی ساخت، خیال کی تدوین ہیں۔ خیال یا مطلب کا پائت جب وسیع ہوتا ہے تو جملے بھی طویل اور مرکب ہو جاتے ہیں اور مختلف فقروں پر مشتمل اجزائی ترحیب، خیال کی مطلق کے مطابق، ہو جاتی ہے مثلاً یہ طویل مرکب جملہ دیکھیے :

”تصیب اگر کسی فطری میں پڑتا ہے تو اپنے تصیب کے سبب اس فطری سے نکل نہیں سکتا کیوں کہ اس کا تصیب اس کے برخلاف بات کو سننے اور دیکھنے اور اس پر غور کرنے کی اجازت نہیں دیتا اور اگر وہ کسی فطری میں نہیں ہے بلکہ اپنی اور سیدھی راہ پر ہے تو اس کے قائمے اور اس کی نیکی کو پہچانے اور عام ہونے نہیں دیتا کیوں کہ اس کے مخالفوں کو اپنی فطری پر تشبہ ہونے کا موقع نہیں ملتا۔“

یہ طویل جملہ کی فقروں پر مشتمل ہے۔ اس کے مختلف فقرے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ”خیال“ قدرتی طور پر نکل کھاتا ہوا چلا جا رہا ہے اور ہمارا دھیان بات کے پورا کرنے کی طرف لگا ہوا ہے۔ ایہ لیکن ایسے طویل جملے کو چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کر دیتا ہے اور اس طرح اپنے طرزِ بول کی

نکاست کا اثر قائم رکھتا ہے۔ سرسید زبان کی خوبی کی طرف سے بے نیاز ہیں مگر یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ یہاں بھی خیال کا الفاظ پر قابو ہاتھ سے نہیں جاتا اور مطلب جس نوعیت سے سمجھ میں آتا چاہے اسی طرح خوش ہو جاتا ہے۔ ایسے طویل جملے اس وقت آتے ہیں جب خیال کی زوجہ ہو جاتی ہے وہ سرسید سمجھنے پھونے جملوں ہی سے کام لیتے ہیں۔ اکثر مضامین اور پیرا گراف کے شروع میں وہ ایسے سمجھنے پھونے جملے لکھتے ہیں جو دل میں اتر جاتے ہیں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے :

(۱) ”دل کی جس قدر دھاریاں ہیں ان میں سب سے زیادہ مہلک خوشامد کا اچھا لگنا ہے۔“

(۲) ”ترغیب اور تارہنگی کا کڑوا بھی مشاورت میں غفل واقع ہونے سے ہوتی ہے۔“

(۳) ”خند و لہذا نہایت انسان کے بہت بڑے دشمن ہیں۔“

(۴) ”نہایت ابتدائی توجہ سے مذہب یا کچھ دین کا یہ وہ دنیا کے ساتھ لازم و ملزوم نہیں ہے۔“

سرسید صوبہ ضرورت اپنی بات کو ذرا بھانسنے کے لیے گاہ کاہر لکھتی اعلیٰ کا سہارا بھی لیتے ہیں۔ دینی دراصل نظم کا میدان ہے لیکن اردو نثر نے شعوری طور پر نثر میں دینی پیدا کر کے اسے شاعری سے قریب رکھا ہے جس کی مثال رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ”نہایت عجیب“ ہے۔ نثر میں دینی پیدا کرنا سرسید کے زمانے تک عام و مقبول انداز بیان تھا۔ خود سرسید کی حقیقی تصنیف ”آثار و مضامین“ کے پہلے ایڈیشن (۱۸۳۷ء) کی نثر عجیب لیکن ۱۸۵۰ء کے ایڈیشن میں وہ نثر دینی کو سادہ نثر میں ڈال دیتے ہیں۔ سرسید نے ”جیسا کہ ہم“ ”تہذیب“ ”اخلاق“ کے ذیل میں لکھا ہے ہیں، نثر کی دینی کو روک دیا ہے اور سرسید کی نثر جسے ہم نے ”حقیقی نثر“ کا نام دیا ہے، عقل (Reason) کے ساتھ پیوستہ رہتی ہے اور اس کا مقصد خیال کو روشن دل نشیں کرنا ہوتا ہے۔ سرسید کے ہاں دینی صرف لغز، بیان کے لیے نہیں بلکہ وضاحت و اثر کے لیے ہوتی ہے۔ سرسید نے اپنی نثر میں وضاحت کے لیے تشبیہات سے بھی کام لیا ہے۔ یہ تشبیہات کسی قسم کی جذباتی مشغی پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتیں بلکہ وہ چھوٹے عام طور پر مثال کے لیے استعمال کرتے ہیں تاکہ مطالب پڑھنے والے کی سمجھ میں آجائیں اور بات کا اثر بھی بڑھ جائے مثلاً :

”وہ عجیب قوت، جس کو ہم یاد رکھتے ہیں، ہمیشہ پیچھے دیکھتی رہتی ہے۔ جب کوئی سوچو خود چیز ہم کو عقل کے لیے نہیں ملتی تو وہ قوت کھلی باتوں کو بلا لاتی ہے اور اس کے ذکر یا خیال سے ہمارے دل کو بہلائے رکھتی ہے۔ اس کی مثال چکانے والے جانوروں کی ہے کہ وہ پہلے تو گھاس دانہ سب کھا لیتے ہیں اور جب ہو چکا ہے تو ایک کونے میں بیٹھ کر پھر اسی کو پیٹ سے نکال کر چباٹے جاتے ہیں۔“

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

”اگر ہم اس بات کا خیال کریں کہ انسانوں کے محبوب عقل کالے بالوں کے قلع ہو کر ہم ہی

پر رہتے ہیں تو دنیا سے انسانوں کے محبوب بہت ہی کم ہو جائیں۔“

سرسید کے ہاں جہاں بھی رنگینی کا اثر محسوس ہوتا ہے وہ ہاں معلوم ہوگا کہ یہ رنگینی ایک طرف وضاحت کرتی ہے اور ساتھ ہی ادبی رنگ پیدا کر کے تحریر کے سہاگ بن کر بھی دور کرتی ہے۔ سرسید کی نثر میں رنگینی اظہار پر غالب نہیں آتی بلکہ اظہار بیان کے حسن و اثر میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔

سرسید کی نثر میں عام طور پر ”تراکیب“ نہیں ہوتیں۔ وہ روزمرہ کی عام زبان کو بوڑے سے بڑا خیال پیش کرنے کے لیے اس بلندی سے استعمال کرتے ہیں کہ نئی نثر کے خدو خال نمایاں ہو جاتے ہیں اور ان کی نثر اس دور کی نثر سے الگ ہو جاتی ہے۔ نثر کا سبکی رنگ پن ان کی آفرادیت ہے۔ ان کا اقتیاز ہے۔ سرسید تراکیب کی کثرت سے اپنا دامن چھوڑتے ضرور ہیں لیکن جہاں عام طور پر استعمال ہونے والی تراکیب کی ضرورت پڑتی ہے وہ انھیں اسی صورت میں اپنے اظہار بیان میں ٹانگ دیتے ہیں مثلاً

”انسان تو قہر قدرت کے مطابق مدنی الطبع پیدا ہوا ہے۔ وہ تنہا اپنے حوائج ضروری کو سمیٹ نہیں کر سکتا۔“

یا

”اکثر قوموں نے قدیم زمانے میں طرح طرح کی مصحفائے آبد ہوا ہر ایک ملک کے مانتیا کر لیا ہے۔“

سرسید کی نثر کی خاص صفت محتات اور سنجیدگی ہے۔ وہ انھیں بات کہتے ہیں اور اس کو طرح طرح سے سمجھاتے ہیں۔ بحث ناچھڑتے ہیں۔ وہ غماز کرتے ہیں اور اپنے غلوں سے زور بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کے مضامین پڑھنے کے لیے پوری قوت کی ضرورت پڑتی ہے۔ ان کے اظہار بیان میں محتات کے ساتھ دامن غماز جوش موجود ہے جو اکثر شہید ہو جاتا ہے اور سنجیدگی کو بے مزہ نہیں ہونے دیتا۔ سرسید کی سنجیدگی میں ایک ایسی دہشت ہے جو اپنی چمک سے غلوں بات کو روشن کر دیتی ہے اور غلوں کا جوش بات کو سننے جانے پر مجبور کرتا ہے۔

کئی مضامین سرسید کے ہاں ایسے بھی ملتے ہیں جن میں ذکاوت اور خوش طبعی جوت چمکتی ہے اور جس کی بہترین مثال ”بحث دھگڑا“ ہے مگر بیان کا خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کا یہ مضمون خوش طبعی، مزاح اور طنز کا ایک ایسا نمونہ ہے جو اس سے پہلے اردو نثر میں نظر نہیں آتا۔ خوش طبعی و مزاح ان کی نثر کو کسی بے ڈھنگے پن کا شکار نہیں ہونے دیتی۔ ان کے ہاں وہ ذکاوت نہیں ہے جو فقرہ باز اور خصوصاً ”مودعہ“ کے مصنفین نے برتی ہے اور وہ اس لیے کہ یہ مضمول، یہ تصرف، یہ استہزا ان کے مزاج میں نہیں ہے وہ ”مصلح“ ہیں اور اپنے مقصد حیات کو ہر دم ساتھ رکھتے ہیں۔

سرسید کی نثر کی ایک اور خصوصیت امر گیری ہے۔ سرسید نے اردو نثر کو طرح طرح کے موضوعات کے لیے استعمال کیا ہے اور یہ ان کی بڑی اہم خدمت ہے۔ انھوں نے سنجیدگی و خوش طبعی دونوں کے لیے سوز و نثر ایجاد کی۔ ان کے ہاں بحث کا طرز رنگ ہے اور وضاحت کا رنگ ہے۔ نثر سے جو جو کام انھوں نے

لیے ان کی رنگ رنگ مثالیں ان کی تحریروں میں موجود ہیں۔ صحافیانہ نثر، علمی نثر، کلاسیکی نثر، مضطرب و فلسفیانہ نثر، خوش طبعی کی حامل مزاحیہ نثر، ادبی اور تنقیدی نثر سب کی مثالیں ان کے مضامین اور دوسری تحریروں سے فراہم کی جاسکتی ہیں۔ جس طرح انھوں نے موضوعات کے لحاظ سے کوئی ایسی بات نہیں پھوڑی جو ان کی اپنی قوم کی اصلاح سے تعلق رکھتی ہو اور ان کی زندگی ہر اسی طرح اردو نثر کو، سادگی اور سادگی کی سطح پر لاکر اس میں ہر قسم کی نثر لکھنے کی اہمیت و صلاحیت پیدا کر کے مثالی سامان بھی مہیا کر دیا۔

سرسید کی نثر جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بیشتر کلاسیکی اور مطبوعہ عام ہے مگر چند مضامین (Essays) ایسے بھی ہیں جو روایتی نثر کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہم و دلچسپ مضمون ”امید کی خوشی“ ہے۔ اس مضمون میں جذباتی و تخیلی رنگ کی وہ شان ہے جو اردو کے کسی اور مضمون میں مشکل سے ملے گی۔ سارا مضمون ”منصعت خطاب“ (Apostrophe) میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس مضمون میں سرسید ”امید“ کی تجسیم کر کے اسے سامنے لاتے ہیں اور پھر گفتگو سے گزر کر تا سو جو کو جو کر کے اس سے خطاب کرتے ہیں۔ پہلے سرسید دھمک سے اور پھر قدرت کی مختلف اشیاء مثلاً آسمان کے چارے، پلنگہ پہاڑ اور درخت وغیرہ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ہر شے کا رنگ روپ ہماری نگاہوں کے سامنے کھل جاتا ہے۔ یہاں بھی زبان سادہ ہے مگر محسوس ہوتا ہے کہ اس پر ایک محرم طاری ہے۔ علم بدیع و معانی کے رنگ اس سحر میں اور اضافہ کرتے ہیں۔ امید سے خطاب کرتے ہوئے سرسید شاعر ہوا کرتے ہیں اور گفتگو، جذبات سے اپنی نثر میں رنگ بھرتے ہیں۔ ”ادوارانی چہرے والے یقین کی انگوٹھی، خوب صورت، نئی، امید۔“

اس سفر میں شاعری کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہاں بھی ایک راگ سناٹائی دیتا ہے اور اس جملے کے بعد جو مہارت آتی ہے وہاں بھی راگ کی پیا واز سناٹائی دیتی ہے اور نثر کا آجنگ اپنا جاو چکا ہے:

”یہ خدائی روشنی میرے ہی ساتھ ہے۔ تو ہی ہماری مصیبتوں کے دقوں میں ہم کو تسلی دیتی ہے۔ تو ہی ہمارے اسے دقوں میں ہماری بد کرتی ہے۔ تیری ہی بدولت نہایت دور دراز خوشیاں ہم کو نہایت ہی پاس نظر آتی ہیں۔ میرے ہی سہارے سے زندگی کی مشکل مشکل گھاناں ہم طے کرتے ہیں۔ تیرے ہی سبب سے ہمارے خواب دیدہ خیال جاگتے ہیں۔ تیری ہی برکت سے خوشی، خوشی کے لیے نام آوری، نام آوری کے لیے بہادری، بہادری کے لیے فیاضی، فیاضی کے لیے محبت و محبت کے لیے نکل، نکل کے لیے تیار ہے۔ انسان کی تمام غریباں اور ساری نیکیاں تیری تابع اور تیری ہی غریباں برادر ہیں۔“

یہاں چھوٹے چھوٹے جملوں کی طرح جتنے ہوئے راگ ساجید کرتے ہیں اور آٹری بڑے جملے میں لفظوں کی بھرمار اس راگ کو ایک نئے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس کے بعد وہ سمیٹات سے قدیم تاریخ کی طرف جاتے ہیں اور امید کا سحر آفریں راگ ہر خوشبر کے تعلق سے جگاتے ہیں۔ پھر وہ اعلیٰ ذاتی زندگی میں واپس

آ کر ایک ماں اور بچہ کی کہانی سناتے ہیں۔ اس قصے میں بیان کی سادگی اور صفائی موجود ہے لیکن ہر فقرہ میں درد کا احساس ہادو کا سا اثر رکھتا ہے۔ امید کی ایک تصویر کے بعد دوسری تصویر سامنے آتی ہے اور رزم و بزم اور زندگی کے مختلف شعبوں کی تصویریں ایک کے بعد ایک آتی ہیں اور جب وہ قوی بھلائی کے اپنے خاص موضوع پر آتے ہیں تو یہاں راک میں ایک تبدیلی ہی محسوس ہوتی ہے مگر اسی طرح کا تم راقی ہے اور اس طرح بیان کی سادگی و صفائی کے ساتھ شاعرانہ نثر کا بھی حق ادا ہو جاتا ہے۔

حالی نے سرسید کی نثر کو ”نچرل طرز بیان“ کہا ہے اور اس کی تین خصوصیات بتائی ہیں: ایک سادگی، دوسری بے تکلفی و بے ساختگی اور تیسری دعا گوئی۔ لیکن میرے خیال میں اس میں ایک چوتھی خصوصیت ”روانی“ بھی شامل کی جانی چاہیے۔ اس روانی میں الجھولے بھی آتے ہیں۔ مختصر بھی بنتے ہیں مگر وہ اپنی میں لائق نہیں آتا۔ سرسید کی نثر سے اردو نثر نگاری کے دائمی اصول متعین ہو جاتے ہیں۔ اس نثر میں عقل اور فن اور بات چیت کے لچکے کی آمیزش وہ اجزاء ہیں جو نثر کو ہر بے نثر بناتے ہیں اور اردو نثر کے لیے بڑا راستہ تیار کرتے ہیں جس میں اور بڑا بننے کی گنجائش موجود ہے۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جائے گا نثر کے اس راستے کو زیادہ پختہ و مزیدادہ ہوگا اور زیادہ بہتر بنانے کا سامان مہیا ہوتا جائے گا مگر راستہ سبکیا رہے گا۔ سبکی وہ راستہ ہے جس کی دریافت کا سہرا سرسید کے سر بندھتا ہے۔

سرسید کا مقام:

سرسید نے اپنی جدید فکر اور ترقی پسند عمل سے بعد مسلم کلچر پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ایسے اثرات جو وقت کے ساتھ بڑھتے اور پھیلتے جاتے ہیں اور اسی لیے آج سرسید کی شخصیت، تاریخ کے بڑے دھارے پر بہنے کی جگہ سے عظیم تر ہو گئی ہے۔ یاد رہے کہ سرسید واحد رہنما اور مبلغ ہیں جن کی شخصیت کے پھیلنے اور عظیم تر ہونے کا عمل آج بھی جاری ہے۔ ان کی ہر جہت فکر اور شخصیت نے قوم کو وہ سب کچھ دیا جس کی ضرورت تھی اور زندگی کے ہر شعبے مثلاً علم و ادب، تعلیم و تربیت، اخلاق و مذہب، معاشرت و سیاست میں دوسرے دانشوروں اور مفکروں کو متاثر کر کے انھیں مختلف راہوں پر لگایا۔ مولانا محمد علی جوہر نے اس کا اعتراف اس طرح کیا ہے:

”سکھایا تھا ہمیں نے قوم کو یہ ضرور و ضرر سارا جو اس کی انتہا ہم ہیں تو اس کی ابتدا ہم ہو“

سرسید اپنی ترقی پسند فکر و عمل کے ساتھ اس وقت سامنے آئے جب زمانہ کروٹ بدل رہا تھا اور زندگی کے قافلے کو نئے طور پر ترتیب دینے کی ضرورت تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب پرانی روایات و اقدار بے جان و مردہ ہو چکی تھیں۔ لیکن ایجادات اور طرز فکر سے تبدیلی کا راستہ ہموار ہو رہا تھا۔ مسلمان اس وقت بھی ”حکمت و تدبیر“ کے نقشے میں چلے آ رہے تھے اور نیا حاکم انگریز ان کی سرکوبی کر رہا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی ہنگامت عظیم کے بعد جو کچھ ہوا اس کا دارا

ضروری تھا۔ سر سید نے انگریزوں سے سمجھنا کہ قوم کو پیدا کرنے کا راست اختیار کیا اور انھیں عظمت و رفعت کی دلدل سے نکال کر، چھپ چکر اور عہد حاضر کے تقاضوں کے مطابق، پیدا کر دیا بشعور کرنے کے لیے دن رات ایک کر دیا۔

سر سید نے جب اپنے اس مشکل کام کا آغاز کیا تو کوئی ان کے ساتھ نہ تھا۔ قوم نے ان کی مخالفت کی مگر وہ اپنے مقاصد کو حاصل کرنے کے عمل میں گھبرے اور ہر سب نے دیکھا کہ ایک فرد کے بارے میں غلوں اور قوتِ عمل نے ایک ایسے کارواں کو تھپ دیا جس کا سفر آج بھی جاری ہے۔ سر سید نے جلد عمر میں ۴ فروری ۱۸۸۳ء کو اپنی تقریر میں کہا کہ ”تہذیب الاخلاق“ کا ہر چہ ابتدا میں اسی واسطے جاری کیا گیا تھا کہ ہندوستان کے دل، جو مردہ ہو گئے ہیں، ان میں کچھ تحریک لائی جاوے۔ ہندوستان کی حالت ایک بند پانی کی سی ہو گئی تھی جس سے طرح طرح کے نقصان اور مصرت کا اندیشہ تھا، اس کے واسطے ایک چھپ کی ضرورت تھی کہ وہ اس کو ہلاوے۔ اس نے اپنا کچھ کام کیا۔ اب تحریک پیدا ہو گئی ہے۔ ہندوستان کی زبانوں اور قلموں سے قوی ترقی اور ہمدردی کے الفاظ نکلنے لگے ہیں۔ اخباروں میں قوی بھلائی اور قوی ترقی کے الفاظ بلکہ آرٹیکل نظر آنے لگے۔“ [۱۵۵۱] اس برس ہمدرد مولوی محمد ہاشم نے جو سر سید سے بہت سی باتوں میں اختلاف رکھتے تھے، ”تہذیب الاخلاق“ کی خدمات کے بارے میں اپنے نیچر میں کہا: ”تہذیب الاخلاق“ کے اثرات تھے کہ الفاظ قوم قوی ہمدردی، قوی خیر خواہی، ہمدردی، ہمدردی میں داخل ہو گئے۔ مسلمان آپ اپنی عزت کرنے لگے۔ اور لہو پیر بھوت، مبالغہ، خوشامد اور ابطال سے پاک ہو گیا۔۔۔ انشائیاتی شاعری کے ناپاک خیالات کی جگہ نیچرل شاعری نے درج پایا۔ علوم کی قدر ہونے لگی۔ لوگوں کو اپنے خیالات، آزادی کے ساتھ، ظاہر کرنے کی جرأت ہوئی۔ دلوں میں تحقیق کا شوق پیدا ہوا۔۔۔ مسلمان میں قوتِ اجتماعی کی تحریک پیدا ہوئی۔ تہذیب الاخلاق اگر بند نہ کر دیا گیا ہوتا تو میرا خیال یہ ہے کہ وہ اب تک ملک میں اور خاص کر اسلامی دنیا میں بچائے خود ایک پوری طاقت ہوا ہوتا۔“

سر سید نے قوم کی پیداوار کا جب یہ کام شروع کیا تو ان کی ایسی مخالفت ہوئی کہ کوئی دوسرا ہوتا تو ہمیشہ کے لیے توپ کر لیتا مگر سر سید چٹان کی طرح اپنی جگہ تھے۔ رہے اور اٹھو ورتہ اور کفر کے تھوڑے اور گالیوں سے بے مزہ نہ ہوا کہ اسے قوم کی ناگہمی پر حمل کرنے رہے۔ [۱۵۶۱] انھوں نے ”تہذیب الاخلاق“ اس لیے بند کیا تھا کہ وہ سمجھتے تھے کہ جو کام اس پر ہے کو کرنا تھا وہ کر چکا ہے۔ اب ان کے اگلے منصوبے انگو اور نعل عزان کا بچ کو مخالفت سے بچانا چاہیے۔ مولوی عبدالمطلبی خاص نے بھی اپنی حمایت کے لیے یہ شرط لگا رکھی تھی۔

اگر ”تہذیب الاخلاق“ بند کر دیں گے یا مذہبی موضوعات پر مضامین شائع نہ ہوں گے۔

میں ان کا ساتھ دیں گے۔ اس طرح وہ قمار ہے۔

پوری قوم کے جھم جھم

سارے ہندوستان کے رنگ و مزاج میں

مشغل حراج آ دی تھے۔ ان کے عزم کو کوئی طاقت نہ توڑ سکی اور ان کا عمل ایک حقیقی اور سچے راستے پر چل کر مستقبل کی ایک اہم گذر گاہ بن گیا جس پر آج تک سرسید کی ساری قوم کا اعتماد کے ساتھ چل رہی ہے۔

سرسید کی تصنیفات اردو ادب کو ایک نیا زمین عطا کرتی ہیں۔ باوجود عقلیت، اتحادیت، باجماعتیت، حقیقت نگاری، وندہوی امور پر زور، آزادی رائے اور ان سب سے پیدا ہونے والی روشن خیالی پر جو عمارت انھوں نے بنائی اس سے نہ صرف ان کے زمانے کا ادب متاثر ہوا بلکہ آج کا ادب اور آج کا ذہن بھی متاثر ہے۔ سرسید نے اپنی فکر جدید سے نئے دروا کر دیے۔ مذہب میں تھکید کی جگہ تحقیق کا آ جانا، آزادانہ فکر کا رائج ہونا، ادب میں روایت کی جگہ حقیقت کی روایت کا ابھرتا، فکری و تحقیقی رجحان کا پیدا ہونا اور زندگی کا مقصد حتمین ہو جانا، ان کی تصنیفی سرگرمیوں کی کا نتیجہ تھا۔ ادب، جواب تک ایک محدود دائرے میں کام کر رہا تھا۔ سرسید نے اسے زندگی سے وابستہ کر کے فرد و معاشرہ کے درمیان ایک رشتہ قائم کر دیا۔ علی گڑھ دہلی، سیاسی، سماجی، علمی، فکری، تہذیبی و تعلیمی تحریک کا وہ مرکز ٹھہرا جہاں سے شبلی، حالی، مذبیر احمد، ذکا اللہ خان، چراغ علی، حسن الملک وغیرہ نے اپنے افکار اٹھائے کیے اور اس دور کو ”دوران“ کہنا چاہیے۔

سرسید کی تصانیف کا ایک اہم پہلو مذہب ہے اور اس سلسلے کی تمام تصانیف علی ہے وہ ”تفسیر القرآن“، ”مورد“، ”تعمیم الکلام“، ”ہول“، ”خطبات احمدیہ“ اور ان کی متفرق تحریریں ہیں۔ وہ آج بھی دینی ادب و فکر کو متاثر کر رہی ہیں۔ انھوں نے زندگی کی مختلف سطحوں پر ان رجحانات کو جنم دیا جو آج بھی مفید اور مستعمل ہیں۔ تحریک سرسید کے سلسلے میں چراغ علی اور امیر علی بہت نمایاں ہیں۔ یہ دونوں سرسید کے مقلد و پیروی تھے اور دونوں کی تحریروں اور تصانیف سے مذہب میں جدید رجحانات کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ حسن الملک بھی سیاسی، تعلیمی و علمی کاموں میں سرسید کا غلامی دل سے ہاتھ بٹاتے رہے اور اس کام کو سرسید کے بعد بھی وہ آگے بڑھانے میں پیش پیش رہے۔ مذبیر احمد اگرچہ برہمنی میں سرسید سے اختلاف رکھتے تھے جن کا اعتبار انھوں نے اپنے ناول ”ابن الوقت“ میں کیا ہے مگر اس کے باوجود وہی زندگی کے عام اصولوں میں سرسید کے راستے پر ہی چلتے نظر آتے ہیں اور ان کے ناول سرسید کے اصولوں کو عام و گھریلو زندگی میں رائج کرنے کا کام کرتے ہیں۔ شبلی نعمانی سرسید کے برخلاف ”وجدان پر زور دیتے ہیں مگر وہ بھی نئی حقیقت سرسید ہی کے پیرو ہیں اور ان کی تاریخ نویسی سرسید کے تصور تاریخ سے واضح طور پر متاثر ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے سرسید کی ”حقیقت“ کو ”وجدان“ سے خاکہ کر کے مسلمانوں میں سب سے زیادہ کامل قبول بنایا۔ خود سرسید نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز مورخ کی حیثیت سے کیا تھا لیکن دوسری مصروفیات میں لگ کر وہ اس راستے پر پوری طرح سے نہ چل سکے۔ شبلی نے سرسید پر ”نظر یہ تاریخ“ ”سائنس و حکما“ ”تاریخ میں کوئی بات محسوسات، اصول مسلک اور مشاہدہ کے خلاف نہ ہو“ ”اسی تصور تاریخ کو مولانا ذکا اللہ خان سے چور ہے اور یہ عام“ ”اسی تصور تاریخ کو مولانا ذکا اللہ خان سے چور ہے اور یہ عام“

حالی سرسید کے جذبہ خدمت سے بہت متاثر تھے۔ تاریخی جدول، جسے عبدالعلیم شرر نے جنم دیا، سرسید کی قوی جذبہ کشش پر اثر و جود میں آیا۔ صحافت کے میدان میں جو راہ سرسید نے نکالی تھی سارے ہندوستان کے چھوٹے بڑے شہروں کی صحافت پر اثر انداز ہوئی۔ شاعری میں بھی وہ اس تحریک کے بانی ضمیر سے جسے حالی نے اٹھایا تھا اور جسے آج تک کراقبال نے اوج کمال پر پہنچایا۔ مسدب حالی سرسید کی تحریک پر نگہیں لگی اور اس سے جو رنجان پیدا ہوا وہ آج تک زندہ ہے۔ الطاف حسین حالی کا "مقدمہ شعر و شاعری" سرسید ہی کی جدید فکر و خیالات کی ترجمانی کرتا ہے اور ادب میں تنقید کا ایک نیا باب کھولا ہے۔ مضمون نگاری اور مقالہ نگاری سرسید کا اہم ترین و پسندیدہ و مشغلہ تھا اور آج بھی متعدد ادیب اس کام میں اپنے اپنے طور پر مصروف ہیں۔ مہدی افادی نے کہا تھا کہ سرسید کے بعد کی "نئی نسل تمام تر" تہذیب الاخلاق" کی پروردہ ہے۔" (۱۵۷)

اس پورے دور پر سرسید چھانے ہوئے ہیں اور آج بھی ان کے اثرات ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہے ہیں۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے اردو ادب کو محدود دائرے سے نکال کر ایک قوی جتنی بنا دیا اور ادب کو مقصد سے بالا مال کر کے زندگی سے اس کا اُن سبب رشتہ جوڑ دیا۔ اُن کے ساتھ ہی ادب کا سماجی و اجتماعی دور شروع ہوتا ہے۔ ترہٹے کے کام پر مولوی مٹا بیٹ اللہ دہلوی کو سرسید ہی نے، جیسا کہ ان کے خطوط سے بھی معلوم ہوتا ہے، لگایا اور اردو میں ترہٹے کے کام کو ایک اعتبار کا درجہ دیا۔ سرسید کے زمانے سے لے کر آج تک ہم سرسید کے دور ہی میں زندہ ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ مولانا محمد علی، مولانا شوکت علی، مولانا غفر علی خان اور مولانا حسرت موہانی ادب و سیاست کے میدان میں سرسید کے سیاسی و ادبی نقطہ نظر کو آگے بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں۔ آج تک ادب، تعلیم، سیاست میں جو کچھ ہو رہا ہے، اس کی بنیادیں سرسید کے افکار پر قائم ہیں۔ وہ تحریکیں جو سویریں صدی کی پہلی چوٹائی میں سامنے آئیں جیسے دہانوی تحریک، وہ بھی ان معنی میں سرسید کی پیدا کردہ ہیں کہ یہ تحریک بھی سرسید کی افکار سے نکلائی گئی ہے۔ مقصدیت و افادیت کے دو عمل کے طور پر وجود میں آئی۔ اسی طرح نئی نسل نے، اس کی کوہرا کرنے کے لیے جو انھیں سرسید کی فکر میں نظر آئی، در عمل کے طور پر، جو کچھ شامل کیا جیسے مہدی افادی نے "تجلیات" یا سجاد انصاری نے انانیت و درانیت کو شامل کیا ہے وہ سب سرسید کے افکار سے ملے جاتے ہیں۔ اسی طرح ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو آکٹر عبدالعلیم نے افراط و تفریط کا معنی فیصلہ کر کے ہونے اس کا رشتہ سرسید احمد خاں ہی سے جوڑا تھا۔ فرض کہ سرسید ان تمام رجحانات پر حاوی ہیں جو ایسے ایسے راستوں پر جاتے ہیں جن کی خود سرسید کو فکر نہ تھی مگر یہ سب سامنے کسی نہ کسی طرح اس مقام سے نکلے ہیں جہاں سرسید کھڑے ہیں۔ سرسید ایک چشمہ فیض ہیں جو آج تک جاری ہے۔ سرسید کے نگائے ہوئے طرز سے شاخیں تو بہت پھولیں لیکن ان شاخوں کو سرسید کے چشمہ فیض ہی نے سیراب کیا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ سرسید نے اپنے مخالفوں کو بھی اس طرح متاثر کیا کہ ان کے تنگ و مضامین میں

بھی سرسید کا اثر نظر آتا ہے۔ دیوبند کے دلائل و دلائل سے آٹھنے والی تحریک بھی اس اسپرٹ (Spirit) کو لیے ہوئے ہے جسے سرسید نے اپنی قوم کے لیے امداد قرار دیا تھا۔ ان کے سب سے زیادہ ذہان و ادراک مخالف کھنڈ والے تھے اور اس لیے تھے کہ اپنی قوم کی جن تحریری و فنی صفات کو سرسید نے مسترد کیا تھا وہ سب کھنڈ کے دل و دماغ میں رہتی ہوئی تھیں۔ ”لوہہ بلیغ“ اس مخالفت میں قیاس تھا لیکن اس کے بہترین مستفہدوں کی تحریروں پر سرسید تحریک کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ چٹت رتن ناتھ سرشار کھنڈی تہذیب کے پروردہ اور اس کے پرستار اور رحمان تھے لیکن جب ”فتاویٰ آزاد“ کی دوسری جلد کے بعد کے آزاد سائنے آتے ہیں تو آزاد پورے طور پر سرسید کے مشن سے متاثر نظر آتے ہیں اور خود سرشار پر داعی کا خدایت غالب آ جاتی ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر تو سرسید کے ہیروں میں تھے ہی لیکن مرزا اوسانے اپنے ناول ”شریف زادہ“ میں مرزا عابد حسین کو سرسید کے نظریے کے مطابق قہر کیا ہے۔ ایک جگہ پر خود ان کی بیوی نے انھیں نیچر کیا کہہ کر طعن دیا ہے۔ غازی احمد کے ناول ”ابن الوقت“ میں سرسید نمایاں طور پر نظر آ رہے ہیں۔ فرض کہ سرسید کے اثرات ایک پر امر اردو کی طرح اردو ادب کے اس دور پر غالب ہیں جسے ہندوستان میں انگریز کی نشاۃ الثانیہ کا دور کہنا چاہیے جو ”تہذیب الاخلاق“ کے اجراء ۱۸۷۷ء سے شروع ہوتا ہے اور شکلیں بدلنا صرف بیسویں صدی میں بلکہ بیسویں صدی میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ برصغیر کی مسلم قوم جیسے جیسے بیدار ہوتی جاتی ہے سرسید کے اثرات قبول کرتی جاتی ہے۔

سرسید کو برصغیر پاک و ہند میں لینے والی مسلمان قوم کا لیڈر کہا جاتا ہے لیکن سرسید یہ بھی چاہتے تھے کہ برصغیر کے ہندو اور مسلمان دونوں مل کر ساتھ چلیں اور اسی لیے وہ ہندو مسلمانوں کو، ہندوستان کی دلچسپی کی خوب صورت اور درستی دوا لکھیں کہتے تھے۔ یہ ان کی بنیادی فکر تھی لیکن سرسید کے دور حیات ہی میں ہندوؤں کی اردو زبان کی مسلسل مخالفت نے انھیں یقین دلادیا تھا کہ اب یہ دونوں قومیں ایک ساتھ نہہ یکس کی اس لیے ان کی تصانیف کا رخ بھی مسلمانوں کی طرف ہو جاتا ہے۔ اسلام کو بیسویں کے سطوں سے بچانا قوم کو مذہبی اوقات سے نکالنا، عمل صالح کی تبلیغ کرنا تمام تر مسلمانوں ہی کے لیے تھا۔ ان کے اکثر اخلاقی مضامین ایسے ہیں جو ہر فرد بشر کو ہدایت، ہم پہنچاتے ہیں اور اکثر مضامین میں انھوں نے اپنے ”ہم وطن“ کو مخاطب بھی کیا ہے مگر ان کا اصل رخ مسلمانوں ہی کی طرف رہتا ہے۔ جیسے اسلام بنی نوع انسان کے لیے آیا تھا مگر اسے بڑھ کر وہ عرب قوم کا ہو کر رہ گیا جو خود کو مسلمان کہتے ہیں۔ سرسید بھی اسلام کو ہی تبلیغ ہی دیکھتے ہیں اور دوسری قوموں کے مطالبے میں اس کی حفاظت کرتے اور اس کی برتری ثابت کرتے ہیں۔ مذہب ہو یا سیاست ہر جگہ کردہ مسلمانوں ہی کے مصلح اور رہنما کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور برصغیر پاک و ہند میں مسلم قومیت کے بانی ٹھہرتے ہیں۔

سرسید اگر عینیت پسند ہوتے تو وہ بنی نوع انسان کی بات کرتے اور کبھی ایک قوم کے ہو کر نہ رہ

جاتے مگر فطرتاً وہ واقعیت پسند تھے اور انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ مسلمانوں کو دوسری قوم کے برابر لانے کے لیے الگ سے ان کی اصلاح کی ضرورت ہے اور اسی طرز فکر و عمل نے انھیں ہندوستان کے مسلمانوں کا لہذا بنا دیا تھا۔ حقائق زندگی ان کے لیے سب سے زیادہ اہم تھے اور اسی لیے گرتی ہوئی حالت میں مسلمانوں کا پوری طرح خیال کرتا ان کی حقیقت پسندی تھی اور اس دور میں وہ اسی دائرے میں رہ کر کامیاب ہو سکتے تھے اور انھوں نے بھی کیا۔ ”نیچر“ ان کے لیے ایک بخشنی تصور ضرور تھا جس کے مطابق وہ ساری کائنات کو چنا ہوا کچھ رہے تھے۔ ان کے نزدیک اس نیچر کا سب سے اہم ترجمان اسلام تھا اور اسی لیے وہ اسلام سے اپنا رشتہ نہیں توڑ سکتے تھے۔ اسی واقعیت پسندی نے انھیں اور ان کی فکر کو اسلام اور مسلمانوں کے دائرے میں رکھا۔ اپنی حد میں مقرر کر کے اپنے دائرہ عمل کو تحسین کرنا اس دور کا تقاضا تھا۔ اس لیے جب ہم انھیں جیسے انجیل اور ہندوؤں کے مقابل دیکھتے ہیں تو سمجھ سکتے ہیں کہ وہ دل و دماغاً ہی تھے جنھوں نے اسلام پر حملے کیے تھے اور جن کا سرسید نے کھلے دل سے دلائل و براہین کے ساتھ جواب دیا تھا اور کھنگنہ ہندوستانی تھے جو ہندوستان کے مشرق سرمانے کو پسند نہیں کرتے تھے جس میں مسلم منہ سری طرح کھلے ملے اور شامل تھے۔

ادیب کی حیثیت سے بھی وہ واقعیت پسند تھے۔ ایک طرف وہ موضوع کے لحاظ سے ان امور کی طرف نظر کرتے جو اصلاح کے قابل تھے اور ساتھ ہی وہ اصلاحی جوش سے بھی خالی نظر نہیں آتے۔ ”مصلح“ ان کی راہنما تھی۔ حسن و عشق ہمارے وہ قدرت۔ آفاق یا انسانوں میں ہوا ان کے دائرہ عمل سے خارج تھا۔ فطرتاً وہ ”کلائم“ تھے اور عام طور پر وہ ”رومانیت“ کی طرف نہیں آتے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ وہ رمانیت کے راستے پر چلنے کے اہل نہیں تھے۔ رومانیت سے گریز کی وجہ یہ تھی کہ وہ سمجھتے تھے کہ ان کی قوم کو وہ سے زیادہ رومانیت ہی نے خراب کیا تھا۔ اس لیے رومانیت سے غور و کٹھن کرنا ان کا عقلی فیصلہ تھا۔ وہ کبھی اپنی انفرادیت سے الگ یا دور نہیں ہوتے۔ جس بات کا انھیں یقین ہوتا اس پر نہایت اشتغال سے قائم رہتے۔ حق کا انھیں ہمیشہ احساس رہتا اور اس سے وہ کبھی نہیں ہٹتے۔ اسی لیے ان کی باتوں اور تحریروں میں بے پناہ زور نظر آتا ہے۔ سرسید اسی زور کو سب کچھ سمجھ لیتے ہیں لیکن اس دور کو وہ کبھی فن کے تحت نہیں لاتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو زور تبلیغ کا حال ادیب تو سب مانتے ہیں لیکن فن کار نہیں مانتے۔ سرسید میں فنکارانہ صلاحیتیں ضرور تھیں۔ وہ ہر رنگ کے گل بوٹے کھا سکتے تھے مگر یہاں بھی انھوں نے انتخاب سے کام لیا اور اس ادب کو جو فن کی راہ پر چل کر بے جا نہ ہو گیا تھا، زور خیال سے تازہ دم کر دیا۔ جیسا ادب وادبیر کے بعد سے ہمیں پھر پ میں ملتا ہے اور جس کا اہم ترین نمونہ گو سٹے ہے۔ ویسے ہی ادب کے سرسید بانی ہیں اور ان ہی کے ذریعے اس قسم کے ادب کا قیام کمال پر پہنچاتے ہیں۔ فن کاری کے راستے سے بھی انھوں نے اس لیے غلط موڑا کہ ایک اس سے بھی زیادہ اہم راستہ یعنی زندگی کا راستہ ان کے سامنے تھا جس پر وہ جدید اردو ادب کو لانا چاہتے تھے۔ ۱۸۷۹ء میں جب ”مسدس“ جاری ہوئی تو سرسید نے کہا کہ ”اگر اس مسدس کی بدولت فن شاعری کی جگہ جدید قراوی جاوے تو

بالکل سچا ہے۔ قہر ہوتا ہے کہ ایسا واقعی مضمون جو سہائف، جھوٹ، تکیہ بہات و دراز کار سے، جو بایہ ناز شعر اور شاعری ہے، بالکل ہرا ہے، کیوں کہ ایسی خوبی و خوش بیانی اور سنوثر طریقے پر لکھا ہوا ہے۔ (قلم میں) پرانی شاعری کا خاکہ نہایت لطف سے اڑایا ہے یا ادا کیا ہے۔“ [۱۵۸] سرسید ہی کے زیر اثر اردو ادب اس نئے راستے پر آیا۔ غرض کہ جب ہم ان کی ذہنی صلاحیتوں اور ان کے کردار پر نظر کرتے ہیں تو وہ عظیم آفاقی انسان اور ”ہیرا“ نظر آتے ہیں۔ ایسے لوگ جو زندگی کا نرغ بدل دیتے ہیں، جن کے اندر خود بینی کی جگہ جہاں نبی اور خدا نبی ہوتی ہے اور اس طرح وہ ہر آفاقی انسان کے ساتھ کھڑے کیے جاسکتے ہیں لیکن ساتھ ہی ہر ہیرا کو ایک انتخاب بھی کرنا پڑتا ہے۔ اس کے بغیر قوی مفکر محض عینیت پسند رہ جاتا ہے اور عقل کی راہ پر نہیں آ پاتا۔ سرسید کا انتخاب ان کی قوم تھی۔ اس کے لیے انھیں دنیا اور جنتی کی ہر بات پر نظر رکھنی ہوتی تھی، چنانچہ انھوں نے مذہب، تہذیب، سیاست و معاشرت، ادب و علم، طور اطوار، گھریلو باتیں سب کے بارے میں لکھا اور راستہ دکھایا۔ ان کی قوم کی ہر چیز بگڑی ہوئی تھی لہذا ان سب پہلوؤں کی اصلاح ضروری تھی۔ اصلاح کے لیے صرف ”عقل“ کی آواز کی ضرورت تھی اور اسی کو انھوں نے رہنمائے حیات بنا لیا اور ہر قسم کی کچی کو دھو دھو کر نئے میں لگے دے۔ تاریخ گواہ ہے کہ کوئی بھی شخص ایسا نہیں ہوا جو اپنی زندگی میں اپنے سارے مقاصد میں پوری طرح کامیاب ہو گیا ہو۔ کامیابی صرف اس میں ہے کہ انداز فکر و نظریہ بدل کر قوم کی زندگی کا نرغ بدل دیا جائے تاکہ پھر قوم، جیسے بھی ہو، اس پر چلتی رہے۔ سرسید کو اس کام میں کامیابی حاصل ہوئی۔ مولانا حالی نے اسی لیے انھیں ”گواہ و قاری“ کہا ہے اور لکھا ہے کہ ”جس قدر زیادہ زمانہ گزر رہا جائے گا اسی قدر سرسید کے کاموں کی زیادہ قدر اور ان کے حالات کی زیادہ چھان بین ہوتی جائے گی، متعدد لوگ ان کی بانیہ گرانی کھینے پر قلم اٹھائیں گے اور صدیوں تک اس ہیرا کارگاہ ہندوستان میں گایا جائے گا۔“ [۱۵۹]

حواشی:

- (۱) بیاض نمبر ۱۳۸۹ (مخطوط) مخدومنا طبعیت سنگریلا میر علی احمد خان پادری کے حوالہ "شیر آشوب" انجم امروں، ۱۳۸۹ء، مطبوعہ بکتنہ: جاسونکی دہلی ۱۹۶۸ء، یہ اشعار تقریباً ۱۸۷۰ء سے درج ہیں۔
- (۲) حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۵۶، مسلم یونیورسٹی انسٹی ٹیوٹ، دہلی، گڑھ، پارہ سوم ۱۹۳۳ء
- (۳) ایضاً ص ۶۰
- (۴) مقالات سر سید، حصہ پنزدہم، مرتبہ محمد طعیل پانی پتی، بطحون، "بندہ و مسلمانوں میں اتحاد" ص ۳۱-۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
- (۵) حیات جاوید، نگار، لاہ، ص ۹۷
- (۶) مکتوبات سر سید، جلد اول، مرتبہ محمد طعیل پانی پتی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء
- (۷) حیات جاوید، نگار، لاہ، ص ۶۵
- (۸) مکتوبات سر سید، جلد اول، مرتبہ محمد طعیل پانی پتی، ص ۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء
- (۹) حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۵۷، مسلم یونیورسٹی انسٹی ٹیوٹ، دہلی، گڑھ ۱۹۳۳ء
- (۱۰) مقالات سر سید، مرتبہ محمد طعیل پانی پتی، جلد ۱، میرٹھ ٹرنڈ، یہ ص ۶۸۹-۶۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- (۱۱) ایضاً ص ۶۹۱
- (۱۲) ایضاً
- (۱۳) مقالات سر سید، نگار، لاہ، جلد طوم، ص ۳-۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء -
- (۱۴) مقالات سر سید، جلد ۱، ص ۸۳-۷۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- (۱۵) ایضاً ص ۷۵-۹۶
- (۱۶) حیات جاوید، نگار، لاہ، ص ۷۲-۷۶
- (۱۷) ایضاً ص ۸۰
- (۱۸) سرگئی طبع، بکتنہ، سر سید احمد خان مرتبہ انگریزی، افسانہ، سلطان آفینہ، بی کراچی ۱۹۶۸ء
- (۱۹) حیات جاوید، نگار، لاہ، ص ۸۷
- (۲۰) ایضاً ص ۵۵
- (۲۱) حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۷۶، دہلی، گڑھ ۱۹۳۳ء، پارہ سوم
- (۲۲) ایضاً ص ۵۶
- (۲۳) ایضاً ص ۵۸
- (۲۴) حیات جاوید، ص ۵۸
- (۲۵) مقالات سر سید احمد خان، مرتبہ محمد طعیل پانی پتی، ص ۷۰-۷۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- (۲۶) حیات جاوید، نگار، لاہ، ص ۷۹-۸۰، دہلی، گڑھ، پارہ سوم ۱۹۳۳ء

[۲۷] حیات جاوید، نکلہ والا، ص ۸۰

[۲۸] ایضاً، ص ۸۱

[۲۹] ایضاً، ص ۸۲-۸۳

[۳۰] ایضاً، ص ۸۷

[۳۱] ایضاً، ص ۸۹

[۳۲] ایضاً، ص ۹۰

[۳۳] ایضاً، ص ۹۰-۹۱

[۳۴] ایضاً، ص ۹۱

[۳۵] ایضاً، ص ۹۳

[۳۶] ایضاً، ص ۹۳

[۳۷] ایضاً، ص ۹۳-۹۴

[۳۸] مکتوبات سرسید مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۰۳-۱۰۴ (جلد دوم، ۲۹ مارچ ۱۸۷۷ء) مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۵۹ء

[۳۹] حیات جاوید، نکلہ والا، ص ۹۴

[۴۰] ایضاً، ص ۹۶

[۴۱] ایضاً، ص ۹۸

[۴۲] مکتوبات سرسید، جلد اول، شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۳۳۷ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء

[۴۳] ایضاً، ص ۳۵۴

[۴۴] ایضاً، ص ۳۳۸-۳۳۹

[۴۵] حیات جاوید، نکلہ والا، ص ۱۱۷-۱۱۷

[۴۶] ایضاً، ص ۱۱۷-۱۱۸

[۴۷] ایضاً، ص ۱۱۹

[۴۸] ایضاً، ص ۱۱۹

[۴۹] ایضاً، ص ۱۳۹

[۵۰] حیات جاوید، نکلہ والا، ص ۳۳۵-۳۳۶

[۵۱] مکتوبات سرسید مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۵۵ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

۲ ایضاً، ص ۵۵

حیات جاوید، نکلہ والا، ص ۱۸۹

حیات جاوید، نکلہ والا، ص ۲۰۱

۲۰۳-۲۰۴

[۵۶] ایضاً ص ۳۷

[۵۷] سرسید احمد خاں، تحقیقی مدخلی، ص ۳۰۸، مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی ۱۹۷۷ء

[۵۸] مقالہ سرسید، جلد ۱۲، مرتبہ شیخ محمد اسلم، پانی پتی، ص ۶۹۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

[۵۹] حیات جاوید، نکلہ ۱۱، ص ۵۸، دہلی گزٹ ۱۹۳۷ء، (بار سوم)

[۶۰] حیات جاوید، نکلہ ۱۱، ص ۳۳۳

[۶۱] ایضاً ص ۳۰۰

[۶۲] ایضاً ص ۳۳۹

[۶۳] ایضاً ص ۵۳۳

[۶۴] مکتبہ سرسید، قائم مقام شیخ سراج الدین، ص ۲۳۶، طبع دہلی، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۷ء

[۶۵] حیات جاوید، نکلہ ۱۱، ص ۵۳۰

[۶۶] مکتبہ سرسید، نکلہ ۱۱، ص ۵۴۷

[۶۷] ایضاً ص ۲۵۱-۲۵۲

[۶۸] حیات جاوید، نکلہ ۱۱، ص ۴۷۹

[۶۹] مکتبہ سرسید، نکلہ ۱۱، ص ۴۵۲

[۷۰] آثار و مضامین (۱۹۴۷ء) سرسید احمد، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، دہلی گزٹ، مسلم یونیورسٹی، دہلی گزٹ، ڈاکٹر حفصہ عباسی، ص ۳۲۵، دہلی گزٹ ۱۹۷۷ء

[۷۱] آثار و مضامین (۱۹۵۳ء) دوسرا ایڈیشن، ڈاکٹر حفصہ عباسی، سرسید اکیڈمی، دہلی گزٹ، مسلم یونیورسٹی، دہلی گزٹ، ص ۳۴۳، دہلی گزٹ ۱۹۷۷ء

[۷۲] آثار و مضامین (۱۹۴۷ء) دہلی ایڈیشن، سرسید احمد خاں، ص ۳۴۷، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، دہلی گزٹ، مسلم یونیورسٹی، دہلی گزٹ، ص ۳۰۷

[۷۳] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۳۹، نکلہ ۱۱

[۷۴] آثار و مضامین (۱۹۵۳ء) سرسید احمد، تجدید ص ۴-۵، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، دہلی گزٹ، مسلم یونیورسٹی، دہلی گزٹ، ص ۳۰۷

[۷۵] مقالہ سرسید (تذکرہ اسلامی و جغرافیہ)، حیدرآباد دکن، مکتبہ اشاعتی، پانی پتی، ص ۶۹، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء

[۷۶] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۳۹، نکلہ ۱۱

[۷۷] ایضاً

[۷۸] ایضاً

[۷۹] ایضاً

[۸۰] قصائد و شجریات، تاریخی میرزا سلاطین خاں، غالب، ص ۷۷، مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۸۱] حیات جاوید، نکلہ ۱۱، ص ۶۳-۶۸

[۸۲] حیات جاوید، ص ۶۸-۶۹، نکلہ ۱۱

[۸۳] حیات جاوید، نکلہ ۱۱، ص ۱۵۳-۱۵۴

(۸۳) ایضاً ص ۱۵۴

(۸۵) مکتوبات سر سید مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۸۰-۵۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع جنی ۱۹۷۶ء

(۸۶) حیات چارچنگول، ص ۳۵۷

(۸۷) مکتبہ سر سید مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۵۲، (طبع جنی) مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۶ء

(۸۸) مقالات سر سید، جلد پنجم، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۱۹-۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۲ء

(۸۹) ایضاً ص ۱۳۳

(۹۰) مقالات سر سید، جلد ۱۲، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۶۹۷-۶۹۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۲ء

(۹۱) حیات چارچنگول، ص ۳۷۷-۳۷۹

(۹۲) مکتبہ سر سید، جلد اول، طبع جنی، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۳۱-۳۳۲، لاہور، ۱۹۷۷ء

(۹۳) حیات چارچنگول، ص ۳۷۷-۳۷۹

(۹۴) مکتبہ سر سید، جلد اول، طبع جنی، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء

(۹۵) مقالات سر سید، جلد سوم، ص ۳۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۱ء

(۹۶) مقالات سر سید، جلد سوم، ص ۱۶، ایضاً

(۹۷) مکتبہ سر سید، جلد اول، طبع جنی، ص ۳۸۳-۳۸۵، نگار، لا

(۹۸) مکتبہ سر سید، ایضاً ص ۳۸۵

(۹۹) ایضاً ص ۳۸۸-۵۰۰

(۱۰۰) تفسیر القرآن سر سید احمد، جلد ۲، ص ۱۷

(۱۰۱) مقالات سر سید، جلد پنجم، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۵۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۲ء

(۱۰۲) مقالات سر سید، ایضاً ص ۲۵۶، نگار، لا

(۱۰۳) چارچنگول، جلد اول، ص ۳۷۷، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، لاہور، ۱۹۶۲ء

(۱۰۴) برصغیر میں اسلامی جدوجہد از عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ادارہ اشاعت اسلام، لاہور، ۱۹۸۹ء

(۱۰۵) سرگئی طبع، بنگلہ دیش، احمد خاں مرتضیٰ، انگریز، مبین الحق، بنگلہ دیش، کراچی، ۱۹۶۲ء

(۱۰۶) مسابک بنگلہ دیش، احمد خاں مرتضیٰ، انگریز، مبین الحق، بنگلہ دیش، کراچی، ۱۹۵۵ء

(۱۰۷) مکتوبات سر سید مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۵۹ء

(۱۰۸) مکتوبات سر سید، ص ۳۴۷، نگار، لا

(۱۰۹) حیات چارچنگول، الحاف حسین حالی، ص ۹۴، مطبع مسلم برقی، ورثی انشائیہ، اہلی گڑ، ۱۹۴۷ء

(۱۱۰) خطبات سر سید، جلد دوم، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۳۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

(۱۱۱) مقالات سر سید، جلد پنجم، مرتضیٰ خاں اسماعیل پانی پتی، ص ۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۲ء

(۱۱۲) مقالات سر سید، ایضاً ص ۱۰۲

(۱۱۳) خطبات سر سید، جلد دوم، ص ۳۷۷، نگار، لا

[۱۱۳] ایضاً، ص ۶۷-۶۷

[۱۱۵] برصغیر میں اسلامی جدوجہد کے متنوع رجحانات، انگریز کیل جہانگیر، ص ۶۷ تا ۷۰، دہلی: مکتبۃ اسلامیہ، ۱۹۸۹ء

[۱۱۶] مقالات سر سید، جلد دوم، ص ۳۵، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء

[۱۱۷] ایضاً

[۱۱۸] ایضاً، ص ۳۷

[۱۱۹] ایضاً، ص ۳۸

[۱۲۰] ایضاً، ص ۳۹-۴۰

[۱۲۱] ایضاً، ص ۳۹

[۱۲۲] ایضاً

[۱۲۳] ایضاً، ص ۴۰

[۱۲۴] ایضاً، ص ۴۰

[۱۲۵] ایضاً، ص ۴۸

[۱۲۶] ایضاً، ص ۴۸

[۱۲۷] ایضاً

[۱۲۸] ایضاً، ص ۴۹

[۱۲۹] ایضاً، ص ۵۰

[۱۳۰] ایضاً، ص ۶۵

[۱۳۱] ایضاً، ص ۶۶

[۱۳۲] ایضاً، ص ۷۵-۷۶

[۱۳۳] ایضاً، ص ۹۹

[۱۳۴] ایضاً، ص ۱۱۳

[۱۳۵] ایضاً، ص ۱۱۳

[۱۳۶] ایضاً، ص ۱۱۵-۱۱۶

[۱۳۷] ایضاً، ص ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹

[۱۳۸] مقالات سر سید، جلد دوم، ص ۱۲۸-۱۲۹، نکلہ پال

[۱۳۹] ایضاً، ص ۱۲۸-۱۲۹

[۱۴۰] مقالات سر سید، جلد دوم، ص ۲۱-۲۲، نکلہ پال

[۱۴۱] ایضاً، ص ۳۳

[۱۴۲] مقالات سر سید، جلد ۱۵، ص ۱۳۴، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء

[۱۴۳] مقالات سر سید، جلد دوم، نکلہ پال، ص ۳۷

[۱۳۳] ایضاً، ص ۳۳۵

[۱۳۴] ایضاً، ص ۳۳۵

[۱۳۵] ایضاً، ص ۱۸

[۱۳۶] ایضاً، ص ۲۵۶

[۱۳۷] عقائد سرسید، جلد اول، ص ۲۱۹-۲۲۰، نگرانہ

[۱۳۸] ایضاً، ص ۲۳۲-۲۳۳

[۱۳۹] عقائد سرسید، جلد دوم، ص ۱۱۵-۱۱۶، نگرانہ

[۱۴۰] ایضاً، ص ۸۰

[۱۴۱] ایضاً، ص ۳۱

[۱۴۲] ایضاً، ص ۳۳

[۱۴۳] ایضاً، ص ۴۹-۵۰

[۱۴۴] بریکنگ نیوز، اردو کالج کراچی کا سرسید، مضمون ڈاکٹر احسن قادری، انتہائی سرسید کا طرزِ اس ۱۳۹، کراچی

۱۹۵۴-۵۵

[۱۴۵] عقائد سرسید، جلد پنجم، نگرانہ، ص ۱۵۹

[۱۴۶] ایضاً، ص ۲۶۳

[۱۴۷] عقائد سرسید، جلد اول، مرتبہ محمد اطمینانی، ص ۵۵۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۷ء

[۱۴۸] ایضاً، ص ۵۵۸

[۱۴۹] القادری مہدی، مضمون اردو ادب کے قضاے ص ۲۷، ناشر شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۳۹ء

[۱۵۰] نکتات سرسید، خط نام جالی، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل، پانی پتی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب لاہور، (طبع جالی) ۱۹۷۷ء

[۱۵۱] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۶۹، جلی گڑھ، ۱۹۳۳ء

خواجہ الطاف حسین حالی

تمہید: حالات زندگی، تصانیف

سرسید تحریک کو ادبی تحریک بنانے والے مولانا حالی تھے۔ حالی نے شعبۂ ادب کو لیا اور اس میں وہ تہذیبی پیدا کردی جو فکر سرسید سے مطابقت رکھتی تھی۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور یہی زندگی ادب کو سواد فراہم کرتی ہے۔ حالی نے آنے والے وقت کو دیکھا اور وہ نئے رجحانات قبول کیے جن کے محرک سرسید تھے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”دیکھا ایک خدا کا بندہ۔۔۔ ایک دشوار گزار راستے میں رہا خود ہے۔ بہت سے لوگ جو اس کے ساتھ چلے تھے تک کر پیچھے رہ گئے ہیں، بہت سے ابھی اس کے ساتھ اقاؤں و فیوض چلے جاتے ہیں۔ لیکن وہ اولوالعزم آدمی جو ان مب کار ہذا ہے، اسی طرح تازہ دم ہے۔۔۔ جس کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھتا ہے، وہ آنکھیں بند کر کے اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ اس کی ایک نگاہ دھر بھی پڑی اور کام کر گئی۔“ [۱] حالی نے سرسید کا اثر پوری طرح قبول کیا۔ دونوں پر قوم کی ذہنی حالی کا گہرا اثر تھا اور دونوں قوم کو اس دلدل سے نکالنے کا ذریعہ، جدید خیالات کو ظہر لاتے تھے۔ لیکن وہ جدید خیالات تھے جن کی بنا پر انگریز قوم حکومت اور ترقی کرتی ہوئی انھیں نظر آرہی تھی۔ اس کے برخلاف ان کی قوم پرانے خیالات میں جکڑی ہوئی تھی، مائدہ اور اخلاقی کمزوریوں کا افکار تھی۔ سرسید نے قوم کو اس قعر ذلت سے نکالنے اور عزت کی راہ پر لگانے کی کوشش کی۔ حالی نے اس تعلق سے شاعر کا کام انجام دیا اور قوم میں نیا دلولہ پیدا کرنے کے لیے شاعری کو استعمال کیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”زمانے کا نیا طائفہ دیکھ کر اپنی شاعری سے دل سیر ہو گیا اور دھوئے ڈھنگو سلے باندھنے سے شرم آنے لگی تھی۔۔۔ ہر چند لوگ بہت بکھلے پکھلے تھے مگر نظم، جو کہ باللیج سب کو مرغوب ہے، قوم کے لیے اہم کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں لکھی“ [۲] اس طرح قومی و ملی مسائل میں حالی سرسید کے ہم نوا ہو کر ادب کو اس مقصد کے لیے استعمال کرنا چاہتے تھے۔

اگر حالی کی زندگی پر نظر ڈالی جائے تو وہ پرانے خیالات کے آدمی نظر آتے ہیں اور شاعر ہونے کے باوجود عینیت پسند اور کم واقعہ بینی دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے زندگی کی عام باتوں کو بدلنے کی طرف کم توجہ دی اور قوم کے حراج، اس کی روح، اس کے فکر و نظر کو بدلنے کے لیے ادب و شعر کو وسیلہ بنایا۔ حالی کی فکر میں یہ کام انگریزوں کی عقل سے زیادہ اپنی پرانی روایت میں واپس جانے سے ہو سکتا

تھا۔ سرسید نے انگریز کی نکتۂ نظر کو متزلزل بنایا تھا اور انگریزوں کی طرح ہو جانے کا درس دیا تھا۔ حالی نے ”سوس“ میں دکھایا کہ اپنی ترقی کے زمانے میں مسلمان قوم بھی ایسی ہی تھی جیسی آج انگریز قوم ہے اور انھوں نے اس طرح انگریز کی نکتۂ نظر کو اسلامی نکتۂ نظر سے لڑخ دے دیا۔ حالی نے ”سوس“ سرسید کی فرمائش پر ضرور لکھی تھی مگر اس کا موضوع ”ہندو جزا اسلام“ ہے جو اس بات کی تلقین کرتی ہے کہ اگر مسلمان اپنے پرانے طریقوں پر چلے گئیں تو اس سے فلاح حاصل ہوگی۔ نکتۂ نظر کو قبول کر لیا۔ سرسید طور پر یہ ہوتا ہے کہ شروع میں وہ ہردلی اثرات کا تجربہ ہوتی ہے مگر پھر رفتہ رفتہ قوی تحریک میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ حالی نے اس ہی روشنی کو اس طرح قوی بنایا کہ قوم نے ان کے اندازِ فکر کو قبول کر لیا۔ سرسید کا راستہ ایک انتھائی کاراستہ تھا۔ حالی کا راستہ استحصال کا راستہ تھا۔ ان کی قوم اسی اندازِ نظر کی طرف جھک گئی۔ حالی نے بتایا کہ ہمیں انگریزوں کی کامیابی سے متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے محبوب پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ قوم کی ترقی انگریزوں کی رہیں سے مت کر بھی ہو سکتی ہے۔ سوس میں انھوں نے اپنی قوی دلی روایات کو ابھارا اور اس دور کی خوبیوں کے ساتھ خرابیوں کا بھی احساس دلایا۔ سرسید نے زیادہ تر انگریزوں کے اخلاقی کے قصے پیش کیے۔ حالی نے مسلمانوں کی عظمت، رفتہ کا شعور پیدا کیا۔ انھوں نے انگریزیت کی مخالفت نہیں کی بلکہ اس پر زور دیا کہ جن اصولوں سے انگریزوں نے ترقی کی تھی، وہ اصول، اس سے بہتر طریقہ پر مسلمانوں میں بھی موجود تھے۔ اس اندازِ نظر سے مسلمانوں میں سوچنے کا ایک نیا ڈھنگ پیدا ہوا۔ اب تک مسلمان دینی اور صوفیانہ طریقوں کو اسلام کی امتیازی عظمت سمجھتے تھے۔ اب وہ یہ بھی دیکھنے لگے کہ نئے اور زندگی کو آگے بڑھانے والے طور احوال، جو اسلام کے تصورِ حقیقت میں پہلے سے موجود تھے، وہ اصولی زندگی ہیں جو قوی انتظام و سیاسی زوال کے باعث دب کر نظروں سے اوجھل ہو گئے تھے اور ان کی جگہ دینی و صوفیانہ طریقوں نے لے لی تھی اور یہ وہ طریقے تھے جو اصل اسلام سے دور تھے۔ حالی ابتدائے اسلام کی مادی ترقی پر زور دیتے ہیں اور اس کو بھی اصل اسلام ٹھہراتے ہیں۔ حالی چون کہ ادب و شعر کے آدمی تھے اس لیے انھوں نے یہ بھی بتایا کہ انگریز کی شاعری کے اصول بھی وہی ہیں جو عرب کی شاعری کے تھے۔ وہ تفریحی و بناوٹی شاعری، جو اردو میں عام ہے، انیک جھوٹی چیز ہے جو مشرق و مغرب دونوں کے اصولوں سے قلم ہے۔ جیسے سچا اسلام ہندوستان کی رسموں اور ایران کے تصوف سے مل کر سب ہو گیا تھا، اسی طرح جی شاعری بھی ان اثرات سے پرانہ ہو گئی ہے۔ حالی کے اس رویے کی بھی مخالفت کی گئی اور اسے بھی سرسید کے انتھائی طریقہ کا حصہ سمجھا گیا مگر خود سے دیکھے تو وہ ایک اندرونی انقلاب تھا جو پرانی قدروں کو رد نہیں کرتا تھا اور اسی لیے آہستہ آہستہ قبول کیا جا رہا تھا۔ اسی کے ذریعہ دوسرے شعر ابھی اسلام کی پرانی عظمت کے گیت اسی طرح گانے لگے جس طرح حالی نے ان کے اور گائے تھے۔ آج بھی حالی کی قوم کا ذہن، جو ہر خوبی و ترقی کو اسلام سے وابستہ کرتا ہے، حالی کے ذریعہ

اثر ہے۔ اس طرح حالی بھی اس نئے دور کے بانی اور اس کو مستحکم کرنے والے دانشور ہیں۔

حالی کے مزاج و کردار کی سب سے اہم صفت ”قبولیت“ (Acceptance) ہے۔ ان کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہر بات کو عام طور پر ماننے کے لیے تیار رہتے ہیں مگر اس خصوصیت میں بھی وہ ان کے کردار و عمل میں یقین آدینوں سے مختلف ہیں جو کسی بات پر رائے قائم نہیں کر سکتے اور اسی لیے ہر بات کو مان لیتے ہیں۔ یہ تو ازل کا وہ اعلیٰ ترین درجہ ہے جس پر پہنچنے کے باعث حالی کے ہاں گہری حساسیت، عالمگیر محبت اور وسیع انسانیت نظر آتی ہے۔ وہ تنہید و مزاج اور نئے سوز و دل کے حامل تھے اور ہر بات میں حق و حقیقت کا پہلو تلاش کر لیتے تھے اور اسی لیے وہ غلو کو قابو میں رکھتے ہوئے بے پناہ توازن کا ثبوت دیتے ہیں۔ انھوں نے زندگی میں جتنا علم حاصل کیا اور جتنا زندگی کے مسائل پر غور کیا، ان میں سے بہترین عنصر کو اپنایا اور اسی لیے وہ اپنی قوم کی روایات اور نئے انگریزی رقصانات کا احتجاج کر سکے۔ حالی ہر بات میں غیر جانبداری اور تعمیری روحان کا پتہ دیتے ہیں۔ وہ زیادہ تر عربی و فارسی ادبیات سے واقف تھے اور یہاں بھی انھوں نے فطری اور بخاؤنی کا فرق کر لیا تھا۔ جب انھیں انگریزی ادب سے واقف ہونے کا موقع ملا تو ان کے سامنے ایک وسیع دنیا آئی اور انھوں نے اس کی خوبیوں کو بھی اپنایا اور اخلاقی و سماجی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا جس کا اظہار انھوں نے لاہور کی انجمن پنجاب کے مضامروں میں کیا اور نئے اثر انداز میں نئے نئے موضوعات پر لکھیں لکھیں۔ یوں مظلوم ہوتا ہے کہ ان کی خاموش و حقین فطرت میں قدرت نے ایک ایسی نظر و بصیرت کی تھی جو طولی چیزوں کو دیکھ کر انھیں اپنانے اور تخلیق کا جامہ پہنانے کی بڑی صلاحیت رکھتی تھی۔ اسی لیے حالی اردو ادب کی تاریخ میں ایک رہبر شخصیت کی طرح، بلند منبر پر کھڑے، دور رس سے نظر آ جاتے ہیں۔

اپنے راضی پرخشاں رجحان کی وجہ سے حالی میں وہ عالمگیر محبت تھی جو ہر نیک اور ہر انسانیت کی بنیاد ہے۔ ان کی انسانی ہم دردی میں بے پناہ درد تھا جو ایک طرف انھیں ہر انسان کے غم پر زلزلہ تھا اور ساتھ ہی غم سے نکال کر صحیح راستہ بھی دکھاتا تھا۔ حالی نے اپنی ”نوائے“ کو فراموش کر دیا تھا۔ کسی سے ناراض نہ ہوتے اور ہر شخص کے کام کی داد دیتے اور کبھی کسی کام کا صلہ نہ چاہتے تھے۔ ”مسودہ حالی“ اپنے دور میں بھی بے حد مقبول کتاب تھی جب ان کی توجہ دلائی گئی کہ سارے ہندوستان کے مختلف مطبع اسے مصنف کی اجازت کے بغیر چھاپ رہے ہیں تو انھوں نے اس کے چھاپنے کی سب کو اجازت دے دی اور کسی سے کوئی معاوضہ طلب نہیں کیا۔ ”حیاتِ سعدی“ بھی اپنے دور کی مقبول کتاب تھی۔ جب ہر سال اس کے چھپنے کی توجہ آئی تو انھوں نے اس کتاب کو ”مدرسۃ العلوم“ کو دے دیا تاکہ اس کی آمدنی سے مدرسہ کی مدد ہو سکے۔ یہ حالی کا عام رویہ تھا۔ جب انھیں شخص العلماء کا خطاب ملا جس کے باعث ہر سرکاری تقریب میں شرکت ضروری سمجھی جاتی تھی تو انھیں بہت الجھن ہوتی۔ وہ حساس طبیعت کے مالک

تھے۔ انھوں نے زندگی کے ہر پہلو کی اصلاح کے بجائے ”جذبات“ کی اصلاح کا کام کیا۔ ان کی شاعری دنوں کو گرا بنائے، امید کا چراغ روشن کرنے اور صحیح راہ کا لطف اٹھانے کا کام کرتی ہے۔ غلوس و انسانیت نے انھیں تصنیع سے دور کر دیا تھا۔ ان کی شاعری بھی ہر محاورے سے دور ہے۔ ابتدا میں انھوں نے روایتی شاعری کی نگر یہاں بھی وہ غلوس دل پر اثر کرتا ہے جو ان کے دوسرے ہم عصروں میں نہیں تھا۔ انھوں نے غزل اور نظم دونوں کا مزاج بدل کر اُسے نئی وسعتوں سے آشنا کیا۔ اسی تخلیقی غلوس سے وہ اردو شاعری کو ایک نیا اوداک دیتے ہیں۔ یہی غلوس، یہی جذبہ اصلاح حالی کی نثر میں، جذبات ابھارنے کے بجائے، ذہن کو صاف اور فکر و طیال کی پُر اثر وضاحت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں ایک ایسا تراز بن بھی نظر آتا ہے جو ہر فرد و بشر کو متاثر کرتا ہے۔

غلوہ العارف حسین حاتی تقریباً ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء بمقام پانی پت میں پیدا ہوئے (۳۱ اُن کے والد اعلیٰ غلوہ ملک علی جوچہ ہرات شیخ الاسلام غلوہ مہدائے انصاری کی اولاد میں سے تھے۔ سلطان خیات الدین بلخن کے زمانہ حکومت (۱۲۶۲ء۔ ۱۲۸۶ء) میں داروہ ہندوستان ہوئے اور سلطان بلخن نے چند دیہات پر کٹ پانی پت، بلورہ و گھٹاش کے انھیں دیے اور منصب قضا و صدارت، انھیں ترخ پازار تو لیستہ حرات امر اور خطابت مہدین اُن کے سپرد کی۔ پانی پت میں جواب تک ایک محلہ انصاریوں کا مشہور ہے وہ انھیں بزرگ کی اولاد سے منسوب ہے (۳۱ غلوہ العارف حسین حاتی (۱۸۳۷ء۔ ۱۹۱۳ء) بھائی جنوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ پیدا ہوئے تو والدہ کا دماغ عقل ہو گیا اور جب نو سال کے ہوئے تو اُن کے والد غلوہ ایجو خلق انصاری بھی وفات (۱۲۶۲ھ/ ۱۸۳۶ء) پا گئے۔ اُن کے بڑے بھائی غلوہ امداد حسین (سحری ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۸۵ء) اور بڑی بہن نے انھیں اپنے بچوں کی طرح پالا اور ساری عمر اولاد کی طرح چاہتے رہے۔ جب تعلیم کی عمر کو پہنچے تو پہلے انھیں خط قرآن کریم کیا گیا۔ حاتی دین تھے، اور تعلیم کا شوق رکھتے تھے۔ سید جعفر علی سے جو میر سمنان دیوانہ کی محنت سے سیکھے اور دانا تھے، فارسی کی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ حاتی نے لکھا ہے کہ اُن کی صحبت میں فارسی لٹریچر ہے ایک پانچویں کی مٹا سیت پیدا ہو گئی (۵۱) جب عربی کا شوق پیدا ہوا تو حاتی امیراجم حسین انصاری سے صرف نحو پڑھی۔ ابھی وہ سترہ سال کے تھے اور تعلیم بھی پوری نہ ہوئی تھی کہ بڑے بھائی اور بہن کے مجبور کرنے پر اسلام افسانہ ۱۸۵۳ء میں شادی کر دی گئی۔ سب نے نوکری کی تلاش کرنے کے لیے کہا لیکن تعلیم کے شوق میں وہ بلیئر بنائے ہوئے دلی آ گئے۔ یہاں وہ کم و بیش واپس رہے اور مولوی نوازش علی سے صرف و نحو اور منطق کی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ اس زمانے میں جدید انگریزی تعلیم کے تعلق سے دلی کالج کی دھوم تھی، مگر جس معاشرے میں حاتی نے پرورش پائی تھی، وہاں علم صرف عربی اور فارسی زبان پر منحصر تھا۔ انگریزی تعلیم کو سرکاری نوکری کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا اور انگریزی مدرسوں کو ٹھیلے (جہالت کی جگہ) کہا جاتا تھا۔ دلی میں بھی سب مدرس و طلبہ کالج کے تعلیم یافتہ لوگوں کو جاہل محض سمجھتے تھے۔ اس زمانے میں مولوی

کا دانش مولوی نذیر احمد مولوی محمد حسین آزاد و فیروز دہلی کا بی بی بی بی تعلیم تھے۔ ابھی خوبصورت ادب حسین حاتی شرح شمس، ملاحسن اور سبزی چڑھتی رہے تھے کہ عزیزوں اور بزرگوں کے دباؤ سے ۱۸۵۵ء میں دہلی چھوڑ کر پانی پت آ گئے اور اڑن چھ برس تک یہیں رہے اور خود کتابوں کا مطالعہ کر کے اپنے علم کو ترقی دیتے رہے۔ ۱۸۵۶ء میں خلیج حصار کے فکٹر کے دفتر میں بائک کیلنگھوا کی نوکری یا عین مل گئی اور ۱۸۵۷ء کی بھارت کے زمانے میں جب حصار کے حالات قابو سے باہر ہونے لگے اور سرکاری مل داری بھی آٹھ گنی تو وہ جان بچا کر پانی پت آ گئے۔ اور قریب چار سال پانی پت میں بے کاری و بے روزگاری میں بسر کیے۔ اس عرصے میں مولوی عبدالرحمن، مولوی محبت اللہ اور مولوی فکندر علی سے مشفق، مخلص اور حدیث و تفسیر پڑھتے رہے اور جب ان اساتذہ میں سے کوئی پانی پت میں نہ ہوتا تو وہ اپنے شوق سے خاص طور پر علم ادب کی کتابیں پڑھتے۔ اسی شوق سے انھوں نے وہ علم حاصل کیا جو کم لوگوں کو میسر آتا ہے۔ کبھی کبھی اسی زمانے میں جب جی چاہتا اپنے شوق سے عربی نظم و نثر بھی لکھتے۔ قیام دہلی (۱۸۵۳ء۔ ۱۸۵۵ء) کے زمانے میں نوجوان حاتی گاہ مرزا غالب کی خدمت میں حاضر ہوتے۔ حاتی نے لکھا ہے کہ ”اکثر اُن کے اردو اور فارسی دیوان کے اشعار کچھ میں نہ آتے تھے۔ ان کے سنی اُن سے بچھا کرتا تھا اور چند فارسی قصیدے انھوں نے اپنے دیوان میں سے مجھے پڑھائے بھی تھے (۶) اسی زمانے میں انھوں نے اردو فارسی میں شعر کہنا شروع کیے۔ حاتی لکھتے ہیں کہ ”مرزا غالب کی عادت تھی کہ وہ اپنے ملنے والوں کو اکثر فکر شعر کرنے سے منع کیا کرتے تھے مگر میں نے جو ایک آدھ غزل اردو و فارسی کی لکھی کہ ان کو کھائی تو انھوں نے مجھ سے کہا کہ اگرچہ میں کبھی کو فکر شعر کی صلاح نہیں دیا کرتا لیکن تمہاری نسبت میرا یہ خیال ہے کہ اگر تم شعر نہ کہو گے تو اپنی طبیعت پر سخت غم کرو گے مگر اس زمانے میں ایک ”غزل“ سے زیادہ دہلی میں شعر کہنے کا اتفاق نہیں ہوا۔“ [۷]

۱۸۵۷ء کی بنارس عظیم کے بعد جب کئی برس بے کاری کی حالت میں گزر گئے تو وہ فخر معاش میں مکر سے نکلے اور خیر الحاق سے دہلی میں ان کی ملاقات نواب مصطفیٰ خان شیفتہ سے ہو گئی۔ یہ ۱۸۶۲ء ہو سکتا ہے۔ وہ سات آٹھ برس تک شیفتہ کے مصاحب کے طور پر اُن کے ساتھ رہے۔ شیفتہ کی صحبت کا ان کے ذہن پر اچھا اثر پڑا۔ شیفتہ پہلے مومن خاں مومن سے مشورہ و سخن کرتے تھے۔ اُن کی وفات کے بعد وہ مرزا غالب سے مشورہ کرنے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ شیفتہ خود الگ تھلک زندگی گزار رہے تھے۔ زیادہ وقت عبادت اور معصومات میں گزارتا تھا۔ حاتی کے آنے سے اُن کا پرانا شعر و سخن کا شوق و جدت سے افسردہ دور با تھا۔ وہ بارہ تازہ ہو گیا۔ حاتی نے لکھا ہے کہ شیفتہ کی ”صحبت میں میرا میلان طبیعی بھی، جواب تک کمرہ بات کے سبب ابھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا جبکہ اُنھوں نے اسی زمانے میں اردو اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا۔ انھیں کے ساتھ میں بھی جہاں گھبرا پاؤں سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا۔“ [۸] اور اعتراف کیا ہے کہ ”در حقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چھان فاکہ نہیں ہوا جو نواب

صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔ وہ سہالو کو ناپسند کرتے تھے۔ اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرتا اور سیدھی سادگی اور سچی باتوں کو محض حسن بیان سے دل فریب بنانا اس کو معجزانے کمال شاعری سمجھتے تھے۔ انجمن کے اور بزماری الفاظ و محاورات اور عامیانه خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں بختہ تھے۔ ان کے خیالات کا اثر مجھ پر بھی پڑنے لگا اور رفتہ رفتہ ایک خاص قسم کا مذاق پیدا ہو گیا [۹] حالی کی جدید شاعری کی پہلی کوشش شیفتہ کی صحبت و مذاقی فن کی شاخ ہی سے پہنچی ہے۔ اس طرح شیفتہ کی صحبت حالی کی پہلی تربیت گاہ تھی۔ شیفتہ ج کے بعد ہی سے قلم از روزہ اور دو عالم کے پوری طرح پابند ہو گئے تھے۔ حالی پر بھی ان کا گہرا اثر پڑا۔ غالب کو وہ دیکھتے تھے کہ وہ نماز نہیں پڑھتے اور فسطی و غنچہ میں جتا ہیں۔ حالی لکھتے ہیں کہ ”یہ وہ زمانہ تھا کہ ہم مذہبی طور پر ہندی کے نقشے میں سرشار تھے۔ خدا کی مخلوق میں سے صرف مسلمانوں کو اور مسلمانوں کے بھتر فرقوں میں سے اہل سنت کو اور اہل سنت میں سے صرف حنفیہ کو اور ان میں سے بھی صرف ان لوگوں کو جو صوم و صلوات اور دیگر احکام ظاہری کے نہایت عقیدے کے ساتھ پابند ہیں۔ نہایت و مغفرت کے لائق جانتے تھے [۱۰] ایک روز جب حالی نواب شیفتہ کے ساتھ دل آئے ہوئے تھے صحبت و خلوص دل سے ”نماز پنج گانہ کی فریخت و تاکید پر ایک لہجہ چڑا لیکن کچھ کہ ان کے (مرزا غالب) کے سامنے پیش کیا۔ مرزا کو یہ تحریر سخت ناگوار گزری۔ شاید اسی روز جب کہ یہ گفتگو ہو چکی تھی اور مرزا صاحب کھانا کھا رہے تھے۔ چٹنی رساں نے ایک الفاظ کا رد کیا کہ اسے کھول کر پڑھو۔ سارا غلط و خراب و قبیح سے بھرا ہوا تھا۔ مجھے اس کے اظہار میں داخل ہونا فوراً میرے ہاتھ سے لغاف یحییٰ کر فرمایا کہ شاید آپ کے کسی معنوی شاعر کا لکھا ہوا ہے [۱۱] دوسرے روز غالب نے ایک غزل لکھ کر حالی کو بھیجی جس میں اشعاروں میں طعن و تہلیل بھی کیا گیا تھا۔ اس کے جواب میں حالی نے مرزا کے کمال شاعری کی نسبت جو خیالات مکتون تھے ان کو کسی قدر ملاحظیت کے ساتھ ایک قطعہ میں بیان کر کے بھیجا جس کے جواب میں غالب نے شیفتہ کے نام چار شعر کا ایک قطعہ بھیجا۔ اس قطعہ پر ایک اور قطعہ لکھ کر حالی نے روانہ کیا اور اپنے اخلص و عقیدت کا اظہار کیا۔ جب یہ قطعہ مرزا کے پاس پہنچا تو اس پر ”بس اب بیت بھی موقوف“ لکھ کر میرے پاس بھیج دیا۔ حالی اور غالب کے یہ سب قطعے فارسی میں ہیں اور حالی نے ”یادگار غالب“ میں نقل کر دیے ہیں۔ ان قطعے کو پڑھتے ہوئے حالی کی فارسی گوئی متاثر کرتی ہے۔ ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں شیفتہ بھی وفات پا گئے۔ حالی نے سہارا دے روزگار ہو گئے اور جہاںگیر آباد سے واپس آ گئے ۱۸۷۲ء تک وہ دہلی میں رہے۔ جولائی کا زمانہ تھا۔ خود ہندی واداع حراج میں موجود تھی۔ ۱۸۷۲ء میں بازار بیتا رام کے مشاعرے کے لیے بڑے دعوے کے ساتھ نئی غزلیں لکھیں اور ۵۷ شعر کا ایک قصیدہ بھی تیار کیا جس کی تہذیب خرد جمعی سے منظوم (۱۲)

۱۸۷۲ء ہی میں انھیں لاہور میں خانقاہ کورنٹن ہک نامی محلہ میں ملازمت ملی جہاں انگریزی سے اردو میں ترجمہ کی ہوئی کتابوں کی مہارت کی مدد سے اور ان کی تہذیب خردی کا کام ان کے ذہن سے تھا۔ چار برس تک وہ

یہ کام کرتے رہے اور بہت سی انگریزی کتابیں ترجمہ کی صورت میں ان کی نظر سے گزریں۔ ان کتابوں کے مطالعے سے وہ مغربی خیالات سے متعارف ہوئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ان ترجموں سے ”انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہو گئی اور نہ معلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی اور خاص کر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی“ (۱۳) قیام لاہور ہی کے زمانے میں کرنل ہالرائڈ کے ایما سے ۱۸۷۳ء میں محمد حسین آزاد نے ایک مشاعرے کی بنیاد ڈالی جس میں مصرع طرح کے بجائے شاعروں کو موضوع دیا جاتا تھا۔ حالی نے اس نئے قسم کے مشاعرے کے لیے چار منظومیاں، برکھائز، امید، انصاف اور حب وطن کے موضوعات پر لکھیں جو جدید اردو شاعری کی تاریخ میں تنگ سیل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ امکان ہے کہ انگریزی ادب سے متعارف ہو کر حالی کو خیال آیا ہو گا کہ اب اردو زبان و ادب کو بھی انہیں خطوط پر استوار کرنے کی ضرورت ہے۔ پرانی شاعری اب بے معنی دے اثر ہو چکی ہے۔ اب تک حالی اور سرسید کا براہ راست تعلق قائم نہیں ہوا تھا۔ البتہ ”تہذیب الاخلاق“ کے صفحات ان کے خیالات میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا سبب ضرور بن چکے تھے۔ کلم محرم ۱۲۹۲ھ (۱۸۷۵ء) کے ”تہذیب الاخلاق“ میں سرسید نے لکھا کہ ”مولوی خواجہ الطاف حسین حالی، اسٹنٹ ٹرانسلیٹر محمد ابراہیم کٹر پنجاب کی مشغولی نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مشغولی سب وطن اور مشغولی منافع، رجم و انصاف اور حقیقت ہمارے علم ادب میں ایک کارنامہ ہے“ گویا سرسید حالی سے اور حالی سرسید سے ”تہذیب الاخلاق“ کے ذریعے قریب آ رہے تھے۔ قیام لاہور ہی کے زمانے میں حالی نے عورتوں کی تعلیم کے لیے ”مہالیں النساء“ لکھی جس پر نہ صرف حالی کو دباؤ آئے بلکہ انہوں نے اپنے ہاتھ سے چار سورتیں کا اضافہ کر دیا بلکہ یہ کتاب پنجاب کے مدارس نسواں میں برسوں شامل نصاب بھی رہی۔ لاہور کی آدب و ادب حالی کو سوانح نہیں آئی تھی اور وہ جلد از جلد دہلی واپس ہو جانا چاہتے تھے۔ ۱۸۷۳ء میں انہیں دہلی کے انگریز پبلک اسکول میں مدرسہ ملی ہوئی اور وہ دہلی واپس آ گئے۔ دہلی آ کر ۱۸۷۶ء میں انہوں نے ”مسدس مدو جزر اسلام“ لکھا۔ (۱۴) اور کئی مضامین بھی لکھے جو ”علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ“ اور ”تہذیب الاخلاق“ میں شائع ہوئے۔ ۱۸۷۵ء میں جب مدرسہ اعظم علی گڑھ میں تعلیم شروع ہوئی تو حالی نے ایک نظم ”مبارک باد“ کے عنوان سے لکھ کر سرسید کو بھیجی۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب اس نظم کو حالی کی قوی شاعری کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ (۱۵) ۱۸۷۷ء میں انہوں نے سرسید کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے حیرہ شعر کلیات حالی میں موجود ہیں۔

۱۸۷۹ء میں مسدس مدو جزر اسلام شائع ہوا۔ جس نے سارے ہندوستان میں دھوم مچا دی۔ سرسید اسے چڑھ کر اسنے خوش ہوئے کہ مسدس کو ”وطن شاعری کی تاریخ جدید قرار دیا۔“ (۱۶) اور لکھا کہ ”بے شک میں اس کا متحرک ہوا اور اس کو میں اپنے ان اعمال حسہ میں سے سمجھتا ہوں، کہ جب خدا پر رحمے کا تو کیا لایا، میں کہوں گا کہ حالی سے مسدس لکھو لایا ہوں اور کچھ نہیں۔“ (۱۷) اس بار کم و بیش بارہ سال حالی دہلی میں

رہے۔ یہاں دہلی عریک اسکول میں درس دے رہے تھے معاش کا ذریعہ بھی اور باقی وقت لکھنے پڑھنے اور قوی زندگی کو نہ ہارنے، دستور نے میں لگایا۔ متعدد مجلسیں، مضامین، جہرے اسی دور کی یادگار ہیں۔ ۱۸۸۳ء میں انھوں نے اپنی نظم ”مناجات“ اور ”تکبیر“ ۱۸۸۶ء میں ایک سالہ جوش آداب مولانا حالی کے بڑے بھائی خواجہ ادا حسین، جنھوں نے ان کی پرورش کی تھی، شہید بنار ہو گئے اور حالی انھیں علاج کے لیے دلی لے آئے۔ یہیں ۱۳۰۳ھ مطابق ۱۸۸۶ء میں انھوں نے وفات پائی۔ حالی کا کھٹا ہوا مرثیہ کلیات نظم حالی میں محفوظ ہے۔ ۱۸۸۶ء میں ”حیات سعدی“ شائع ہوئی اور اسی سال حالی کو پھر دہلی چھوڑ کر تاتلی کی حیثیت سے لاہور جانا پڑا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”میرا حال یہ ہے کہ اکتوبر ۱۸۸۶ء میں حسب الطلب صاحب! انریکٹر سرحدیہ تعلیم جناب اپنی من کاغذ میں مسلمان سروراز ادوں کی اتالیقی پر مقرر ہو کر لاہور گیا تھا۔ آٹھ مہینے وہاں رہا اور آخر کار چند مبالغہ کے سبب وہاں سے ہار بدستور مرئی اسکول دہلی میں چلا آیا۔“ (۱۸) اس بار حالی لاہور میں آٹھ ماہ رہے اور جون ۱۸۸۷ء میں پھر دہلی واپس آ گئے۔ ۱۸۸۷ء ہی میں نواب آسان چاہ وزیر اعظم حیدر آبادی علی گڑھ آئے۔ حالی بھی وہاں موجود تھے۔ سرسید نے حالی کا تعارف کرایا اور نواب نے ریاست حیدر آباد سے ۵۰ روپے ماہوار وظیفہ مقرر کر دیا۔ ۱۸۸۹ء میں جب یہ دھندلے لگے تو انھوں نے عریک اسکول سے علیحدگی اختیار کر لی اور ساری عمر قوی خدمت کرتے ہوئے اسی وظیفے پر گزار دی۔ اسی زمانے سے حالی کی صحت بھی گونا گوں امراض کی وجہ سے خراب رہنے لگی تھی۔ اب وہ سرسید کے کاموں میں شریک تھے اور محض ان کی کوشش کا غرض کے جلسوں میں سرسید کے ساتھ عام طور پر شریک ہونے اور اپنی قوی نفسوں سے حاضرین کے دل کو گرائے لگے۔ ۱۸۸۹ء میں وہ دہلی چھوڑ کر اپنے بیٹے کے بنوائے ہوئے مکان میں آٹھ آئے اور حسب موقع علی گڑھ اور دوسرے مقامات پر آنے جانے لگے لیکن بیماری کا سلسلہ جاری رہا۔ ۱۸۹۱ء میں حالی سرسید کے ساتھ حیدر آباد کے لیے روانہ ہوئے اور وہاں سے اکتوبر میں واپس ہوئے۔ قیام حیدر آباد کے زمانے ہی میں وزیر اعظم نے ان کا وظیفہ سو روپے ماہوار کر دیا۔ ۱۸۹۳ء میں وہ علی گڑھ آئے اور اپنا دلچسپ ”مقدمہ“ شائع کرنے کا انتظام کیا اور مقدمہ کو کچھیں آخری شکل دی۔ اسی سال دلچسپ حالی مع مقدمہ چھپ کر سامنے آیا۔ یہ دلچسپ حالی طبع انصاری دہلی میں اور سرورق نای پر لیس کان پور میں چھپا۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب ۳ فروری ۱۸۹۳ء تک انھیں نہیں پہنچی تھی۔ (۱۹) لیکن سرورق پر ۱۸۹۳ء ہی درج ہے۔ اسی سال انھوں نے سرسید کی سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ اس وقت وہ علی گڑھ میں مقیم تھے۔ ۱۸۹۳ء میں حالی نے سرسید کی سوانح عمری لکھنے کا ذکر اپنے ایک خط مورخہ ۲۰ جون ۱۸۹۳ء میں کیا ہے کہ ”میں ایک مہینے سے سید صاحب کی لائف لکھنے میں نہایت سرگرمی کے ساتھ مصروف تھا۔“ (۲۰) ۱۸۹۵ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں ”سید صاحب کی لائف لکھنی شروع کر دی تھی مگر طبیعت کا رنگ دیکھا ہوں تو اس کا ختم کرنا ایک پہاڑ معلوم ہوتا ہے۔“ (۲۱) ۱۸۹۷ء میں ”یادگار غالب“ پہلی بار شائع ہوئی۔ ۷۷ مارچ ۱۸۹۸ء کو سرسید ولات پا گئے۔ حالی نے

ایک بڑے سوز و اثر مریضہ لکھا۔ ۱۲۳ اگست ۱۹۰۰ء کو ان کی اہلیہ اسلام آباد وفات پا گئیں اور ایک بھائی محمد علی بھی ۱۲ اگست ۱۹۰۰ء کو اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ۱۹۰۱ء میں ”حیاتِ جاوید“ بھی چھپ گئی۔ ۱۹۰۳ء میں حاتی کو شمس العلماء کا خطاب ملا۔ ۱۹۰۵ء میں چندہ منج کر کے پانی پت میں لائبریری قائم کی۔ دسمبر ۱۹۰۵ء میں حاتی کو نظام دکن کی چالیس سالہ سالگرہ کے جشن میں شرکت کے لیے دعوت نامہ ملا۔ جہاں سے وہ ۷ جون ۱۹۰۶ء کو واپس ہوئے۔ پیاریوں کا سلسلہ جاری تھا کہ دائیں آنکھ میں پانی اترنے لگا۔ مئی ۱۹۰۷ء میں آنکھ خراب ہو گئی۔ ۱۹۰۷ء میں محسن الملک وفات پا گئے۔ دسمبر ۱۹۰۷ء میں مولانا حالی آل انڈیا یونین ایجوکیشنل کانفرنس کے انیسویں سالانہ جلسہ کی صدارت کے لیے کراچی آئے اور خطبہ صدارت پیش کیا، اور اس میں منہج کی خراب تعلیمی حالت کا اظہار کیا۔ ۱۹۱۲ء میں انھیں خیال آیا کہ فارسی و عربی کلام بھی بچھا دیا جائے۔ انھوں نے اسے عرب کیا جو وفات سے چند ماہ پہلے اگست ۱۹۱۳ء میں شائع ہوا۔ پیاریوں کی پرورش سے ان کے قونی تحصیل ہو گئے تھے۔ دھڑکی کے خلاف بلقان کی ریاستوں نے اہلانِ جنگ کر دیا تھا۔ وحشت اثر خیریں آ رہی تھیں، جن سے حاتی بہت متاثر اور فکر مند تھے۔ ایک قطعہ جو انھوں نے اس موقع پر لکھا تھا، ان کی روح کی ترجمانی کرتا ہے۔

مہر کے آٹری جسے میں لکھنے پڑھنے کا کام نہ ہونے کے برابر رہ گیا تھا۔ ان کے اعصاب شل ہو گئے تھے اور وہ مسلسل بیمار رہنے لگے تھے۔ اسی حالت میں ۳۱ دسمبر ۱۹۱۳ء کو پانی پت میں وفات پائی اور حضرت بوعلی قلندر پانی پتی کی درگاہ کے محفل میں مدفون ہوئے۔ بیٹھ رہے نام اللہ کا۔ حاتی ساری عمر قوی زندگی کے باطن میں سرگرم سفر رہے۔ وہ اپنے دور کے ترخان بھی ہیں اور اس کے جانے والے یعنی عہد ساز بھی۔ انھوں نے اپنے دور کی تصویر کشی ہی نہیں کی بلکہ اسے سدھارنے بہتر مستقبل کے امکانات پیدا کرنے اور بہت دے کر قوم کے لیے راستہ ہموار کرنے کا کام بھی دھڑکی منج پر اس طرح انجام دیا کہ ان کے کاموں کو دیکھ کر ہم انھیں ادیب جدید کا نام کہہ سکتے ہیں۔ اس کام کی ان کے اپنے زمانے میں بھی داد ملی اور رجعت پسند طبقے کی طرف سے ایسی مخالفت بھی ہوئی کہ سرسید کے بعد حاتی ہی دوسرے آدمی تھے۔ فنی سہاد میں کے اوحد فتح لکھنؤ اور سمر علی شوق قدوائی کے اہبار ”آزاد“ نے یہ معمول بنالیا تھا کہ ہر پرے میں حاتی کی ٹانگ ضرور بھیجی جاتی۔ اس کا ایک سبب یہ تھا کہ ”مقدمہ“ میں حاتی نے لکھنؤی شاعری اور اس کے رنگِ سخن کو مسترد کیا تھا اور اردو ادب کو فنی شاعری کا راستہ دکھانے کی کوشش کی تھی۔ اس مخالفت کا اندازہ ان اشعار سے بھی ہو سکتا ہے جو در ذیل بیان ہو گئے تھے اور آج بھی ہم تک پہنچے ہیں:

سید کی بات حضرت حاتی سے پوچھے بدھ میاں کی بات اقبال سے پوچھے

اگر ہمارے حلوں سے حاتی کا حال ہے میدانِ پانی پت کی طرح پامال ہے

ان کے برخلاف اقبال حاتی کے پرستار اور بڑے مداح تھے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے نولہ بالا دو شعروں کے علاوہ

اقبال کی ایک غیر مطلوبہ بات بھی دی ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا ام حاتی کو کیا اورچھوہتے تھے۔

مشہور زمانے میں ہے ام حاتی
معمور تھے حق سے ہے جام خالی
میں کشور شعر کا نبی ہوں گویا
نازل ہے سر سے سب پہ کام حاتی [۴۲]

حاتی نے بیک وقت نظم و نثر دونوں کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنالیا اور دونوں میں تخلیقی و فکری سطح پر نہ صرف اپنا لوہا متوایا بلکہ اردو ادب کو نئی فکر دینی بہت دے کر روایت فکری کا راستہ بھی دکھایا اور ساتھ ہی مغربی فکر و فکر کو ہماری روایتی فکر و نظر سے ملا کر ایک نئی صورت دی۔ آج بھی اردو ادب حالی کے بنائے ہوئے راستے پر گامزن ہے۔ الطاف حسین حالی کی چھوٹی بڑی متعدد تصانیف ہیں۔ اپنے پہلے قیام دہلی میں انھوں نے ایک چھوٹا سا رسالہ عربی زبان میں لکھا تھا جو ادبِ صدیقی ضمنِ خاں کی تالیف میں لکھا گیا تھا جسے ان کے استاد نے یہ کہہ کر پھاڑ دیا کہ یہ دہلی کی تالیف میں لکھا گیا ہے۔ اردو نثر و نظم میں ان کی دوسری تصانیف یہ ہیں:

الطاف حسین حالی کی تصانیف:

(الف) نثر

(۱) ”مولود شریف“ حالی نے ۱۸۶۳ء تا ۱۸۷۷ء کے درمیان اردو میں لکھا جو ان کی زندگی میں کبھی شائع نہیں ہوا اور ان کی وفات کے ۹ سال بعد ۱۹۴۳ء میں ان کے بیٹے سجاد حسین نے اسے پہلی بار شائع کیا۔ اس میں اصلاح قوم کا رنگ و مزاج شامل ہے۔ نثر سادہ و سواں اور روایات عام طور پر چمک ہیں۔ یہ حالی کی پہلی تالیف ہے۔

(۲) ”تزیانی مسوم“ یہ کتاب نو بیسائی پادری عماد الدین کی کتاب ”ہدایت المسلمین“ کے دو میں لکھی گئی تھی۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ سب سے پہلے خانا ۱۸۶۷ء میں ایک کتاب ”تزیانی مسوم“ ایک نئے کریم کی کتاب کے جواب میں، جو میرا اہم وطن تھا اور مسلمان سے بیسائی ہو گیا تھا، لکھی تھی جس کو اسی زمانے میں لوگوں نے مذہبی ایجنٹوں میں شائع کر دیا تھا۔ [۴۳]

(۳) ”سہادی علم جیلوئی“ ۱۳۸ صفحات پر مشتمل یہ کتاب ۱۸۸۳ء میں اسی نام سے شائع ہوئی۔ سرورق پر لکھا ہے کہ ”جس میں طبقاتِ ارضی کی ساخت کا بیان ہے اور جس کو مولوی الطاف حسین صاحب حالی پانی پتی مدرسہ اول مذہب انہائے شرقیہ ایچکوہرک اسکول دہلی نے ایک رسالہ عربی سے ترجمہ کیا گیا تھا مآرود میں ترجمہ کیا۔ ۱۸۸۳ء یہ منظوری جناب صاحب رجسٹرار پنجاب یونیورسٹی، علیہ طبع انعام و نصاب میں نظام الدین پر نظر کے اہتمام سے چھپی۔ حالی نے لکھا ہے کہ اس کا کاپی رائٹ (حق تعینف) بغیر کسی معاوضہ کے پنجاب یونیورسٹی کو دے دیا۔ چنانچہ ڈاکٹر لائٹر کے زمانے میں اس کو یونیورسٹی نے چھاپ کر شائع

کرد یا تھا مگر اول تو وہ اصل کتاب پچاس ساٹھ برس پہلے کی تھی ہوئی تھی جب کہ خیر لونی (علم طبقات الارض) کا طبع ہندوئی حالت میں تھا، دوسرے گھڑے کو اس فن سے محض اجنبیت تھی، اس لیے اصل اور ترجمہ دونوں قلعیوں سے خالی نہ تھے۔ [۲۳]

(۴) "اصول قاری" مولانا خاں نے فارسی زبان کی قواعد اردو زبان میں لکھی ہے۔ ۱۸۶۸ء میں گورنمنٹ پنجاب نے یوہاء انعام ایک اشتہار جاری کیا کہ "زبان قاری کے اصول اردو زبان میں بھارت روشن واضح کئے جائیں۔ خاں نے اس اشتہار کے جواب میں "اصول قاری" کے نام سے یہ کتاب لکھی "تہذیب مطالب کتاب" میں خاں نے لکھا ہے کہ "اس رسالے میں چند خصوصیتیں ایسی ہیں، کہ اصول قاری کی انگریزی کتابوں میں سے کسی خاص کتاب میں شاید نہ پائی جائیں۔ ایک یہ کہ انگریزی کتابوں میں لوگوں نے جو زبان قاری کے قواعد لکھے ہیں، ان میں صرف نحو کے اصول کو باہم ہیسا تھوڑا کیا ہے کہ صرف کے مسائل نحو کے مسائل سے ہرگز ممتاز نہیں ہو سکتے۔ اس کتاب میں صرف کی بحث نحو کے فن سے بالکل جدا ہے۔ دوسرے اس رسالے میں رعایت تہذیب کی بہت غور و نظر ہے۔ تیسرے مطالب نحو کو فتح کرنے میں تصور نہیں کیا۔ چوتھے اصول کا لفظ کئی فنون کو شامل ہے۔ صرف۔ نحو۔ معانی۔ بدیع ۳۰ جب تک کتاب میں یہ سب فنون بیان نہ کیے جائیں کتاب نامکام ہے حالانکہ انگریزی کتابوں میں کوئی رسالہ ایسا نہیں دیکھا گیا جو ان پانچوں فنون کو شامل ہو۔ اس رسالے میں یہ پانچوں فن اپنے نزدیک ابھی طرح بیان کئے گئے ہیں۔ پانچویں اکثر استادوں کے شعر جو بطور سند کے لائے جاتے ہیں بعض ان میں سے دقتیں ہوتی ہیں۔ خاک سار نے ایسے شعروں کا ترجمہ کر کے اس کا مطلب روشن اور واضح کر دیا ہے۔ چھٹے حرفن کے آخر میں تھوڑے تھوڑے سوال اسی فن کے لکھ دیے ہیں اور ان کا جواب نہیں لکھا تاکہ پڑھنے والوں کو ان کے دیکھنے سے بصیرت حاصل ہو۔ ان کے امتحان میں بھی کام آئیں" [۲۵] "اصول قاری" کے مسودہ خاں میں تہذیب ۹ صفحات پر، علم صرف ۱۲۳ صفحات پر اور علم نحو ۱۳۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اس طرح مسودہ کتاب کے کل ۲۵۹ صفحات ہیں۔ یہ کتاب خاں کی زندگی میں بھی شائع نہیں ہوئی۔ وفات خاں (۱۹۱۳ء) کے بعد ان کے بیٹے خواجہ سہا حسین کے پاس یہ مسودہ محفوظ تھا۔ ۱۹۳۶ء میں ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ اور ۱۹۴۷ء کے فسادات میں ذخیرہ خاں کا کیا حشر ہوا اور سب مسودات اور کتابیں کہاں گئیں، معلوم نہیں ہوا۔ اب صرف تہذیب اور فہرست کتاب محفوظ رہ گئی ہے۔ جس کی نقل میرا سامیل پانی پتی کے پاس تھی جو فوت ہو چکے ہیں "اصول قاری" کے پانچ ابواب ہیں۔ پہلا باب علم صرف کے بیان میں، دوسرا باب علم نحو کے بیان میں، تیسرا باب علم معانی کے بیان میں، چوتھا باب علم بیان میں، پانچواں باب علم بدیع کے بیان میں، خاں نے باب کے بجائے "حصہ" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس مسودہ کو تلاش کیا جانا چاہیے۔

(۵) "محاسن النساء" خاں نے ۱۸۷۳ء میں قیام لاہور کے دوران "ایک کتاب عربیوں کی تعلیم کے لیے

قصہ کے ہر ایہ میں موسم بہار میں انساؤں کی تہی جس پر کرل ہارائے نے ایک انجیو کیشل دور پار میں بہ مقام دہلی مجھے لارڈ ہارٹو بروک (ڈائریکٹر آف انڈیا) کے ہاتھ سے چار سو روپے کا انعام دلایا تھا اور جو اردو ادب و ادبیات کے مدارس اسی میں دست تک جاری رہی اور شاید اب بھی گھنٹی گھنٹی جاری ہو۔ [۳۹۱]۔

(۶) "حیاتِ سعدی" ۱۸۸۶ء میں سیرت نگاری پر حالی کی پہلی کتاب "حیاتِ سعدی" شائع ہوئی اور بہت مقبول ہوئی۔ یہ اردو میں اپنی ذہنیت کی پہلی کتاب ہے۔ اس کا مطالعہ نثر کے ذیل میں آئے گا۔ حالی نے لکھا ہے کہ "پھر دہلی میں سعدی شیرازی کی لائف اور ان کی نظم و نثر پر پوری نگاہ کرنا شروع کیا جس کا نام "حیاتِ سعدی" ہے اور جس کے دس بارہ ایڈیشن اب سے پہلے شائع ہو چکے ہیں۔" [۳۹۲]

(۷) "سفر نامہ حکیم ناصر خسرو" یہ ایک دلچسپ و مشہور سفر نامہ ہے جسے حالی نے فارسی زبان ہی میں اپنے حالانہ مقدمہ اور سوانح نامہ خسرو کے ساتھ مرتب کر کے ۱۸۸۶ء میں شائع کیا۔

(۸) "مقدمہ (شعر و شاعری)" اس کا اصل نام صرف "مقدمہ" ہے۔ پہلی بار ۱۸۹۳ء میں مطبع انصاری دہلی سے "دیوانِ حالی" کے مقدمہ کے طور پر شائع ہوا تا کہ دیوان چھپنے والے مقدمہ میں درج خیالات کی روشنی میں ان کے "دیوان" کی شاعری کا مطالعہ کریں۔ بعد میں یہ دیوانِ حالی سے الگ کتابی صورت میں شائع ہوتا رہا اور آج تک الگ تصنیف کی حیثیت سے شائع ہو رہا ہے۔ "مقدمہ شعر و شاعری" کے نام سے معروف ہے۔ حالی نے خود بھی لکھا ہے کہ "شاعری پر ایک مبسوط ایسے (Essay) لکھ کر بطور مقدمہ کے اپنے دیوان کے ساتھ شائع کیا۔" [۳۹۳] مقدمہ شعر و شاعری نے قدیم روایت اور شاعری کو بدل کر اسے نئے تصور شاعری سے آشنا کیا اور اسی لیے یہ کتاب اردو ادب میں سبب میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس منفرد تصنیف کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۹) "یادگار غالب" حالی کی ایک اور مرکز الادب تصنیف ہے جس نے مطالعہ غالب کے لیے ایسا نیا راستہ بنایا جس پر اہل علم و ادب آج تک چل کر راستے کو کشادہ کر رہے ہیں۔ یہ تصنیف پہلی بار ۱۸۹۷ء میں نامی پریس کانپور سے شائع ہوئی۔ حالی نے لکھا ہے کہ "اس کے بعد مرزا غالب کی لائف جس میں ان کے فارسی اور اردو نظم و نثر کا انتخاب بھی شامل ہے اور نیز ان کی شاعری پر پوری نگاہ کیا گیا ہے" یادگار غالب کے نام سے لکھ کر شائع کی۔ [۳۹۴] "مقدمہ" ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا اس کے معنی یہ ہونے لگے کہ اس کے بعد ہی وہ "یادگار غالب" کہنے میں مصروف ہوئے۔ قیام دہلی کے دوران انھوں نے اس موضوع پر سوانح کیا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ یادگار غالب کہنے کا خیال وہاں غالب ۱۸۶۹ء کے بعد اور مرزا غالب کہنے کے دوران یا فوراً بعد آیا ہو۔ جب "مقدمہ" منبج کرنا شروع ہوا تو وہ "حیاتِ ہادی" پر پہلے ہی کام شروع کر چکے تھے۔ پانی پت میں رو کر انھوں نے "یادگار غالب" کا مسودہ جاری کیا جو ۱۸۹۷ء میں دہلی پریس کانپور سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب کا بھی یہی خیال ہے کہ حالی نے "حیاتِ ہادی" پانی پت کے قیام میں یادگار

غالب مرتب کی۔ (۳۰) اس کا مطالعہ کچھ صفحات میں آئے گا۔

(۱۰) ”حیات جاوید“ یہ سرسید کی مفصل سوانح عمری ہے۔ ۱۸۹۳ء میں جب مقدمہ چھپ کر شائع ہوا تو انہوں نے ”حیات جاوید“ لکھنے کا کام شروع کر دیا تھا لیکن ۱۸۹۳ء سے اس پر پوری توجہ دی۔ ۱۳ اگست ۱۸۹۸ء کے ایک خط میں حالی لکھتے ہیں کہ ”سرسید کی لائف بہت تیزی سے چھپ رہی ہے اور اگر میں ہر تین ماہ کے مسودہ کی تیاری میں مصروف نہ ہوں تو کام بند ہو جائے اور اس سال کے آخر تک جو اس کے شائع کر دینے کا ارادہ ہے وہ پورا نہ ہو سکے۔ اگست ۱۸۹۹ء تک اس کے صرف سو صفحے چھپے تھے جس کا سبب اپنی بیماری بتائی ہے (۳۱) ایک اور خط میں حالی لکھتے ہیں کہ ”میں نے اپنی طرف سے کوشش کرنے میں کی نہیں کی اور چھ برس تک اس کام کے سوا دوسری طرف متوجہ نہیں ہوا۔ (۳۲) حیات جاوید“ ۱۹۰۲ء میں نائی پریس کان پور سے چھپ کر شائع ہوئی۔ یہ آج بھی سرسید کی زندگی اور کاموں پر اہم ترین کتاب اور سرسید کے تعلق سے ایک مستند و بنیادی ماخذ ہے۔ اس کا مطالعہ بھی نثر کے ذیل میں آنے والا ہے۔

(۱۱) ”مقالات حالی“ اس کے دو حصے ہیں۔ حصہ اول میں ۳۹ مقالات ہیں اور حصہ دوم میں ۹ تقریریں اور پتھر کے علاوہ ۷۷ کتابوں پر حالی کی لکھی ہوئی تقریریں شامل ہیں۔ حالی نے اپنی خود نوشت (ترجمہ حالی) میں لکھا ہے کہ ”اس کے علاوہ ہمیں بتیس مضمون بھی مختلف عنوانوں پر مختلف اوقات میں لکھے جو ”تہذیب الاخلاق“، ”علی گڑھ گزٹ“ اور دیگر اخبارات و رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ (۳۳) شیخ محمد اسامیل پانی پتی نے ”کلیاتِ شعرِ حالی“ دو جلدوں میں مرتب و مدون کیا جو مجلس ترقی ادب لاہور سے علی الترتیب ۱۹۶۸ء، ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔ مرتب نے مضامین حالی کو مختلف عنوانات کے تحت سوانحوں کے ساتھ جمع کر دیا ہے۔ مثلاً جلد اول میں مذہبی، اصلاحی، تاریخی، سوانحی، مضامین متعلق سرسید و علی گڑھ کالج وغیرہ شامل کئے ہیں اور حسب ضرورت اکثر مضامین پر تعارفی نوٹ بھی دیا ہے۔ جلد اول میں مضامین کی تعداد ۳۳ ہے اور جلد دوم میں بارہ تقریریں، کتابوں پر لکھی ہوئی چالیس اور رسائل و اخبارات پر بارہ تقریریں شامل ہیں۔

(۱۲) ”مکتوبات حالی“ یہ حالی کے لکھے ہوئے خطوط کا مجموعہ ہے جس کے مرتب حالی کے بیٹے خواجہ بہار حسین ہیں۔ جنہوں نے ”مکتوبات حالی“ کے نام سے ۱۹۴۵ء میں حالی پر پریس پانی پت سے دو جلدوں میں انہیں شائع کیا۔

(ب) انظم

(۱۳) ”مجموعہ انظم حالی“ پہلی بار ۱۸۹۰ء میں شائع ہوا جس میں ”مناجاتِ بیہوشگو، ہندوستانی حقوقی اولاد اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ وہ بار بار الگ الگ چھپ کر شائع ہوتی رہی ہیں۔

(۱۳) "دیوانِ حالی" دیوانِ حالی مقدمہ کے ساتھ ۱۸۹۳ء میں مطبع انصاری دہلی سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد دیوانِ حالی مقدمہ کے بغیر مختلف مطبعوں سے شائع ہوا۔

(۱۵) "جواہرِ ادبِ حالی" حالی کی وفات کے بعد شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے باقیاتِ حالی جمع کر کے ۱۹۲۲ء میں ایک مجموعہ "جواہرِ ادبِ حالی" کے نام سے شائع کیا۔

(۱۶) "مسدسِ حالی" اس کا اصل نام "مدو جزر اسلام" ہے لیکن "مسدسِ حالی" کے نام سے ایسی شہرت پائی کہ آج تک اسی نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ "مسدس" پہلی بار ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا اور اس کے بعد اتنی بار مختلف مطبعوں سے مسلسل چھپا رہا کہ سب کا احاطہ کرنا آج دشوار ہے۔ مسدس اپنے وقت کی مقبول ترین تصنیف تھی اور آج بھی ادب کی تاریخ میں منفرد مقام رکھتی ہے۔

(۱۷) "کلیاتِ نظمِ حالی" شیخ اسماعیل پانی پتی "کلیاتِ نظمِ حالی" مرتب کرنا چاہتے تھے جس کی دو جلدیں انھوں نے ۱۹۲۷ء میں شائع کیں۔ ان دونوں جلدوں میں اصناف کے مطابق کلامِ حالی ترتیب دیا گیا ہے۔ باقی دو جلدیں شائع نہ ہو سکیں۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے کلیاتِ حالی کو دو جلدوں میں مرتب کیا جسے مجلسِ ترقیِ ادب نے ۱۹۶۸ء اور ۱۹۷۰ء میں شائع کیا۔ "کلیاتِ حالی" کی جلد اول میں مرتب نے پہلے "تذکرہِ حالی" شامل کیا ہے۔ اس کے بعد دیا چہ مسدس مدو جزر اسلام مکتوب سر سید، نامِ حالی، قصیدہ مسدس دیا چہ دیوانِ حالی، مجموعہ نظمِ حالی کے نثری دیباچے شامل کر کے فصل اول میں غزلیات، فصل دوم میں قطعات و رباعیات، فصل سوم میں قصائد و منظومات، عدیہ، فصل چہارم میں مرثیہ، فصل پنجم میں جدیہ شاعری (دری اخلاقی نظمیں) اور فصل ششم میں بچوں کی نظمیں شامل ہیں۔ جلد اول و دوم کی فہرست مسلسل ہے اس لیے یہ فصل منظم سے شروع ہوتی ہے۔ فصل ہفتم میں "ہمد و نواس" کے عنوان کے تحت دو نظمیں "مناجاتِ جود" اور "چپ کی داغ" شامل ہیں۔ فصل ہفتم میں قوی دہلی نظمیں شامل ہیں جن میں مسدس مدو جزر اسلام، قصیدہ مسدس، بحرِ حال، (قصیدہ) اور شکوہ ہند (ترکیب بند) شامل ہیں۔ فصل خیم میں قطعی و اصلاحی نظمیں جو علی گڑھ سے متعلق ہیں شامل کی گئی ہیں۔ فصل دہم میں منظوم تراجم شامل ہیں۔ فصل یازدہم میں محقرات و نوادہ شامل ہیں اور اسی میں قطعاتِ نثری و غیرہ بھی شامل ہیں۔ آخر میں چار مضامین شامل ہیں۔ خیمہ اول میں دیا چہ خیمہ اردو کلیاتِ نظمِ حالی، خیمہ دوم میں کلامِ فارسی جس میں فارسی غزلیات، رباعیات، قصائد، مرثیہ، قطعات، محقرات و قطعاتِ نثری (مدون و غیر مدون) شامل ہیں۔ خیمہ ۳ میں کلامِ عربی اور خیمہ ۴ میں کتابیات شامل ہیں۔ فاضل مرتب نے عام طور پر نثرین ہر نظم کے ساتھ دیے ہیں۔ اس کلیات میں کم و بیش سارا کلامِ حالی آ گیا ہے۔

کلامِ حالی کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف) حالی کی قوی شاعری (منظومات)

(ب) حالی کی غزل۔

یہاں پہلے ہم حالی کی "قومی شاعری" کا مطالعہ کرتے ہیں۔

(الف) قومی شاعری:-

الطاف حسین حالی جدید اردو شاعری کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ کو یاد ہوگا جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں کہ ۱۸۷۲ء میں وہ پنجاب گورنمنٹ ہک (پ) میں ملازم تھے جہاں اردو میں ترجمہ کی ہوئی کتابوں کی مہارت کی درستی اور انگریزی ثانی کا کام اُن کے سپرد تھا۔ اس زمانے میں متحدہ انصافی و غیر انصافی کتابیں یہ صورت ترجمہ اُن کی نظر سے گزریں اور انھیں خیال پیدا ہوا کہ اب اردو زبان کی ترقی و تلم میں بھی ایسا ہی کام ہونا چاہیے۔ ۱۸۷۲ء ہی میں انھوں نے "جہاں مردی کا کام" کے عنوان سے ایک نظم لکھی اور اس نظم کا مآخذ بیان کرتے ہوئے لکھا کہ "یہ حکایت ایک انگریز کی تخری سے لی گئی ہے اور اس کو اردو میں بہ اضافہ بعض خیالات نظم کیا گیا ہے۔" [۳۳] یہ نظم انجمن پنجاب کے مشاعرے سے پہلے کی نظم ہے۔ اس سے آٹھ دس سال پہلے تھیں میر جعفر بھی کئی انگریز کی نظموں کا اردو میں ترجمہ کر چکے تھے اور اس سلسلے میں میر نے بھی تھیں کی جڑی میں کئی نظمیں اردو میں ترجمہ کی تھیں۔ انجمن پنجاب جس کا پرانا نام "انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب" تھا ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو انگریز کی حکومت کی حکومت عملی کے تحت قائم ہوئی۔ نکلنا اور نکلنا میں ایسی انجمنیں پہلے ہی قائم ہو چکی تھیں۔ اس انجمن کا ایک مقصد تعلیم کا فروغ تھا تاکہ نیا تعلیم یافتہ طبقہ حکومت و ملت کے کارندوں کے طور پر کام میں آ سکے۔ اس انجمن کے ذریعے حکومت کو یہ بھی معلوم ہوتا رہتا تھا کہ عالم کیا سوچ رہی ہے اور ہوا کی کس رخ پر چل رہی ہیں۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۳ء کو انجمن پنجاب نے محمد حسین آزاد کی تحریک اور کرنل ہارلڈ کی تائید سے ایک نئے قسم کے مشاعرے کی بنیاد رکھی [۳۵]۔ اس مشاعرہ کی مدد سے وہاں محمد حسین آزاد تھے۔ اس مشاعرہ کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں شعرا مصرعہ، طرح کے بھانے نئے موضوعات پر نظمیں لکھتے تھے۔ ۲۷ مئی ۱۸۷۳ء کو محمد حسین آزاد نے "شام کی آمد اور رات کی کیفیت" کے موضوع پر اپنی نظم پڑھی [۳۶]۔ ۸ مئی ۱۸۷۳ء کو آزاد نے "مثنوی شب قدر" قیث کی اور کرنل ہارلڈ نے اپنی انگریزی تقریر میں کہا کہ "نظم اردو" جو چند عوارض کے باعث تزلزل اور بد حالی میں پڑی ہوئی ہے اس کی ترقی کے سامان بیم بھانے جائیں۔ [۳۷] ۳۰ مئی ۱۸۷۳ء کے مشاعرے کا موضوع "برسات" تھا۔ الطاف حسین حالی نے اس مشاعرہ میں مثنوی کی قیث میں اپنی نظم "برکھا نیت" قیث کی جو بہت پسند کی گئی۔ ۱۳ اگست ۱۸۷۳ء کے مشاعرہ کا موضوع "امید" تھا۔ اس مشاعرے میں حالی نے "نکلاؤ امید" کے نام سے اپنی نظم پڑھی۔ محمد حسین آزاد نے بھی اسی موضوع پر نظم قیث کی۔ یکم ستمبر ۱۸۷۳ء کا موضوع "حب وطن" تھا جس میں اور شعرا کے ساتھ محمد حسین آزاد اور

مولانا حالی نے بھی اپنی اپنی نظمیں پیش کیں۔ ۳۱ نومبر ۱۸۷۷ء کے مشاعرہ کا موضوع انصاف تھا۔ حالی نے اپنی مثنوی ”مناظرہ رحم و انصاف“ پیش کی جس میں رحم و انصاف الگ الگ اپنی برتری جتاتے ہیں اور پھر ”مصلحت“ اس سختی کو سلجھاتی ہے۔ یہی وہ چار نظمیں تھیں جو حالی نے انجمن پنجاب کے مشاعرہ میں پڑھیں۔ یہ سب نظمیں کلیاتِ حالی میں شامل ہیں اور حالی کے مخصوص رنگِ شاعری و طرزِ ادب کی ترجمانی کرتی ہیں۔

محمد حسین آزاد نے لاہور میں ”موضوعِ حالی“ مشاعرے کی بنیاد رکھ کر اردو شاعری کو ایک نیا سوز دیا اور مولانا حالی جو اپنی فطرت کے عین مطابق ایسی ہی شاعری کرنا چاہتے تھے، انھیں اردو شاعری کو نیا سوز دینے کا پہلا موقع ملا۔ اس زمانے میں حالی انگریزی ادب اور اس کی نگہوں سے کسی حد تک متعارف ہو چکے تھے۔ ان کی نظم ”برکھانہ“ غیور شاعری کی مثال ہے جس میں حالی نے واقعیت و اصلیت کے ساتھ برسات کا منظر پیش کیا ہے۔ اس نظم میں منظرِ قدرت مہلے سے پاک کھلی دھند و اتفاقی رنگ میں پیش ہوئے ہیں۔ طرزِ ادب ہی ہے جو ان کی فزولوں اور دوسری نگہوں میں یکسانیت کے ساتھ ملتا ہے۔ طرزِ ادب کی یہی صورت ان کی ہاتی ٹیوں مثنویوں (نظموں) کے ہے لیکن ”نظم و نثر“ اس لیے زیادہ اہم نظم ہے کہ حالی پہلے شاعر ہیں جو وطن اور حب وطن کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ اس موضوع پر ”انجمن پنجاب“ کے مشاعرے میں اور شعرانے بھی نظمیں لکھیں لیکن حالی نے اصلیت کے ساتھ ان پہلوؤں کو ابھارا جن سے قومی سوچ نمایاں ہوتی ہے۔ اس نظم کو پڑھتے تو حالی حب وطن کو ”دوایتی شاعری“ کے جذبہٴ عشق کا ہم چلے بناتے ہیں۔ نظم کے شروع میں وہ وطن سے جذباتی تعلق ظاہر کرتے ہوئے اس کی فضا اور اس کے شمس کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر وطن کی یاد اور اس سے محبت کی مثالیں تاریخ سے پیش کرتے ہیں اور وطن کی محبت کے خاص معنی کو یوں جان کرتے ہیں۔ جس میں پوری قوم اور اس کی فلاح و بہبود کا تصور واضح طور پر موجود ہے:

بچھے بے فکر کیا ہو ہم وطنو	آٹھ اہل وطن کے دوست ہو
مرد ہو تو کسی کے کام آؤ	ورنہ کھانا کچھ اچھے جاؤ
ایک ڈال کے سب ہیں برگ و فرع	ہے کوئی ان میں شگ کہ اور کوئی تر
جاننے والو! جانکوں کو چکاؤ	تیرے والوں ڈانٹوں کو تڑاؤ
تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر	نہ کسی ہم وطن کو سمجھو خیر
ہو سلطان اس میں یا بند	بودہ غریب ہو یا کہ ہو برہمن
سب کو میلی لاء سے دیکھو	سمجھو آنکھوں کی پتلیاں سب کو
ملک ہیں اتفاق سے آزاد	شر ہیں اتفاق سے آباد
ہند میں اتفاق ہوتا اگر	کھاتے فیروں کی ٹوکریں کیوں کر

اپنی پہلی سے ہاتھ دھو بیٹھی
پرہیزِ وطن بہت کم ہیں
ہند کو کر دکھاؤ انگلستان
بے حقیقت ہے گرچہ ہے سلطان
علم سے پاک کہیم دوز سے ہے
بے غر بھیک تک نہ پائے گا
بہر نہ کہنا کہ کوئی کہتا تھا

قوم جب اتفاق کو بیٹھی
بہرتے جب وطن کا گوم ہیں
علم کو کر دو ملک کو ارداس
قوم کا جتدل ہے جو انسان
قوم کی عزت اب بھر سے ہے
کوئی دن میں وہ دور آئے گا
گر نہیں سنئے قولِ مائی کا

اس شاعری پر یہ اعتراض کیا جا رہا ہے کہ یہ تر سے بہت قریب ہے۔ اس بات کے علاوہ کہ یہ کل متبع ہے اور سہل متبع اردو شاعری میں حکام کی ایک خوبی مکی جاتی ہے، حقیقت یہ ہے کہ یہ طرزِ ادا مائی کے تصور شاعری کی اصل ضرورت تھی۔ مائی شاعری میں ”ہزبات“ کی جگہ ”زہن“ کو لانا چاہتے تھے جو طرز کا خاص محرک ہے اور اسی لیے مائی کی یہ شاعری تر سے بے حد قریب ہے لیکن اس میں شاعری کا اثر و تاثر موجود ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر نہ صرف وطن کا ایک قوی تصور ابھرتا ہے بلکہ انسانیت کی طرف بھی جاری یا سماج کی توجہ مبذول ہوتی ہے۔ اس میں مسائل بھی بیان کئے گئے ہیں اور ان کا حل بھی اور مل رہا ہے جس سے قوم بختی ہے، جس سے انسانیت پیدا ہوتی ہے اور رواداری، برداشت، شرافت، حراج کا حصہ بنتے ہیں۔ مائی کی شاعری اسی مثبت رویے کی شاعری ہے اور ان کے نئے تصور شاعری کی ترجمان ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے لکھا ہے کہ ”زہن“ نظموں میں وجدان اور تنگی کے گوندے نہیں دیکھتے۔ واقعات کسی سیاہیِ مل سے نہیں گزرتے۔ خیالات اور کیفیات کی ترتیب، تنظیم اور ان کا ارتقاء ملتا ہے ان میں سپاٹ اور بے رنگ جیسے بھی ہیں لیکن یہ حقیقت مجھوی ان میں زندگی کا رس ہے، مشاہدہ، کافیاں، بے شاعر کے ارد گرد پھیلی ہوئی وسیع کائنات کی پرچھائیاں ہیں۔ جی جی اپنے نام رکھتی ہیں اور انھیں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایسی شاعری کو ہم Poetry of Statement کہہ سکتے ہیں۔ یہ نفسِ اردو شاعری میں ایک نئی آواز تھی۔ مائی غزل سے محسوس کر نظم کی طرف اس لیے توجہ ہوئے کیوں کہ وہ داخلی جذبہ کی شدت اور گہرائی کو شاعری کے لیے ناکافی سمجھتے تھے۔ وہ انفرادی نفس سے گزر کر اجتماعی زندگی کی بنیاد کو چھونا اور تیز کرنا چاہتے تھے۔ ان کے سامنے ایک بڑا اور واضح مقصد تھا اور وہ تھا اس قوم کی ذاتی اور مدد مائی چارہ سازی، جو سیاسی بساط کے لٹ جاتے کی وجہ سے انتشار رہے۔ محسوس اور آئینہ کی منہ عمار میں گہری ہوئی تھی۔ (۳۸) مائی نے متعدد نظمیں اور قطعات لکھے ہیں جو اخلاقی، تعلیمی، اصلاحی اور قومی وطن کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان سب نظموں اور قطعات میں مائی کا دل درد و مہمانان کا غلوں اور تخلیقی شعور اس طرح شامل ہے کہ شاعری پڑھنے یا سننے والے کو حیرت کرتی ہے ”مسدس مائی“ (۱۸۷۹ء) میں لکھی گئی اور جس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے، مائی کے تمام جدید شعری

روحانات کو نہ صرف ایک مرکز پر لے آئی ہے بلکہ ان کی ماہد کی شاعری کا راستہ بھی مقرر کر دیتی ہے۔ "مسدس" سے انھیں وہ مخصوص نظر اور وہ مخصوص طرز مل جاتا ہے جس سے ان کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔ انھوں نے طرح طرح کی نظمیں لکھیں مگر ان سب کا انداز نظر اصلاحی و اخلاقی ہے جن سے وہ قوم کو ذوال کے ادوار سے نکال کر ترقی کی راہ پر لے جانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ نظمیں سرسید کے مضامین کی طرح، مقصدی ہیں۔ مسلم ایجوکیشنل کانفرنس میں جو نظمیں حالی نے پڑھیں وہ خاص طور پر توجہ کے لائق ہیں۔ حالی ہمارے ہمارے پہلے شعوری شاعر ہیں۔ وہ جو کام کر رہے ہیں اور جس قسم کی شاعری وہ لکھ رہے ہیں۔ اس پر انھوں نے پہلے سے غور فکر کر کے داخل عمل لے لیا ہے۔ ان کے ہاں اسی لیے تخلیق و تنقید متوازن طور پر ساتھ چلتی ہیں۔ اپنی نگاروں پر وہ تنقیدی نظر سے قاری کے ذہن کو اس طرف لے آتے ہیں جو ان کی تخلیقی و شاعری کا مقصد اولین ہے۔ ۱۸۹۱ء کی ایک نظم ترکیب بند کی ہیئت میں ملتی ہے جس کا عنوان "قوم کا متوسط طبقہ" ہے۔ اس پر حالی نے جو نوٹ لکھا ہے اس کے اقتباس سے تخلیق و تنقید کے ایک ساتھ چلنے کا شعوری عمل سامنے آ جاتا ہے۔

"اس نظم میں متوسط درجے کے لوگوں کی حالت کو فقر اور اغنیاء کی حالت سے بھر پور کیا گیا ہے۔ مصلحتین سے وہ لوگ مراد ہیں جنہوں نے اپنی ذاتی کوشش اور سیاحت، میلپ سے دولت، عزت، تکیہ نامی یا علم و فضل میں اپنی حالت سے ترقی کر کے اپنے ہم سردوں میں اعتبار حاصل کیا ہو۔ ذاتی درجے سے وہ لوگ مراد ہیں جو اپنی پست حالت سے آگے بڑھنا نہیں چاہتے یا چاہتے ہیں مگر نہیں جانتے۔ ذاتی درجے سے وہ لوگ مراد ہیں جو دولت و عزت کے لحاظ سے ایک ممتاز حالت میں پیدا ہوئے مگر اس حالت سے ترقی کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے اور نیز اس حالت پر قائم رہنے کی فکر اور اس سے متنزل کرنے کا کچھ انداز انہیں کرتے۔" [۳۹]

حالی کی یہ ساری نظم اسی نقطہ نظر کی وضاحت کرتی ہے۔ اغلاس و دردمندی کے ساتھ وہ برصغیر کے انسان اور یہاں بھنے والی قوموں کو ایک ایسا درس دیتے ہیں جو اس سے پہلے اردو شاعری میں کسی اور نے نہیں دیا تھا۔ اب تک شاعری ملہو، خواص کے لیے یا مذہبی موضوعات پر لکھی جاتی تھی۔ حالی نے شاعری کا رخ بدل کر اسے ناموز و دیار، جلسوں میں چمکی جانے والی نظمیں، بادشاہات میں چھپنے والی قوی و مقصدی شاعری اور مختلف موضوعات پر لکھی جانے والی منظومات سب حالی کی اسی رنگت شاعری کے زیر اثر عام ہوئیں۔ شاعری کا اس طرح رخ موڑ دینا کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ اس رنگت سخن سے شاعری کے موضوعات میں وسعت آئی اور زبان و بیان میں وسعت پیدا ہوئی۔ حالی کی شاعری قوم کو درپیش مسائل کی شاعری تھی جس سے مسائل کو بیان کر کے قوم کے شعور میں اضافہ کیا اور مرادہ قوم کو زندہ و بیدار کرنے کا کام کیا۔ انفرادیت و اصلاح احوال شاعری کے لیے نیا تصور تھا اور حالی کی قوی شاعری اس ذیل میں آتی ہے۔ انھوں نے نہ صرف مسائل کو اظہار

بلکہ ان کی طرف توجہ دلا کر مل بھی پیش کیا۔ یہ سہانی شاعری نہیں ہے بلکہ زنجی شاعری ہے۔ اقبال نے حاتی کی زندگی میں ہی اس اثر کو قبول کر کے ایک نئی قسم کی شاعری کی جو قوم کے لیے جاوید کارثر رہ سکتی ہے۔ حاتی نے اردو شاعری کی فہمت یا مناصف سخن میں کوئی تبدیلی نہیں کی بلکہ اس کے موضوعات بدل کر شاعری کو قوم کی فلاح و اصلاح سے جوڑ دیا۔ اقبال کی شاعری اسی رنگ سخن کا لوچ کمال ہے۔ حاتی "صحت" کو ہر چیز پر فوقیت دیتے ہیں اور متوسط طبقے کو زندگی و سماج کی ترقی کا راستہ چاہتے ہیں۔ انھیں اس سے بچنا مانگتے ہیں اور صحت سے اُسے دور کرنے کی تلقین کرتے ہیں:

الحمد اس فقر و ناداری سے سو بار الخد
لومڑی جاتے ہیں بن جس کی بدولت شیر نر

حاتی کی نگاہیں پڑھتے ہوئے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک درویش قوم کو بچانے کے لیے دستک دے رہا ہے اور اس کا انھیں ہمارے دلوں کو گرہ مارا ہے۔ اثر دہا شیر بڑھانے کے لیے وہ درویش ایسی سادہ و عام زبان استعمال کر رہا ہے جسے سب آسانی سے سمجھ سکیں۔ حاتی وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے عورتوں کے مسائل کو موضوع سخن بنایا۔ عورتوں کی طرف نہ صرف توجہ دلائی بلکہ ان کی اصلاح کا بیڑا بھی اٹھایا۔ "مناجاتِ بیوہ" (۱۸۸۳ء) بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ "بچپ کی واڈ" (۱۹۰۵ء) میں حاتی نے ہندوستانی عورت کی سیرت نمایاں کی ہے اور دکھایا ہے کہ مرد اس پر کس قدر ظلم کر رہا ہے۔ عورت کا اصل روپ حاتی کی زبان میں یہ ہے:

اے ماؤ بیٹو بھٹیوں دنیا کی زینت تم سے ہے
تکلی کی تم تصویر ہو، صفت کی تم تدبیر ہو
نظر کی تم تصویر ہو، صفت کی تم تدبیر ہو
تکلی میں ہے صبر و رضا، انسان صبر کی تم سے ہے
پھر عورت کی موجودہ صورت حال کو بیان کرتے ہوئے اُس کے مصائب و مسائل اور مشکلات کا ذکر کرتے ہیں جس سے ہندوستانی عورت کی بھرپور تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ حاتی کہتے ہیں کہ مردوں نے عورتوں کی یہ حالت کر دی ہے کہ:

جب تک جو تم علم و دانش سے رہو مردم یاں
آئی ہو جیسی بے خبر و بے یی جاؤ بے خبر
اور پھر عورتوں میں تعلیم کے رواج کے احساس سے حاتی اُمید کی مشعل روشن کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

نوبت قہاری حق دہی کی بعد مدت آئی ہے
انصاف نے دھندلی سی اک اپنی جھٹک دکھائی ہے
کو ہے قہارے حاسموں کو مشکلوں کا سامنا
پر عمل ہر اک مشکل یوں ہی دنیا میں ہوتی آئی ہے

"مناجاتِ بیوہ" حاتی کی مشہور نظم ہے جو بار بار پڑھی اور کثرت سے پڑھی گئی۔ ہندوؤں میں یہ دستور ہے کہ بیوہ و خواہگاہ کسی ہی جوان ہو ورنہ بارہ شادی نہیں کر سکتی۔ ہندوستان کے مسلمانوں میں بھی اکثر اس پر عمل کیا جاتا رہا ہے۔ اس نظم میں حاتی نے بیوہ کی چھٹا اور دوا کی کے ساتھ، بیوہ کی کاربانی سنائی ہے۔ یہ نظم بھی عام پزل

حالی کی زبان میں لکھی گئی ہے تاکہ اسے نہ جان کر سب آسانی سے سمجھ سکیں۔ اس کی بحرِ مثنوی اور رواں ہے۔ بیان میں وہ الفاظ و کلمات بھی کثرت سے استعمال کئے گئے ہیں جو صورتوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ نظم کی وہ لے جو حالی کی ساری شاعری میں دیکھنے میں ملتی ہے، موضوع کی مناسبت سے یہاں ذرا جھڑک کر نہ سننے والے کے دل پر اثر کرتی ہے۔ جس وقت (۱۸۸۳ء) یہ نظم لکھی گئی تھی، اس وقت بیوہ کی شادی نہ کرنے پر سختی سے حمل ہو رہا تھا لیکن آج صورتوں میں تعلیم کے آنے سے سماجی صورت حال بدل گئی ہے اور اس لیے یہ موضوع اتنا دردناک نہیں رہا جتنا حالی کے زمانے میں تھا لیکن جہاں تک شعر کے اثر کا تعلق ہے وہ اس نظم کے مختلف حصوں میں آج بھی موجود ہے۔ پوری نظم میں سماجی اور انسانی رشتے زندگی کے بنانے ہانے میں کئے ہوئے ہیں۔ اسی بنانے ہانے سے حالی کا تصور افادیت جڑا ہوا ہے، اور اس نظم میں ایسے جملے اور حسن کے ساتھ آ رہے کہ یہ نظم بدلے ہوئے سماجی ماحول میں آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ ایسی مثالی اردو ہے کہ اس سطح پر ہندو مسلم پھر ایک دوسرے سے بغل کیر ہو سکتے ہیں۔ حالی اپنی قوی نظموں میں مابعد الطبیعیاتی مسائل میں نہیں الجھتے بلکہ براہِ راست اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے استفادہ کر رہے ہیں۔ انسان اور انسانی زندگی ان کے لیے ہر چیز پر فوقیت رکھتی ہے۔ ان کی شاعری اسی خمیر سے اُٹھی ہے اور ”مناجات“ بیوہ“ ایک ایسی تحقیقی صورت اختیار کر گئی ہے کہ یہ نظم حالی کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ حالی نہ صرف اپنی اصلاحی و اخلاقی شاعری میں بلکہ اپنی جدید غزل میں بھی انسانی زندگی کو سب سے گہرا سمجھتے ہیں۔ ”مناجات“ بیوہ“ انسانی رشتوں کی راسخ کہانی سناتی ہے۔

حالی کی قوی شاعری کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ وہ مجددِ تصورات کو بھی جب نظم میں بیان کرتے ہیں جیسے امیدِ حب وطن، حکمتِ الحق وغیرہ تو وہ مجرد کو بھی حقیقی (Concrete) میں بدل دیتے ہیں اور اس طرح یہ تصورات انسان اور سماجی رشتوں سے مل کر گہرا جھنجھل کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ”مناجات“ بیوہ“ اس کی خوب صورت مثال ہے۔

حالی کی قوی و دینی نظموں کو انگریزی شاعری کا نتیجہ کہا جاتا ہے اور حقیقت میں یہ ان اخلاقی نظموں کی طرح ہیں جو انگریزی زبان و ادب کے نصاب میں شامل کی جاتی ہیں اور جن سے حالی پنجاب گورنمنٹ ہک اچ کی ملازمت کے دوران متعارف ہوئے تھے۔ یہ عام اخلاقی شاعری کے نمونے ہیں۔ حالی انگریزی کی اخلاقی نظموں سے یقیناً متاثر تھے۔ خود حالی کو بھی اپنے بارے میں نہ کوئی مخالفت تھا اور نہ ”مجموعہ“ نظم ”حالی“ کے دیباچے میں انھوں نے اعتراض کیا ہے کہ:

”مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت پہلے سے اور اخلاق سے بالکل نفور تھی اور کچھ اس سے بڑھ کر ہے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے بواہرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس

سے انگریزی شاعری کے صحیح کا روئی کیا جاسکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا ارادہ ہو۔“ [۳۰]

اس اعتراف سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتمی کے حراج اور زمانے کی ضرورت نے انھیں ایسے سانچے میں ڈھالا تھا کہ وہ اپنے دور کے ترجمان بن سکیں۔ انگریزی نظمیں سے ماخذ کے اپنے حراج وپند کے مطابق انھیں نمونے مل گئے اور انھوں نے ایسی نظمیں لکھیں، جو ان کی اپنی فطرت اور ضرورت و وقت کے عین مطابق تھیں۔ شعوری طور پر انھیں معلوم تھا کہ وہ اردو شاعری میں ”طرز جدید“ کی بنیاد رکھ کر ایک نیا اور الگ راستہ بنا رہے ہیں۔ انھار کے ساتھ وہ خود اعتراف کرتے ہیں کہ:

”ان صاحبوں کے سامنے جو مغربی شاعری کی ماہیت سے واقف ہیں اعتراف کرتا ہوں کہ طرز جدید کا حلق ادا کرتا میری طاقت سے باہر تھا۔ البتہ میں نے اردو زبان میں نئی طرز کی ایک ادھوری اور نا پختہ اور بنیاد ڈالی ہے۔ اس پر فطرت بخشنی اور اس کو ایک قعر و فرخ اٹھان دینا شاعری آئندہ ہونہار اور مبارک نسلوں کا کام ہے جن سے اُمید ہے کہ اس بنیاد کو قائم نہ چھوڑیں گے۔“ [۳۱]

اس سے بجز تنقید جو خود حاتمی نے کی ہے، ماخذ کی نظمیں کی جانچنی۔ حاتمی نے بنیاد رکھی جس پر آ کے جمل کر اقبال نے رفیع الشان عمارت تعمیر کی۔ ادب کی تاریخ میں ان کی یہ ممتاز حیثیت ہمیشہ تسلیم رہے گی۔

حاتمی کی چار نظمیں: ”خود جز اسلام“ (۱۸۷۹ء) ”مناجات مجدد“ (۱۸۸۳ء) ”حقوق اولاد“ (۱۸۸۸ء) ”شکوہ ہند“ (۱۸۸۸ء) الگ سے بار بار شائع ہوتی رہی ہیں، لیکن ان سب نظموں میں سے ”مسدب حاتمی“ (خود جز اسلام) اتنی بار بار اور اتنے مختلف چھاپے خانوں سے شائع ہوتی رہی کہ اس کی ترتیب وار مکمل فہرست بنانا بھی ممکن نہیں ہے۔ جمہوریت و اثر کے اعتبار سے اردو زبان کی شاعری کوئی دوسری نظم اس کا مقابلہ کر سکے۔ اس نے قوم کے ذہن کو متاثر کر کے شعور کو بیدار کیا۔ زوال کا احساس دلا یا اور زوال سے نکلنے کے راستے بھی بتائے۔ یہ نظم قوم کی گھٹنی میں پڑ گئی ہے۔

”مسدب“ ”خود جز اسلام“ ”جو“ ”مسدب حاتمی“ کے نام سے بھی معروف ہے، ۱۸۷۹ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ ۱۸۸۶ء میں حاتمی نے اس کا ضمیر لکھا اور ۱۸۸۸ء میں ”عرض حال“ بہ جناب سرور کائنات علیہ الفضل اہلوت واکمل اہلیات“ لکھا جسے مسدب میں اس لیے شامل کرنا ضروری ہے کہ یہ چارے مسدب کے مقصد کا خلاصہ ہے۔ یہ ”عرض حال“ کا استقبال ہے کہ آج بھی میلاد شریف اور نصرت خروانی کی محفلوں میں پڑھا جاتا ہے۔ سرسید اس طرز نظم کے متحرک تھے اور اس پر ان کا اثر کرتے تھے کہ حاتمی کے نام اپنے ایک خط میں لکھا کہ ”مسدب کو میں اپنے اُن اعمال حسد میں سے سمجھتا ہوں کہ جب خدا پر ایمان کا کہنا کیا ایل۔ میں کہوں گا کہ حاتمی سے مسدب لکھوایا یا ہوں اور کہو نہیں۔“ [۳۲] حاتمی کے لیے جدید شاعری کا مقصد یہ تھا کہ اس سے قوم کو بے

دار کرنے کا وہ کام کیا جائے جو شاعری سے اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ مختلف نظموں میں یہ خیال حالی کے مد نظر رہا ہے۔ اور ”مسدس حالی“ اس خیال کی ارتقائی توسیع ہے جس میں انھوں نے اپنی قوم کی موجودہ صورت حال کو دیکھ کر اپنا دل نکال کر رکھ دیا ہے۔ شاعری کے وہ قصودات جو شفقت کی صحبت میں حالی کے ذہن نشین ہوئے تھے اب پوری طرح ان کی شاعری میں شمع کے ساتھ آ رہے تھے۔ انھیں احساس تھا کہ قوم جس طرح کی شاعری کی عادی ہے وہ ان کے ہاں نہیں ملے گی۔ حالی نے لکھا ہے کہ ”ہمارے ملک کے اہل مذاق نگاہ اس رو کی چمکی سیدی سادی نظم کو پسند نہ کریں گے کیوں کہ اس میں بدترغی واقعات ہیں یا چنداں نکل اور حدیثوں کا ترجمہ ہے یا جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے۔ نہ کہیں نازک خیالی ہے نہ رنگین بیانی، نہ مہلت کی چاٹ ہے نہ ظلف کی چاقنی ہے۔“ (۳۳) اس کا مقصد بیان کرتے ہوئے حالی نے لکھا ”گو یا اہل دہلی دکنھو کی دعوت میں ایک ایسا دسترخوان پڑا گیا ہے جس میں اپاہلی چھوڑی اور بے مرقع سالن کے بوا بکھ نہیں مگر اس نظم کی ترتیب مزے لینے اور رواہ دانہ نکلنے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ مزین دن کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کی گئی ہے۔“ (۳۴)

”مسدس“ اردو کی وہ طویل نظم ہے جس میں شروع سے آخر تک ایک ہی موضوع رنگ بھرتا ہے اور جس کی ترتیب مرقعے کے برخلاف، جذباتی کے بجائے منطقی ہے۔ تنبیہ ایک کلیے سے شروع ہوتی ہے۔ اہل دکنھو اس کے پہلے ہی بند میں زبان کی غلطی نکالتے ہیں مگر اصل میں یہ نئے طریقے سے زبان کے استعمال کا اعلان ہے اور ثابت کرتا ہے کہ مقصد شاعری ”زبان شاعری“ سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ حالی اس کلیے کے بعد قوم کی بد حالی کا جائزہ لیتے ہیں، اور مجددہ دین کی طرف گریز کر کے عرب میں زانات جہالت کا نقشہ کھینچتے ہیں، اور پھر آنحضرت ﷺ کی آد کا ذکر کرتے ہیں اور نتیجہ بتاتے ہیں۔ عربی، فارسی، ترکی، ہندو میں ہزاروں لاکھوں اشعار کہے گئے ہیں، لیکن حالی کے ان اشعار کو اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ وہ مہلت سے کنارہ کش ہو کر آنحضرت ﷺ کے مثالی وارث کردار پر توجہ دیتے ہیں، اور مجرموں اور فحش گویوں کے بجائے صدیقی دمانت کو رسالت کی پیچان دیتے ہیں۔ آنحضرت ﷺ تو میدانِ حق کی تعلیم دیتے ہیں مگر یہاں بھی حالی جس پہلو پر زور دیتے ہیں وہ معاشی ہے:

سکھائے معیشت کے آداب اُن کو پڑھائے تمدن کے سب باب اُن کو

حالی آنحضرت ﷺ کی تعلیم میں اُن اصولوں کو ابھارتے ہیں جو جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔ علم، دھرم، دیانت کی قدر و قیمت، سکائی (عربیوں کو محنت کی رغبت دلائی) تہصیب (عربیوں کو تہصیب سے ان کو یہ کہہ کر) تمدن (عربیوں کو دنیا و صحت کے آئیں سکھائے) اسطر کے کہیں شوق ان کو دلانے، مفاد ان کو سوداگری کے بھانے، مجددہ پر ہر گز گاری و طیرہ کی تبلیغ کر کے ان کی تربیت کی جس کا نتیجہ یہ نکلا:

تو اسلام کی دانت ایک قوم چھوڑی کر دیا میں جس کی مثالیں ہیں تھوڑی

اس کے بعد حاتی خلفائے راشدین کا ذکر کرتے ہیں اور یہاں دو اخلاص پر زور دیتے ہیں:

اگر اختلاف ان میں پامں وکر تھا تو بالکل مدار اس کا اخلاص پر تھا
جھوٹے تھے لیکن نہ جھگڑوں میں شرف تھا خلاف آشتی سے غرض آئندہ تر تھا
یہ حق سوج پہلی اس آزادی کی ہر ا جس سے ہونے کو تھا بارگ تھی

اس کے بعد مسدس ایک اور دست اختیار کرتا ہے۔ حاتی اسلام کی آمد کے وقت تمام قوموں کی حالت کا نقشہ کھینچتے ہیں جس سے یہ پہلونا یاں ہوتا ہے کہ اس وقت یہ قومیں کتنی پستی میں تھیں اور پھر اسلام نے ان کو کیسے بدل دیا۔ اس کے بعد مسلمانوں کے ان کارناموں کا ذکر آتا ہے جو شرف و حید، شرف و خست اور احیاء علوم سے تعلق رکھتے ہیں۔ مسلمانوں نے ظلم حاصل کیا، بلاد و قیر کیے، سیر و سفر کی ترغیب دی اور وہ سب کچھ کیا جس کی ضرورت تھی۔ اس طرح ان کے کارنامے چاروں طرف پھیل گئے۔ خلافت بعدا اور خلافت اندلس اسی تہذیب کے نمونے تھے۔ پھر وہ اہل اسلام کے حوزوں کی طرف آتے ہیں اور اس کی تفصیل پس پیش کرتے ہیں کہ اگر ایک ایسے اونچے نیچے پر چڑھ کر دیکھا جائے جہاں سے مختلف اقوام پر نظر پڑے تھے تو دیکھتے ہوں گے کہ ہر سو ہزاروں چمن و انار لگیں گے اور:

پھر اک بارغ دیکھے گا اجڑا سرسبز جہاں خاک اڑتی ہے ہر سو مدار
نہیں تازگی کا کہیں نام جس پر ہری ٹہنیاں چھڑ گئیں جس کی جل کر
نہیں پھول پھل جس میں آنے کے قابل ہوئے روکھ جس کے چلانے کے قابل
اور پھر اگلے بند میں اس بات کا اظہار کرتے ہیں
اس کے بعد وہ مسلمانوں کی بدحالی کا نقشہ کھینچتے ہیں۔

حوزوں نے کی ہے نری گمت ہماری بہت دور پہنچی ہے گمت ہماری
گلی گزری دنیا سے عزت ہماری نہیں کہو ابھرنے کی صورت ہماری
پڑے ہیں اک اُمید کے ہم سہارے توقع پہ جنت کے بھیجے ہیں سارے

پھر وہ یورپ کی قوموں اور ہندوستان کی دوسری قوموں کی ترقی کے اسباب بیان کرتے ہیں اور مسلمانوں کی ظرایف اور برائیوں کا تجزیہ کر کے کامیروں اور ان کے مصائبوں کا حال بیان کرتے ہیں۔ یہ بتاتے ہیں کہ اس وقت مسلمانوں میں نہ اہل اللہ رہے ہیں اور نہ علمائے دین ہیں۔ قلوب کسب ہے اور درویشوں کی کھڑت ہے۔ تنقید کے بارے میں کہتے ہیں:

کتاب اور سنت کا ہے نام باقی خدا اور نبی سے نہیں کام باقی

شرک سنت پرستی، تعصب، تفریق، داعی، تفرق پر دازی، غیبت، حسد و تکبر، کبر باطنی، محبت نفس، حق تعالیٰ، رسوائی، دشمنانہ، کذب و مبالغہ، خود پسندی، بے جا نفرد وغیرہ کو بیان کر کے مسلمانوں کی شامری پر تنقید کرتے

ہیں:

وہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر
زمین جس سے ہے ڈٹنے میں برابر
ہوا عظیم دیں جس سے تاراج سارا
نرا شعر کہنے کی گر بکھ سزا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے
گنہگاروں چھوٹ چائیں گے سارے
جو سنے نہ ہوں مٹی سے چائیں گے سارے
جتنے دم پہ گر شہر چھوڑیں غریب
یہ کر چائیں، ہجرت جو شاعر ہمارے
پھر مسلمانوں کی عام حالت کا ذکر کرتا ہے کہ وہ ساری طرح ہیں، اور اس طرح وہ ساری غزلیوں اور بیویوں کا ذکر کر کے قوم کو ہدایت کرتے ہیں:

بس اگلے فسانے فراموش کرو
تقصیب کے شیلے کو خاموش کرو

اور صحیحہ کرتے ہیں کہ:

جہاز ایک گروپ میں بھنسن رہا ہے

بچے گئے نہ قوم نہ سماجی تہارے

اگر تازہ ڈوبی تو اودھیں گے سارے

اور خاتے میں اقوام کے موت جانے کا حال بیان کرتے ہیں، اور اس طرح یہ نظم نامیہ دھرونی پر ختم ہوتی ہے۔ "مسدس" کو نامیہ دھرونی پر ختم کرنے کا مقصد یہ تھا کہ قوم کو اس جہاز کا احساس دلا کر اس میں عملِ خیر کی طرف آنے کا شعور پیدا کر کے اسے بے وار کیا جائے لیکن "مسدس" کا اثر پڑھنے والوں پر یہ پڑا کہ ان کی طبیعت ٹھیک گئی اور جب حالی کی توجہ اس طرف دلائی گئی تو انھوں نے ۱۸۸۶ء میں اس کا خمیر تصنیف کیا، اور اس میں امید سے خطاب کر کے اس کو نمایاں کیا۔ لکھتے ہیں کہ راج بہت دن سے دریا کا پانی کھڑا تھا، اب اس میں "سورج کے آٹا پیڑا ہوئے ہیں۔"

حوادث نے ان کو ڈرایا ہے کچھ کچھ
مصائب نے بچا دکھایا ہے کچھ کچھ

ضرورت نے رست بتایا ہے کچھ کچھ
زمانے کے ٹٹل نے چکایا ہے کچھ کچھ

درا دست و بازو ہلانے لگے ہیں
دوسرے میں کچھ کیلناتے لگے ہیں

پھر حالی کو خوش، صحت کی تپتی اور جہد و جہد پر زور سے کرم کی فضیلت اور تقدیرِ عظیم کے بدستار کی جان

کرتے ہیں اور اپنی عداوت آپ پر زور دیتے ہیں۔ مسدس میں حالی نے زبان سے کچھ دستان کا کام لیا ہے اور ضمیر میں مرہم رکھ کر قوم کے حوصلے بلند کئے ہیں۔ ضمیر کے دیباچے میں حالی نے لکھا ہے "الحمد للہ کہ درد اور کچھ پہلے بھی تھا اور اب بھی ہے۔ امید ہے درد پہلے کا اور کچھ نئے گا۔" (۳۵)

مسدس کے اس مطالعہ کے بعد جب ہم اسے بہ حیثیت مجموعی دیکھتے ہیں تو مسدس وہ پہلی نظم ہے جس کو "سعیہ حیات" کہا جاسکتا ہے اور جسے ساتھ ہی "اخلاقی" کا درجہ بھی دیا جاسکتا ہے۔ حالی قوم کی حالت پر سبھاگ تنقید کرتے ہیں۔ وہ نہ انہیں کوٹھڑ میں اُڑاتے ہیں اور نہ اچھا نہیں پر فخر کرتے ہیں۔ وہ ہجر و قسیدہ دونوں کی راہ ترک کر کے ایک صحیح فخر اور سائنسی تحلیل کی مثال قائم کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ موضوع شاعری کے بہانے نثر کا موضوع ہے مگر حالی کی جدت یہ ہے کہ وہ اسے شاعری کے درجے پر لے آتے ہیں اور اس سے عقل کو متاثر کرنے کے بہانے جذبات کو متاثر کر کے قوم کو جوش طیرت دلاتے ہیں۔ اس نظم سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعری کے لیے کسی موضوع کا مخصوص کر دینا صحیح بات نہیں ہے۔ ہر موضوع شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ کسی موضوع کو شاعرانہ بنانے کے لیے زبان کو بخلائی طریقے پر تھمیں دینا ضروری نہیں ہے بلکہ طریقہ ادب کو موضوع کا صحیح جامہ ہونا چاہیے۔ "مسدس" میں ایک ایسی شاعری ظہور پذیر ہوتی ہے جس کی مثال انگریزی ادب میں ڈرائیڈن (Dryden) کی اخلاقی نظمیں ہیں۔ ڈرائیڈن ہی کی طرح حالی بھی حالات زمانہ کی واقعاتی تحلیل کرتے ہیں اور شاعری کو وہم و گہوار کی دنیا سے نکال کر سچے علم کی ایک شاخ بنا دیتے ہیں۔ جذباتی شاعری کے مقابلے میں یہ نظم عقلی اور سبوتاگ سی معلوم ہوتی ہے مگر اس کو غیر شاعرانہ کہنا خارجی و معروضی (Objective) شاعری سے ملاقات کی دلیل ہے۔ اب تک ایسی شاعری اردو میں نہیں تھی۔ نیاز مانہ اور جدید دور کی ہی شاعری کا طلب گار تھا اور حالی اس ضرورت کو اپنی شاعری سے پورا کر کے اقبال کی شاعری کے لیے ایک وسیع میدان کھول دیتے ہیں۔ حالی اردو ادب میں ایک فحش رو ایک پاصحر (Pioneer) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ عبارت جس کی بنیاد حالی نے ڈالی ہے اس کی تحلیل آنے والی نسلیں کریں گی مگر سوجھ و بختر کا کام وہ پوری طرح ادا کرتے ہیں۔ ان کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ وہ اردو شاعری کو ایک نیا اور اک اور نئی حیثیت دیتے ہیں۔ نور سے دیکھا جائے تو عرب کی شاعری سے لے کر اردو تک ساری شاعری قصیدہ سے متاثر ہے اور اسی لیے اس کا اور اک مہالہ آمیز ہے۔ ہر بات کو قیاس سے دور لے جانے کی کوشش اور ذاتی جذبات کو نظر انداز کرنا ہماری شاعری میں ایک بڑا وصف سمجھا جاتا رہا ہے۔ حالی کی شاعری اس روایت کو توڑ دیتی ہے۔ یاد رہے کہ ان کی شاعری جذبات سے جاری نہیں ہے مگر ان کے ہاں جذبات تو ان کے ساتھ آتے ہیں۔ وہ مہالہ کرتے ہیں مگر زیادہ دُور نہیں جاتے۔ وہ پہلے شخص ہیں جو تکنیکی سعی حیات کے لیے استعمال کرتے ہیں اور ایک ایسی روایت قائم کرتے ہیں جس پر آنے والے زمانے کے شعرا استاد کے ساتھ چلتے ہیں۔ حالی کے ساتھ ہی اردو شاعری جدید دور

میں داخل ہو جاتی ہیں۔

ہر انتساب کی طرح یہ نظم بھی روایت پسندوں کو ناگوار گزری اور ہر طرف مل جل کر لگی بندھنے لگی۔ مذاق کے لوگوں نے اس میں سختیوں و غلطیاں نکالیں اور اسے دو گونہ مگر جب اس عظیم صوابی کے آدھے دو گروہ آؤں گی تو قوم نے اسے دو جہتوں پر قبول کر لیا۔ معلوم ہوا کہ اب قوم بھی ان چیزوں سے پریشان و بے چین ہے جن سے اب تک حالی ہی پریشان تھے اور وہ بھی اس اصلاح کے خواہش مند ہے جو حالی چاہتے تھے۔ ہر فرد اس نظم کو سننے اور سرو سننے لگا۔ مسلمانوں میں اس کے فتنے بند پڑے گئے۔ واپسوں نے اس کے اخلاقی بندوں کے اقتباس پیش کئے تو یہ لیڈر اپنی بات کا اثر بڑھانے کے لیے اپنی تقریروں میں اس کے بند پڑنے لگے، سادہ کی مختلفوں میں "مسدس" کے بند گائے جانے لگے، اور یہ نظم ساری قوم کے دلوں کی آواز بن گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب لوگ اسی زندگی کی غذا کے طالب ہیں۔ نرفن اور جٹ، پٹی خدا سے ان کے دل بھر گئے ہیں، جس نے ان کو پناہ دلائی اور دیا تھا۔ عام مذاق کی اصلاح اس نظم کا ایک انتہائی کارنامہ ہے۔ یہ شاعری کو پیش پسندی سے باہر نکال کر دوسرے دنیاوی دنیا میں رائج کرتی ہے اس نظم سے حالی نے ادبیاتی شاعری کو سنبھلایا اور اس کے ذریعہ قوم کے دلچسپات میں ایک انتساب عظیم پیدا کر دیا۔ حالی نے اسلام کی تعلیم کے ذریعہ روشن کر دینے کے مقصد، مخالفین کی لفظ بیانی اور خود مسلمانوں کی بے ادب روی کے باعث جو پردہ پڑ گیا تھا، اسے اٹھا کر دکھایا کہ اسلام ایک ایسا مذہب ہے جو دنیا میں انسانیت، سلوک، دروہاری اور محبت کی حکومت قائم کرنے آیا تھا۔ پھر انھوں نے قوم کی بد حالی، بدحالی، بدحالی، کراوت، اچھالت اور بے عملی کا وہ صہرت انگیز منظر دکھایا کہ ہر فرد اپنے مرض سے واقف ہو گیا۔ حالی نے نہ صرف یہ بلکہ مرض سے شفا پانے کا نسخہ بھی پیش کیا۔ حقیقت نگاری، مخلص، سچائی، درود و سوز کے ساتھ زبان کی سادگی، دروہائی، بے ساختگی نے ایک ایسا اثر پیدا کیا کہ قوم ہی کی نہیں بلکہ لہجہ شاعری کی بھی اصلاح ہو گئی۔ مسدس نے یہ بھی ثابت کر دیا کہ شاعری کے لیے کسی مخصوص زبان کی ضرورت نہیں ہے بلکہ وہ عام بول چال کی زبان میں بھی اثر و تاثر کا جادو چکا سکتی ہے۔ ہر قسم کے الفاظ جواب تک طیر شاعرانہ کہے جاتے تھے، "مسدس" میں استعمال ہوئے ہیں اور وہ سب اپنی جگہ پر مٹی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہیں۔ اس عمل نے زبان کو کمال کی وسعت دی۔ مسدس میں مختلف علوم و فنون کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور یہ سب الفاظ عجیب و غریب معنی پیدا کر رہے ہیں۔ ساتھ ہی بیان کی دروہائی بھی کمال کی ہے۔ بھرتی کا کوئی شعر نہیں ہے۔ آپ کسی بند کو خارج نہیں کر سکتے۔ ہر بند میں ایک بات یا ایک پہلو بیان میں آیا ہے جسے خارج کر کے وہ پہلو نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ مثنوی یا قصیدہ کی صوبہ سخن کے بھائے مسدس کی صفت کا استعمال بھی حالی نے سوچ سمجھ کر کیا ہے۔ مسدس کی صفت کو سیرانہ میں اپنے مرثیہ میں کمال کے ساتھ پہلے ہی استعمال کر چکے تھے۔ حالی اسی صفت کو اپنی نچرل شاعری کے لیے استعمال کر کے اس میں نئے امکانات پیدا کر رہے ہیں، جسے آنے والوں نے طرح طرح سے استعمال کیا اور آج تک کر رہے

ہیں۔ غرض موضوع کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ طرز ادا عروض اور لہجہ و آہنگ کے لحاظ سے بھی ”مسوی حالی“ اردو شاعری میں ایک انقلاب عظیم ہے۔ یہ نظم اپنے دور کی چیز ہونے کے باوجود اپنے تخلیقی اغراض سے ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ مسوی کے ساتھ ہی حالی انگریزی نثر کا ادیب کو اسلامی نثر کا ادیب میں تبدیلی کر دیتے ہیں اور اسلام اردو شاعری کا اہم موضوع بن جاتا ہے۔ اقبال اسی راستے پر چلتے ہیں۔ ”غرض حال (ضمیمہ) میں جو شکوہ حالی نے رسول کریم ﷺ سے کیا تھا:

کل دیکھے قتل آئے غلاموں کو حیرے کیا اب تک تو حیرے نام پر اک ایک خدا ہے

ہم نیک ہیں یا بد ہیں پھر آخر ہیں تمہارے نسبت بہت اچھی ہے اگر حال بُرا ہے

جب یہ تک زیادہ حیر ہونے لگتا ہے تو حالی یہ کہ کر نظم ختم کر دیتے ہیں:

ہاں حالی گستاخ نہ بڑھ جو ادب سے باتوں سے چھٹا تری اب صاف گلہ ہے

ہے یہ بھی خیر تھ کو کہ ہے کون مخاطب پاس چھٹس لب خارج آزاہنگ نہیں ہے

یہی سہ اقبال اپنی مشہور زمانہ نظم ”شکوہ“ کا سرا جڑ کر اور رسول کریم ﷺ کے جہانے ”خدا“ سے مخاطب ہو کر اپنی نظم کی تکمیل کرتے ہیں۔

حالی کی شاعری پر مجموعی نظر ڈالتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو شاعری کا ”رنگ“ بدلنے کے لیے وہ نہ صرف فطرتاً سوزوں تھے بلکہ اس کارنگ بدلنے میں چار دی طرح کا مایاب بھی ہوئے۔ موجد و مخترع (Innovator) کی یہ حیثیت مسلم ہے اور مسلم رہے گی۔ ادب کی تاریخ گواہ ہے کہ کسی باپ میں ہی بنیاد رکھنے والا عام طور پر اس کو ادب کمال پر پہنچانے والا (Culminator) نہیں ہوتا۔ حالی بھی کمال نہیں ہیں اور نہ وہ جدید شاعری کو ادب کمال کی عظمتوں تک پہنچاتے ہیں۔ لیکن وہ ایک کشادہ و ہموار راستہ ضرور بنا دیتے ہیں جس پر وہ خود بھی بہت دور تک چل کر احراج کا چراغ روشن کر دیتے ہیں۔ حالی کی زندگی میں اور ان کے بعد جو جدید نظم کوئی کا عام درجہ ہو اس کا سفر اسی راستے پر طے ہوا جو حالی نے بنایا تھا۔ ان کے ہاں جو خامیاں نظر آتی ہیں وہ بنیاد رکھنے والوں کا مقدر ہے۔ شاعری کے مثالی معیار سے اگر دیکھا جائے تو وہ یقیناً ایک ایسے قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں جو اپنے مخصوص طرز ادا میں مخصوص موضوعات کو ہوشیاری و حلیقہ سے برت رہا ہے مگر وہ کیف اور وہ دس جس کو غالب نے ”دوائے شاعری چیز ہے“ دگر ”کہا ہے یا شکسپر جسے Fine Frenzy کہتا ہے، ان کے ہاں نہیں ملے گا۔ وہ بڑے اور تاریخی حیثیت میں غیر معمولی اہم شاعر ہیں اور ڈرامائیظن کی طرح Classic of Prose ہی کہے جائیں گے۔ اردو شاعری کے لیے انھوں نے وہی کام کیا جو ڈرامائیظن نے انگریزی شعر ادب کے لیے کیا تھا اور اسی لیے تاریخ ادب پر ان کا دوام ثبت ہے۔ حالی نے اردو شاعری کو جو ”نیا اور اک“ ”دیاس کا تجر یہ تحلیل ہو سکتی ہے۔ اور جس کے خاص خاص پہلوئیں بیان کئے جا سکتے ہیں:

(۱) روایت سے قطعاً: جالی نے کوئی نئی منفی، نیا عرض یا نیا طرز اور اختیار نہیں کیا۔ ایک حد تک یہ طرز سدی شیرازی کی ”گھٹاں“ و ”پوستیں“ سے متاثر ہے۔ سید طاہر زوہد کا نظریہ اور چھوٹی بحریں اور کمال کی روانی، یہ سدی کے کلام کا طرز ہے۔ یہی طرز غنائی جذبات اور دروغم کی آمیزش کے ساتھ خوبصورت اور میر دور اور میر تقی میر کے ہاں بھی ملتا ہے۔ جالی ان کے بھی جزو ہیں مگر ان کے ہاں ”داخلیت“ پر زور ہے جب کہ سدی و جالی کے ہاں ”خارجیت“ پر زور ہے اس لیے موسیقی و اثر و تاثر میں نمایاں فرق ہو گیا ہے اور اسی لیے جالی کے ہاں طائیت کم ہے لیکن بے اذن بڑھ گیا ہے۔

(۲) موضوعات شاعری: جالی کی شاعری میں وہ موضوعات بیان میں آئے ہیں جو اب تک شاعری کے بھانے تھے سے متعلق سمجھے جاتے تھے۔ سرسید نے انہی ”ساقی مسائل“ کو اردو نثر کے اس طرز میں لکھ کر اپنے مقصد کو اگے بڑھایا ہے۔ جالی نے جب ان موضوعات کو شاعری میں بیان کیا تو ان کے لیے وہی طرز و سوز و جز ہو سکتا تھا جو نثر سے قریب تر ہو۔ اسی لیے ”نثریت“ طرز جالی کا نمایاں عنصر ہے۔ ان کا یہ طرز اردو ان کے اپنے زمانے اور ان کے اپنے رنگ و شاعری کی ضرورت تھا۔ جالی اسی نثری طرز میں تکنیک کے اضافے اور بحرؤں کے التزام سے ایک الگ آہنگ کو ختم دیتے ہیں۔ اس دور کے صاحبان ذوق کے لیے شاعری کے یہ موضوعات اور یہ طرز اور اقلیتنا صدمہ پہنچانے والا تھا مگر یہ موضوعات اسی طرز میں بیان ہو کر اثر و تاثر پیدا کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جالی کے موضوعات ان کے طرز اور اس کے ساتھ پوری طرح آم آہنگ ہیں، اور اسی لیے ان کی شاعری پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔

(۳) حق گوئی اور واقفیت: جالی سے پہلے اور خود ان کے زمانے میں بھی مہالو شاعری کا لادزی بول تھا۔ اگر کوئی شخص بذور کی کوڑی لاتا یا دو راہ و تاقاس بات کہتا تو کہا جاتا کہ شاعری کر رہا ہے۔ مگر یہی شاعری اور خود سرسید سے جالی نے یہ تصور لیا کہ شاعری پہلے حق گوئی ہے۔ اس حق گوئی کو تعمیلی بنانے کے لیے انھوں نے رنگ ضرور استعمال کے ہیں، مگر یہ رنگ سہاوت و آرائش کے لیے نہیں بلکہ وضاحت (Exposition) کے لیے استعمال کئے گئے ہیں۔ نئے ان شاعر حقیقت سے جتنا دور ہوتا آغا ہی داود حسین کا متعلق ٹھہرتا لیکن جدید شاعر جتنا حقیقت سے قریب ہوگا آغا ہی قابل حسین ہوگا۔ جالی نے اپنی شاعری میں یہی کام کیا۔

(۴) فطری (نچرل) رنگ سخن: اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ شاعری میں رنگ پہنچایا رکھا جائے۔ میر انھیں نے جو معیار شاعری کا ختم کیا تھا کہ

درد مرہ شرفاء کا ہو مہانت ہو دلی راحیں جلد کھلیں جسے صنعت ہو دلی

جالی نے شرفاء کے درد مرہ اور عام بول چال کی زبان کو مہانت کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کیا اور طرز اور کو خوب صورت تر جانے کی کوشش کے ساتھ آسمان و صاف و واضح و راست و عام فہم رکھا۔ ان کے کلام سے خارجہ پدائع کی مثالیں بھی دی جاسکتی ہیں۔ بیان میں غرمت کی مثالیں بھی ملتی ہیں، مگر کہیں رقیبتی مہالو

اور مشکل پسندی غالب نہیں آتی۔ وہ اپنے اس مزاج کے ساتھ شعوری طور پر بھی اس رنگ کو ہر سطح پر قائم رکھتے ہیں۔ یہ مشکل کام تھا لیکن عام طور پر ان کی سادگی و عام فہمی قدرتی روانی کے ساتھ نثر کی شاعری میں برقرار رہتی ہے۔

(۵) تزم: عام طور پر منفرد شاعر وہ سمجھا جاتا ہے جو بقول کا مروج مروج میں ایک رنگ کے کر بیٹا ہوا ہو۔ اس معیار سے جب ہم حالی کی شاعری کو دیکھتے ہیں تو ان کی شاعری میں یہ رنگ نہیں ملتا اور وہ روایتِ قافیہ کی پابند شاعری سے قریب رہنے کے باوجود اس سے بلند رہتے ہیں۔ اس دور سے پردہ کر شاعری کا کمال وہی شاعر دکھائے گا۔ ایک سولانا روم اور دوسرے جرمن زبان کے شاعر گوئٹے کے رنگ تک تو نہیں پہنچتے مگر اردو زبان کو اس کمال کے رنگ تک پہنچانے کی کوشش یقیناً ان کا اہم کارنامہ ہے۔

(۶) شاعری کا نیا تصور: حالی کی شاعری سے شاعر اور شاعری دونوں کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے اس تصور کو قائم کرنے کی کوشش کی مگر وہ کامیاب نہ ہو سکے۔ آزاد کا سہائف آئیز اور ایک (Hyperbolic sensibility) انھیں بہت دیر تک اس راستے پر پلٹے نہیں دیتا۔ ان کی نثر بھی سہائف آئیز اور ایک کی وجہ سے استعارہ، تلمیح اور بھلاؤ، غصہ وغیرہ سے معمور ہے۔ حالی اس طرز میں بہت کامیاب ہوئے۔ حالی کے ہاں شاعری میں خیال و موضوع کی کلی چیز ہے اور ”اداس“ اس کی تابع ہے۔ اداس کی کامیابی اس رنگ سے نہیں بلکہ مطلب ادا کرنے کی قابلیت سے متعین ہوتی ہے۔ شاعر وہ نہیں ہے جس کا کلام درد و غم ہی پختی ہو اور اسی غمے حالی نے سندس میں شعر و قصائد کو ”ناچاک دفتر“ اور ”عین جھوٹ بکے کو تار مار“ کہہ کر ایسے شاعروں کو ختم و اصل کیا ہے۔ حالی کے نزدیک شاعر وہ ہے جو پہلے اور جھوٹ سے بچ کر نہ صرف نئی بات کہتا ہو بلکہ اصلاحِ احوال کے لیے نئی جدایت بھی دیتا ہو۔ یہ ہے وہ نیا ادراک اور نئی حسیت جو حالی نے نرود شاعری کو دی ہے اور جس کا اعتراف حالی کے ہاں ہوا ہے۔

بال ہے تلیاب پر گامک ہیں اکثر بے خبر شہر میں کھولی ہے حالی نے نکالیں سب سے الگ

حالی کی غزل:

اس بارے میں دو رائے نہیں ہو سکتیں کہ حالی پیدا کی شاعر تھے اور انھوں نے جو رنگ سخن اختیار کیا یا جس طرز سخن کو نیا بنایا، حالی کا شعرا و غلوں پر چڑھنے والے کو حاشا کرتا ہے۔ جب شادی کے بعد حالی تلاشِ معاش میں دہلی آئے اور یہ ۱۸۵۳-۵۵ء کا زمانہ ہے تو ہمیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ اسی زمانے میں انھوں نے غالب سے نہ صرف ان کے بعض فارسی و اردو اشعار کے معنی پوچھے بلکہ نیا کلام بھی انھیں دکھایا۔ کلام دیکھ کر غالب نے کہا ”تمہاری نسبت میرا یہ خیال ہے کہ اگر تم شعر نہ کہو تو اپنی طبیعت پر سخت ظلم کرو گے۔ مگر اس زمانے میں ایک یا دو غزل سے زیادہ دہلی میں شعر لکھنے کا اتفاق نہیں ہوا۔“ (۳۶) اس واقعے کے کئی برس بعد

جب حالی دوبارہ دہلی آئے اور شیخزادے سے "بطور مصاحبت" وابستہ ہوئے تو، جیسا کہ خود حالی نے لکھا ہے کہ "شیخزادے کا پرانا شعر و سخن کا شوق جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، تازہ ہو گیا اور ان کی صحبت میں میرا طبعی میلان بھی، جو اب تک سکروہات کے سبب ابھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، ہلک اٹھا۔ اسی زمانے میں آمدہ اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا۔ انھیں کے ساتھ میں بھی جہاں گھیرا ہوا سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا مگر درحقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔ وہ مہالو کو تاپہ نہ کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرتا اور سیدھی سادگی اور پکی باتوں کو محض عین بیان سے دل فریب بناتا اسی کو مستجابے شاعری سمجھتے تھے۔ چھپوڑے اور بازار کی الفاظ و کلمات اور عامیانہ خیالات سے شیخزادے اور غالب دونوں بظہر تھے۔ [۱۳۴۱ھ] حوالوں سے ایک طرف تو حالی کی شاعری کا زمانہ عین ہو جاتا ہے اور دوسرے حالی و شیخزادے کے حراج میں کافی قربت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ شیخزادے کا جو اثر حالی نے قبول کیا اس کے عین نمایاں پہلو تھے

۱۔ مہالو سے احتراز۔

۲۔ حقائق و واقعات کا ایسے بیان کرنا کہ جس سے لطف پیدا ہو۔

۳۔ سیدھی پکی باتوں کو عین بیان سے دل فریب بنانا۔

حالی ساری عمر ان پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے غزل اور دوسرے اصنافِ سخن میں شاعری کرتے رہے۔ انھوں نے ایک شعر میں بھی شیخزادے کے اثرات کا اعتراف کیا ہے:

حالی سخن میں شیخزادے سے مستفیض ہوں شاکر و میرزا کا مقلد ہوں میر کا

مرزا غالب کے اثرات کے بارے میں تو حالی نے یہ کہہ دیا ہے کہ غالب کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا لیکن میر کے مقلد ہونے کی بات کہاں تک درست ہے؟ سوڈو گداز میر کی شاعری کا جو ہر ہے۔ حالی کے نزدیک بھی دل گداز کی شعر کی پہلی صفت ہے۔ غم کی بجلی لے ان کے کلام میں سراپیت کئے ہوئے ہے۔ بجلی وہ خصوصیت ہے جسے وہ تنہا میر کہتے ہیں:

اے شعر دل فریب نہ ہو تو تو غم نہیں پر تھم پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو

تو گویا یہ چچی صفت بھی یعنی "گداز" بھی ان کے طرزِ سخن کا جز بن گئی۔ پانچویں خصوصیت "سادگی" تھی جس میں سعدی شیرازی کا اثر بھی شامل تھا۔

حالی نے جب شاعری کا آغاز کیا تو غزل کی روایت ان کے سامنے تھی اور انھوں نے ان تمام خصوصیات کے ساتھ غزل گوئی کی دنیا میں قدم رکھا۔ "عشق" غزل کا موضوع اور حراج تھا حالی نے بھی یہی راستہ اختیار کیا۔ خود لکھتے ہیں کہ:

"ایک مدت تک یہ حال رہا کہ عاشقانہ شعر کے سوا کوئی کلام پسند نہ آتا تھا بلکہ جس شعر

میں یہ چاہتی نہ ہوتی تھی اس شعر کا اصلاح کرنے میں بھی مضافت ہوتا تھا۔ خود بھی یہ سودا
 اچھا آنکھیں بند کیں اور اسی شاعر عام پر چڑھے جس پر دلوں کیوں کاٹتا بندھا
 ہوا تھا۔ تالے کے ساتھ راہ کی امدادی اندرہ گزر کی نقشا چھوڑ کر دوسرا راست اختیار کرنے کا
 بھی طویل بھی نہ آیا۔ [۳۸]

حالی نے جب اپنا دوج ان مرتب کیا تو انھوں نے وہ غزلیں جو اس رنگِ سخن میں تھیں ان کی حرف "قی" یعنی قدیم
 کے لفظ سے نکال دی کر دی۔ ان غزلوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے
 بھی قدرے مختلف ہے۔ اس میں عشقیہ تجربوں کو سچائی اور واقعیت کے ساتھ مبالغہ سے بچ کر دلِ مرعوبِ اغاڑ
 میں، نگہِ از سادگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہی حالی کا رنگِ سخن ہے جو دوسروں سے الگ و منفرد ہے۔ یہی رنگ
 یہی حسنِ بیان ان کی "ہدیہ" غزل میں بھی موجود ہے مگر فرق یہ ہے کہ یہاں موضوع بدل گیا ہے اور عشق کی
 جگہ فردِ مشاعرہ کی اصلاح نے لے لی ہے۔ باقی محمولہ والا ساری خصوصیات ان کے ہاں موجود ہیں۔ حالی نے
 صرف غزل کا موضوع بدلا ہے۔ اس تقابلی مطالعہ کے لیے پہلے حالی کی قدیم غزلوں کے یہ چند شعروں دیکھئے۔

ہم روزِ دواغ اس سے شمس شمس کے ہوئے زخمت	رودنا تھا بہت ہم کو روتے بھی تو کیا ہوتا
جو دل پہ گزرتی ہے کیا تھو کو خبرِ راج	کچھ ہم سے نہا ہوتا بھرتو نے کہا ہوتا
ملنے ہی ان کے بھول گئیں گلشنِ تمام	گوڑا تارے سر پہ بھی آسمان نہ تھا
رات ان کو بات بات پہ سو سو دیے جواب	بھو کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا
حالی کو بھر میں بھی جو دیکھا تو شادیاں	تھا حوصلہ اسی کا کہ اتنا صبور تھا
ہے چہنچو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں	اب ٹھہرتی ہے دیکھنے جا کر نظر کہاں
اک ہر چاہیے کہ گودا ہو بخش عشق	رکھتی ہے آج لذتِ ظلم جگر کہاں
خوشی میں بھی نہیں رہتا خوش آتا ایک حالت پر	کہاں تک جی نہ گھمرائے انہی درد و ہجر میں
قیس ہو کوہ کن ہو یا حالی۔	عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں
بے قراری تھی سب اُمید ملاقات کے ساتھ	اب وہ اگلی ہی درازی شبِ ہجر میں نہیں
بہت جی خوش ہوا حالی سے مل کر	ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں
خفت مشکل ہے شیوہء حلیم	ہم بھی آخر کو جی چرانے گئے

یہاں اردو غزل کی مختلف آوازیں ایک دوسرے میں گھس مل کر دکھائی نہ دینے کے باوجود سنائی دے رہی
 ہیں۔ ان آوازوں میں مسکینی، مومن و غالب جی کہ سعدی شیرازی کا آہنگ بھی شامل ہے اور ساتھ ہی اردو
 غزل کی روایت بھی رنگ بھر رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں روایت کی رچاوت بھی ہے اور اس رچاوت میں
 سادگی ہے وہی سادگی جو گلستاں میں نظر آتی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ "حالی کا کلام بڑا بدن چہر کلام

ہے، جتوں کی نظر میں بھی حال سدا کی "گلتاں" کا ہے۔ بچپن ہی میں وہ سامنے آتی ہے۔ لیکن اس کی ہاؤ بھری سادگی، اس کی سن سہو لینے والی بات کا پتہ ذرا آ کے چل کر رہتا ہے۔ (۳۹) شینڈ کا اثر حالی کے سخن پر نہیں بلکہ مزاجِ سخن پر پڑا تھا۔ اور موسیٰ کا اثر ان کے مزاجِ سخن پر پڑا تھا، رنگِ سخن پر نہیں لیکن حاتی کے لیے موسیٰ کے ساتھ بہت دور تک جانا ممکن نہیں تھا۔ حاتی کا جھکاؤ تو سوز و گداز کی وجہ سے میر کی طرف تھا۔ سادگی ان کی قدیم و جدید دونوں قسم کی غزلوں میں یکساں طور پر ملتی ہے۔ اسی سادگی سے حاتی اپنے شعری تجربے کو خالص رکھتے ہیں۔ اس کے بیان میں وہ مہالہ سے شور پیدا نہیں کرتے۔ اپنی آواز کے ٹکڑے کو اونچا نہیں کرتے بلکہ دھیمے لہجے میں اپنے مشتاقی تجربے کو جوں کا توں بیان کر دیتے ہیں اور مشتق کے حوالے سے ایسے نفسیاتی پہلو بیان کر دیتے ہیں جنہیں ہاشور سچا عاشق ہی جان اور سمجھ سکتا ہے۔ سچی کام سہرنے کیا تھا اور حاتی انہیں سے استفادہ کرتے ہیں لیکن ان تمام اثرات کے باوجود حاتی کی زبان کی سادگی حاتی کے اپنے انداز کی ہے۔ اس سادگی میں آہنگی سے دل کو چرنے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ یہ ایک الگ سادگی ہے۔ فراقی نے اس سادگی کے تعلق سے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ "لوگوں نے حاتی کی سادگی کو کبھی فطری اور کبھی بے کفنی اور بے رنگی سمجھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ لوگ ادب و شعر کو یا تو سمجھ کر ہی پیدا کرنے والی چیز سمجھتے تھے جس میں بکھرے رنگ دلیاں ہوں یا بھرا سنانوں پر اڑا لے جانے والی چیز سمجھتے رہے۔ معمولات سے آنے والی باتوں سے ادب کا باہم کوئی تعلق نہیں سمجھتے تھے۔ حاتی کے معاملہ میں ان کے وجدان میں واقعیت کے مضمر نے ان کی سلامت روی اور مہاند روی نے اور بقول بھٹو ان کے ماتھے پر بطور غل ڈالنے بات کہنے کے انداز نے مانوس باتوں کو مانوس الفاظ میں کہنے کی ادا نے ہمارے لیے حاتی کو غیر مانوس بنا دیا تھا۔" (۵۰)

حاتی نے شروع ہی سے جو راستہ اختیار کیا تھا اور جس کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں وہ ہمیشہ اس پر چلتے رہے اور اسی لیے واقعیت، مہالہ سے احتراز، لطف، بیان، سادگی، گداز شروع سے آخر تک ان کے ہاں قائم و برقرار رہے ہیں اور حاتی کی غزل کی انفرادیت کو قائم دیتے ہیں۔

حاتی نے جب اپنی قوم کے زوال اور معاشرہ میں "آدلی" کی حالت ذکر اور کچھ کر اپنی شاعری کو بدلا تو یہ "تجدیلی" اور بے ادھی ہوئی چادر یا عجبے کے خلاف کی طرح نہیں تھی بلکہ ان کے دل کی گہرائیوں سے آئی تھی۔ آپ حاتی کی قدیم غزل کو دیکھئے اور اس کا مقابلہ ان کی جدید غزل سے کیجئے تو صرف ایک تجدیلی نمایاں طور پر محسوس ہوگی اور وہ یہ ہے کہ یہاں صرف موضوع شاعری بدلا ہے باقی رنگِ سخن اور طرزِ ادا جوں کا توں برقرار ہے۔ موضوع میں بھی عشق کو پایادہ مشتق کو پوری طرح ترک نہیں کیا ہے بلکہ خاصی تعداد میں مشتق شعرا ان کی جدید غزلوں میں بھی مل جاتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ اب پہلے کی طرح مشتق کا رنگ غالب نہیں رہا بلکہ اب کیا ہے۔ حاتی کے ہاں یہ تجدیلی بھی شعوری تھی۔ اس بات کا خود حاتی کو بھی پوری طرح احساس

حقاب عشق کے بارے میں ان کا رویہ یہ تھا کہ ”عشق کو محض ہوائے نفسانی اور خواہش حیوانی میں محدود نہ کر دیا جائے۔ غزل میں جو حقیقی مضامین باہر آئے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کئے جائیں جو روایتی اور محبت کی تمام انواع و اقسام اور تمام جسمانی اور روحانی تعلقات پر حاوی ہوں۔“ (۵۱) حالب حالی اپنی غزل کے بارے میں خود یہ کہتے حاکمی دیتے ہیں کہ:

غزل میں وہ رنگت نہیں جبری حالی اچیں نہ بس آپ و حریت زیادہ

ہو چکے حالی غزل خوبی کے دن راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا

حالی اپنی شاعری سے اپنے معاشرے کے آدمی کو بدلنا چاہتے تھے۔ اس آدمی کو جو قدیم روایات اور اقدار کا حاوی اور ستار تھا جو موجود صورت حال اور ذوال کا باعث تھیں۔ یہ چند شعر چڑھے:

فرشتے سے بہتر ہے انسان بننا مگر اس میں پڑتی ہے محنت زیادہ

جانور آدمی فرشتہ خدا آدمی کی ہیں نیکیوں حسین

حالی نے شاعری میں جو کچھ کیا وہ حراج کے اعتبار سے ایک اور کیسا ہے۔ یاد ہے کہ قدیم رنگ کی غزلوں کی تعداد ۳۰ ہے، جب کہ جدید رنگ کی غزلوں کی تعداد دو دہائی حالی ۱۸۹۳ء کے ایلے لیٹن کے مطابق ۸۶ ہے اور ۱۸۹۳ء سے وفات ۱۹۱۳ء تک نکل غزلیں ۷ ہیں۔ جدید غزلوں میں سب سے پہلے حالی نے ”عشق“ پر کیا۔ وہ ”عشق کو قوم کی موجودہ حالت زار کا ذمہ دار سمجھتے تھے جو عیاشی بن کر جاہلی کا باعث بن گیا تھا:

عشق اس وقت سے سر پر ترے مڑلاتا تھا گودہوں میں تجھے تھا جب کہ کھلایا جاتا

غزل کی روایت میں جیسا کہ ہم مطالعہء تاریخ میں گہ آئے ہیں تاریخ نے اپنی انفرادیت کی تلاش میں پہلی بار ”عشق“ کو شاعری سے یکسر خارج کر دیا تھا جس سے ہڈ پر بھی غزل سے نکل گیا تھا لیکن عین کو برقرار رکھا تھا۔ تاریخ نے عشق کو خارج کر کے دور از قیاس مضامین اور مبالغہ سے مملو مضمون آفرینی کی شہی اور وہاں سے مضمون کا برس نہ پھڑا تھا جہاں وہم و گمان میں بھی نہیں آ سکتا تھا۔ یہ اس رد واپ نہ پر چند باب کا مزاج تھا جس کی ترجمانی تاریخ کی غزل نے کی تھی۔ حالی نے اپنی ”جدید غزل“ سے نہ صرف ”عشق کو بلکہ حسن کو بھی خارج کر دیا۔ حالی نے لکھا کہ ”جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹارے سے واقف ہیں، وہ جانتے ہیں کہ یہ خون جہاں منہ کو لگا پھر زرا مشکل سے چھٹتا ہے مگر زمانے کی ضرورتوں نے یہ سبق چڑھایا کہ دل فریب مگر کلمی باتوں پر آفریں سننے سے دل حسن مگر کام کی باتوں پر فریں مٹنی بہتر ہے اور حاکم وقت نے یہ حکم دیا کہ پروانہ و بلبل کی قسمت کو تو بہت دیکھے کہیں اپنے حال پر بھی دو آنسو بہانے ضرور ہیں۔“ (۵۲) عشق کے تعلق سے اب ان کا رویہ یہ ہو گیا تھا کہ ”عشق و عاشقی کی ترنگیں اقبال صندی کے زمانے میں زیادہ تھیں۔ اب وہ وقت گیا بیش و عشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب کا گھڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا، اب جو گئے کے الٹا پ کا وقت ہے۔“ (۵۳) اس کے ساتھ حالی کی غزلوں کے یہ شعر بھی چڑھتے ہیں:

اے مشق تو نے اکثر قوموں کو کھانا کے چھوڑا
اے مشق دل کو رکھا دنیا کا اور نہ دیں کا
اب بدلے ہوئے حلی کا مشق کے بارے میں یہ رویہ ہو گیا تھا۔ انھوں نے مشق کی جگہ سنے سے مفید
موضوعات جدید غزل میں شامل کیے اور اس بات کو خاص طور پر پیش نظر رکھا کہ:

صحبت ہے اثر ہے گر نہ ہو درد
بدلے ہوئے حلی کی جدید غزل کے یہ چند شعر اور پڑھیے:

امت کو چھٹا ڈالا کافر بنا بنا کر
اسلام ہے لقیوں منوں بہت تھارا
امید رکھ کھجوا ہم سے نہ تو کھارا
تیرا ہی رہ گیا ہے لے دے کے اک سہارا
حالی سے کام ہے یاں غلوں سے اس کے کیا کام
اچھا ہے یا بُرا ہے پھر یار ہے ہمارا
گاہک کی قدر سے کچھ قیمت نہ پاؤ گے تم
اپنی نظر میں ہوگا گر وزن کم تھارا
کھولی ہیں تم نے آنکھیں اے حادثہ ہماری
احسان یہ نہ ہرگز بھولیں گے ہم تھارا
انہوں کہ غفلت میں کتنا عہد جوانی
تھا آبِ جا گھر میں مگر ہم نے نہ جانا
تخلیہ قوم ہی پر گر ہے مدارِ حصص
تو ہم نے دوستوں کی محبتیں سے ہاتھ اٹھایا
مست نہ دیکھیں دوست بھر میرا اگر جائیں کس
اُن سے کیا کہتا رہا اور آپ کیا کرتا رہا
عوام الناس کا ہو گا جنہیں نہ
انہیں خاصوں پہ نہ آتا پڑے گا
ہوئے تم نہ سید سے جوانی میں حالی
مگر اب سری چان ہوتا پڑے گا
اور ہر بھی دیکھو گے جہاں پاؤ گے اسلام
نظر آتا نہیں ایک ایسا گھمراہ ہرگز
جس کو دشمنوں سے حادثہ کے اچھوتا سمجھیں
اور ابھی ہونا ہے شاید مبتدل
رہ گئے ہیں کچھ کچھ آچارِ سلف
اب لگاؤ ہو دیکھو اپنی نئی
دیکھا نہیں ابھی کچھ قلعہ اتر چال تم نے
کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے لگا
فصل و خبر یزید کے کرتب میں ہوں تو جائیں
عقل کی بات کوئی ہم نے کبھی ہے شاید
گورو کچھ ہیں ڈکڑا سو ہر قوم کا ہم
سلف کی دیکھ رکھو رستی اور راست اخلاقی
جو کہیں تو جھوٹی جو شے تو سچی

اسلام ہے لقیوں منوں بہت تھارا
تیرا ہی رہ گیا ہے لے دے کے اک سہارا
اچھا ہے یا بُرا ہے پھر یار ہے ہمارا
اپنی نظر میں ہوگا گر وزن کم تھارا
احسان یہ نہ ہرگز بھولیں گے ہم تھارا
تھا آبِ جا گھر میں مگر ہم نے نہ جانا
تو ہم نے دوستوں کی محبتیں سے ہاتھ اٹھایا
اُن سے کیا کہتا رہا اور آپ کیا کرتا رہا
انہیں خاصوں پہ نہ آتا پڑے گا
مگر اب سری چان ہوتا پڑے گا
اسلام کا دوبار بھی اک نام ہے گویا
نظر آتا نہیں ایک ایسا گھمراہ ہرگز
اور ابھی ہونا ہے شاید مبتدل
لاچکے ہوئے بہت انگلوں کے بھل
اس سے بھی خستہ آتی آئے گرائیاں ہیں
کچھ کرلو تو جوانو اُفتی جوانیاں ہیں
مگر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں
جتنی جتنی ہیں سب ہم سے حذر کرتے ہیں
پر تازگی وہی ہے اس قصہ کہن میں
کہاں کے دیکھنے والے ابھی کچھ لوگ ہیں باقی
خوشامد بھی ہم نے جب چیز پائی

قیاس آپ پر سب کو کرتے ہو جالی
عقل بھلی پر نہ عملی حرص و آزار اس کی
چوٹیوں میں اتحاد اور تکیوں میں اتفاق
تم میں وہ سوز نہ تم میں ہے وہ ایسا باقی
گرایا خورائوں کو نے بچاؤ مارا نہ رائوں کو نے
مشکل ہے پاک ہونا اگر دل نہیں ہے پاک
کبک دھری میں ہے بھڑا کہ چمن کس کا ہے
پایان سحر کام نے عمل کو چاہا

ان اشعار میں جو موضوعات حالی نے پیش کئے ہیں ان میں قوم و ملت کی صورت حال، ذکرِ امید و خوشنود، عمل و عوام، مادرِ ملت، جدید خیالات، نقطہ الرجال، عقل و اخلاق، علم، آدمیت، اتحاد و اتفاق، غفلت و غیرہ شامل ہیں۔ یہاں محسن بیان، ہیئت و صنف سخن، زبان اور اس کا استعمال وہی ہے جو اردو غزل کی روایتی و عاشقانہ شاعری میں ملتا ہے اور جو خود حالی کے ہاں قدیم رنگ غزل میں نمایاں ہے۔ حالی کے ہاں یہ تہذیبی شعوری ہے اور ان موضوعات کو وہ "نئی پڑا کوڑ" "نایاب مال" جانتے ہیں۔

تم تو جالی بھی طرز اپنا بنا ہے جاؤ
طرز شعر فصحا و بلغا اور سہی

یہ موضوعات حالی کی "جدید غزل" کے موضوعات ہیں لیکن عشق کے تجربات بھی گاہ گاہ ان کی جدید غزل میں درآ پاتے ہیں۔ ایک تو شاید اس سبب سے کہ ان کی غزل میں روایتی غزل کے تاریک و سامعین بھی دلچسپی میں اور غزل چڑھتے یا سنتے ہوئے غزل کے نئے موضوعات بھی ان کے کان میں چڑیں۔ دوسرے یہ بھی کہ عشق کا تجربہ بڑا اہم گیر اور آفاقی تجربہ ہے جس سے ہمیشہ صرف نظر نہیں کیا جاسکتا حالی کو بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ عشق کی ہلک سی اٹھتی ہے:

خواب راحت میں وہ لذت تیرے اے چری نہیں
جو جوانی میں مزاجی تھیں شب ہے داریاں
حالی کی جدید غزل کے یہ چند اشعار بھی میرے ساتھ پڑھتے ہیں۔

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ بھی ہے شاید
خود پہ خود دل میں ہے اک شخص ملایا جاتا
کو جوانی میں تھی کج رانی بہت
یہ جوانی ہم کو یاد آئی بہت
دمل کے ہو ہو کے سماں رہ گئے
میں نہ برسا اور گھٹا چھائی بہت
اس کے جاتے ہی کیا ہوگی کمر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ وہ کی صورت
ہے غم روزِ جدائی نہ نشاطِ شب وصال
ہوگی اور ہی کچھ شام و صبح کی صورت
مگر ہے دشتِ خیز اور بستی اُھاڑ
ہوگی ایک ایک گزری تھہ بن پہاڑ

چیتے جی موت کے منہ میں نہ جانا ہرگز
وہ تو ہولے تھے ہمیں ہم بھی انہیں بھول گئے
دو اور درد کی ہے سب کے دو ایک ہی شخص
جی و صوفیہ ہے بزمِ مرثیہ میں انہیں مگر
روکا بہت کل آپ کو حالی نے داس مگر
ہوئے بہت سے وصل میں بھی درمیاں رہے
آپ نے دیکھا کہ یہاں بھی حقیقی قہر ہے یا وہ بات جو عشق کے تعلق سے سو بار کہی جا چکی ہے، جب حالی آئے
بیان کرتے ہیں وہ بھی تازگی کے ساتھ دل کو گنتی ہے۔ یہ حالی کا حسن بیان ہے جو ان کی قدیم و جدید غزل میں
ایک ساں طور پر نظر آتا ہے۔

حالی کی غزل کی ایک اور خصوصیت ”مستل کوئی“ ہے۔ وہ جب کسی موضوع کو غزل میں بیان
کرتے ہیں تو اس موضوع کے مختلف پہلوؤں کے سامنے رہتے ہیں، جنہیں وہ اپنی غزل میں لاتے ہیں۔ اور کبھی
تسلسل کا سبب بنتے ہیں۔ اس سے جدید غزل کے نفسِ مضمون میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور غزل نظم کوئی
سے قریب تر آ جاتی ہے۔ یہ کام بھی شعوری طور پر حالی نے اپنی غزل میں کیا ہے اور ”مقدمہ“ میں بھی اس پر
بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”خیالات کو جہاں تک ممکن ہو دست دینی چاہیے۔“ [۵۳] اپنی جدید غزل سے
حالی غزل کا رنگ، داس کا مزاج اور اس کے موضوعات بدل دیتے ہیں، اور کئی تسلسل کے شعراء کے لیے شاعری کو
قوی، انسانی خدمت، سماج، اصلاح، دھرم، عمل و غیرہ کے سامنے پر ڈال دیتے ہیں۔ حالی کے دور میں اور ان
کے بعد جتنی شاعری ہوئی اس کا سرچشمہ حالی کی شاعری ہے۔ اقبال کی شاعری کا ایک بنیادی ماخذ حالی کی
شاعری ہے۔ آج جو غزل میں عصر حاضر کے اثرات، سماج و اجتماعیت، حیات و کائنات اور قوی و دلی مسائل
آتے ہیں اس کا مخرج و منبع حالی کی غزل اور شاعری ہے۔

حالی کی جدید غزل کو دیکھیے تو یہاں آپ کو کتنی رنگ و بھرن کا تکلف نہیں ملے گا بلکہ بیان میں ایسا
حسن ملے گا جو غزل کو اس کے مخصوص و روا جی موضوع سے ہٹانے کے باوجود ایک طرف تو ہانک دیتا ہے
جیسا ان کی قدیم غزل میں ملتا ہے اور ساتھ ہی دل میں بھی آ کر جاتا ہے مثلاً جب ”ہرگز“ موعود والی غزل میں
یہ شعرا آتے ہیں:

چیتے رہنے تھے ترے ہو گئے ویراں اے عشق
کوچ سب کر گئے دلی سے ترے قدر شناس
تذکرہ دلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
سمجھتیں گلی بھوسہ ہمیں یاد آئیں گی
آ کے ویرانوں میں اب مگر نہ بسا ہرگز
قدریاں رہ کے اب اپنی نہ گنونا ہرگز
نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
کوئی دلچپ مرقع نہ دکھانا ہرگز

جس کو دلوں سے حادث کے اچھوتا سمجھیں
آخری دور میں بھی تجھ کو قسم ہے ساقی
بخت سوئے ہیں بہت جاگ کے اسے دور زمان
کبھی اسے علم و فخر گھر تھا قہار اونی
شاعری سربلگی اب زعمہ نہ ہوگی یاد
غالب دشتیقت و نیر آرزو و ذوق
مومن وطلوی و صہبائی و منون کے بعد
داغ و بروج کو سن لو کہ پھر اس گلشن میں
رات آخر ہوئی اور بزم ہوئی زیر و زبر
بزم ماتم تو نہیں بزم خن ہے حاتی

نظر آتا نہیں ایک ایسا گھراٹا ہرگز
بھر کے اک جام نہ پیاسوں کو چانا ہرگز
نہ ابھی نیند کے ماتوں کو چھٹا ہرگز
ہم کو بھولے ہو تو گھر بھول نہ جانا ہرگز
یاد کر کے اسے ہی نہ کڑھاتا ہرگز
اب دکھائے گا یہ شکلیں نہ زمانہ ہرگز
شعر کا نام نہ لے گا کوئی دانا ہرگز
نہ سنے گا کوئی لیلی کا ترانہ ہرگز
اب نہ دیکھو کے کبھی لطف شانہ ہرگز
یاں مناسب نہیں دو رو کے ڈالنا ہرگز

یہ مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی غزل سے مختلف۔ اور اپنے دور کا درد انگیز مرثیہ بھی ہے۔ اسے
پڑھ کر سارے دور کی ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور ”جو تھا“ اور ”جو ہے“ کا فرق بھی سامنے
آ جاتا ہے۔ ساتھ ہی موضوع کے اظہار سے غزل کے حراج سے الگ ہونے کے باوجود شعر کی تاثیر اپنا جلوہ
دکھائی ہے۔ حاتی نہ صرف خود غم زدہ ہیں بلکہ شاعر شعر کے باعث شعر پڑھنے پڑھنے والوں کو بھی غم زدہ کر دیتے
ہیں اور مطلق میں معذرت کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ اس معذرت میں بھی اثرات شاعر کا پہلو موجو ہے۔ اسی طرح
جب سرگرمیاں ہیں، کہانیاں ہیں، وغیرہ کی ذہن میں مسلسل غزل کے یہ شعر آتے ہیں:

دیکھا نہیں ابھی کچھ قلعہ الہ جاہل تم نے
اس سے بھی سخت آئی آگے گریاں ہیں
کھیتوں کو سونے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا
کچھ کرلو تو جو انو اٹھتی جو انیاں ہیں
نعل و فخر بڑوں کے کر تم میں ہوں تو چاہیں
کر یہ نہیں تو باا وہ سب کہانیاں ہیں

تو یہ اظہار غزل کے دروایتی عشقیہ موضوع سے قطع نہ رکھنے کے باوجود غزل کے نئے حراج و رنگ کو ہمارے
لیے قابل قبول بنا دیتے ہیں۔ یہاں درد، گدلا، جوش، سادگی و بے تکلفی سے حاتی اسے بیان کرتے ہیں تو یہ
اظہار بھی نہایت پُر اثر ہو جاتے ہیں۔ غور کیجئے کہ غزل کے موضوعات بدل کر بنیادی طور پر حاتی ایک پرانی
صنف خن میں انقلاب عظیم برپا کر کے نہ صرف نئے راستے کھول رہے ہیں بلکہ نئے موضوعات کو ”حنی
غزل“ کے حراج میں جذب کر کے اسے کامیابی سے ہم کنار بھی کر رہے ہیں۔ وہ وعظ و سہ ہے ہیں۔ صحت
کرد ہے ہیں، عمل کی طرف راغب کرد ہے ہیں لیکن اس میں ان کا اظہار اور خوب اور گدلا دل سے پیدا
ہونے والا درد شامل ہو کر اثرات شاعر کو گہرا کر رہا ہے۔ یہ حاتی کی نئی غزل کی بنیادی خصوصیت ہے۔

صحت ہے اثر ہے گرنہ ہو درد یہ ٹر تاج کو تانا پڑے گا

اس گر پر خود غزل کر کے حاتی نے اپنی غزل کوئی نسلوں کے لیے نمونہ بنادیا۔ اسی لیے وہ غزل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور مقدمہ شعر و شاعری میں اس پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”بہر صنف قوم میں اس قدر دائرہ سائر اور مرئوسہ خاص و عام ہو، اس کا اثر قوی مذاق اور قوی اخلاق پر جس قدر ہو تو بڑا ہے۔ اسی لیے ہمارے بڑے شاعر کو سب سے پہلے غزل کی اصلاح کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔“ (۵۵) حاتی کے بڑے ایک بے وقت کی راگنی وہ غزل تھی۔ جو پڑھنے اور بے وقت کے راگ اپ اپ رہی تھی۔ سخن میں سلف کی پیروی وہ اس لیے کرنا نہیں چاہتے تھے کہ ایسے میں انھیں ڈر تھا کہ وہی باتیں دہرائی جائیں گی جو پہلی جا بھی ہیں اور آج سے بے وقت کی راگنی ہیں۔ دوسرے بدل ہوئے سماجی، سیاسی و تہذیبی ماحول میں غزل کی یہ روایت اپنی اصلیت کو کھو بی گئی تھی اور اسی لیے حاتی اپنی ہدیہ غزل کو وقت کی راگنی سمجھتے ہیں۔ حاتی کی ہدیہ شاعری میں گہرا سماجی شعور موجود ہے جو ”ادب“ سے زندگی کے درد کو گہرا اور مضبوط بنا کر خود اور غزل کو اپنی دستوں سے ہم کنار کر رہا ہے۔ یہ وہ دشوار کام تھا جو حاتی نے کیا تھا اور یہی غزل حاتی کی انفرادیت ہے۔

حاتی کی غزل میں اس لیے شروع اور مکتوب ملتا ہے۔ وہ ہنگامہ اور عادیہ کو ناپسند کرتے ہیں، بلکہ غزل میں ایک ہی موضوع سے پیدا ہونے والی ایک ساریت کو انگریزی مصحفی کا ڈبہ سمجھتے ہیں ”جس میں مصحفیوں کی شکلیں تو مختلف ہیں لیکن مزاج سب کا ایک ہے۔“ (۵۶) حاتی کی غزل نے اس یکسانیت و ہنگامہ کو چھوڑ کر خود غزل کو ایک نئی شکل دی۔ اقبال کی شاعری اسی نئی روح پر غزل کا ادب کمال ہے۔ حسرت موہانی کی غزل بھی، حاتی کی غزل سے مستفیض ہوئی ہے۔ آج کی اردو غزل بھی حاتی کی رہی ہوئی بنیاد پر قائم شاعری کی عمارت پر کھڑی ہے۔ حاتی کو اس بات کا یقین تھا کہ اگر آج کوئی ان کی بات نہیں سنتا تو سننے اور ان پر لاکھ اعتراض کرتا ہے تو کرے۔ آنے والی نسلیں ان کی صدا کو سنیں گی۔ ”مقدمہ“ میں حاتی نے لکھا ہے کہ ”بس کوئی شخص جب تک زمانہ کی قدم روانی سے بالکل دست بردار ہو کر..... ایک اُمید سوہم پر آئندہ نسلوں کی خیریت طبع کا منصوبہ نہ بنے، اس کو ہے میں ہرگز قدم نہیں رکھ سکتا۔“ (۵۷)

نہیں کے نہ حاتی کی سب تک صدا بھی ایک دن کام کر جائے گی
 بھٹوں کو رکھ پوری حاتی کی ہدیہ غزل میں وہ چیز تلاش کر رہے ہیں جو انھیں قدیم حقیقی غزل میں ملتی ہے۔ اور جب یہ انھیں نہیں ملتی تو اس پر افسوس کرتے ہوئے انھیں ”سرسید کا تابع مہمل“ قوی بھارت اور واقعہ شاعر کہہ دیتے ہیں (۵۸) عمر حسن مسکری، علیم نفسیات کی زد سے حاتی کی شخصیت کی جراثیم کرتے ہوئے نکالتے کرتے ہیں کہ حاتی ”درد سے ڈر کے لوگوں کو یہ سبق پڑھانے لگے کہ شاعری میں سماجی افادیت ہونی چاہیے۔ واصل حاتی نے اپنے آپ کو اپنی طبیعت کے تضاد عناصر کو مردانہ وار کھینچنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ ان کے اندر ایسی نسیانیت تھی جو اندر کی تو سہا رہ سکتی ہے مگر درد کی محفل نہیں ہو سکتی۔ غزل کا بیچنا م دینے کے باوجود وہ اُردو کی محفل اور اپنے اور محفل کی طاقت نہیں رکھتے تھے، اسی لیے انھوں نے (انسانی زندگی سے نہیں) تو نیا داری سے

مناہست کرنی اور قافے کے ساتھ حرم کو چلے دیے اور اپنی شاعری پیر مغاس کے پاس چھوڑ گئے۔ [۵۹] بحالی نے یہ کام پہلے سے ۳۰۰ کے کچھ مضمون کے ساتھ کیا تھا۔ ایسے میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے عشقیہ شاعری نہیں کی، لیکن پھر یہ دیکھنا چاہیے کہ انھوں نے جو کچھ کیا وہ کیا تھا، کیا تھا۔ بحالی کی جدید فنون میں بھی عشقیہ شاعری کے نمونے موجود ہیں لیکن یہاں ”عشق“ بدل کر قوم کا درد بن جاتا ہے۔ اس میں اخلاص ہے، سچائی ہے۔ انیسویں صدی کو سامنے رکھتے ہیں پوری قوم مٹ رہی تھی، اس کے نام و نشان تک مٹ رہے تھے۔ زندگی و جا کی صورت میں، سرسید کی طرح، بحالی کے دل و دماغ کے پاس اس کے علاوہ کوئی راستہ نہیں تھا۔ اگر بحالی یہ کام نہ کرتے تو اقبال کی شاعری بھی وہ صورت اختیار نہ کرتی جو اس نے کی اور جس سے ہم اقبال کو پہچانتے ہیں۔ واضح رہے کہ بحالی نے صنف فنون کو ترک نہیں کیا۔ زبان و بیان کی روانیت کو نہیں چھوڑا بلکہ قدیم فنون کے حسن بیان کے ساتھ جدید فنون کو بھی اسی روانیت سے سنوارا۔ انھوں نے فنون کے موضوعات بدل کر فنون کو نئی وسعت دی۔ حسن بیان کے لحاظ سے بحالی کی قدیم و جدید فنون میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اور قدیم و جدید فنون اور قوی شاعری کا بحالی ایک ہے۔ طرائق کو رکھ پوری نے لکھا ہے کہ ”بحالی کی قوتیں سنانے فنون تک محدود رہی نہیں نکلی تھیں۔ وہ لطیف ترین عشقیہ شاعری کی صلاحیت کے ساتھ ساتھ وطن و ملت کی شاعری کی صلاحیت کے گریہ اہوئے تھے۔ یہ بالکل متضاد خیالات ہیں کہ بحالی سے فنون لطیفہ نے کہاں انہیں اور انھیں سرسید نے۔ بحالی ایک ہے اور اس کی سب تصانیف بھی ایک ہی کتاب ہیں۔ [۶۰] طرائق نے لکھا ہے کہ ”بحالی کی شخصیت اور بحالی کی نظم و نثر سب کا عنصر اور ست بحالی کی فنونوں میں ہمیں ملے گا۔ بحالی کا کلام بہت ہموار ہے۔ اس کے تشکیک سے تشکیک شعر میں، کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔ محبوبیت زدہ اور فنون کو تعلیم کی طرف لے جانے کی کوشش قابلِ توجہ ہے۔ [۶۱]

پہچانیت مجموعی بحالی کی فنون میں ایک ایسا توازن ملتا ہے جو عام طور پر ان کے ہم عصروں میں نہیں ہے۔ ان کے اصلاح پسند حراج نے ہوس والے عشق اور معاملہ بندی کو ایک طرف اور بلند پروازی یا ضرورت سے فریاد و تنہی کو دوسری طرف ترک کر دیا تھا۔ دل و دماغ نے انھیں سیر کی طرف رجوع کیا۔ غالب کے اثر سے ان کے ہاں حسن تخلیق، بندت، فکر اور شاعری آئی۔ سیدی شیرازی نے سادہ بیانی کی ترغیب دی اور شیخ سے انھوں نے سیدھی سچی باتوں کو حسن بیان سے دل لہریں بنانے کا حلیہ سیکھا۔ سادگی، مصلحت اور جوش، جن کو آگے چل کر بحالی نے اس قدر اہمیت دی اور ”مقدمہ“ میں اس پر مفصل بحث کی، بحالی کی فطرت کا حصہ تھے۔ بحالی کا جوش و ہمتا ہوا نہیں ہے بلکہ دلوں پر جسے غصہ سے پانی میں بجھا کر وہ کام میں لاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی نہیں ہے بلکہ غمزدہ اکھار سے اپنی ہارسائی کا ذکر کرتے ہیں مگر جو بات وہ کہتے ہیں اس میں جان ہوتی ہے۔ اگر فنون کو غنائی جوش کو ادا کرنے والی صنف سمجھا جائے تو وہ بحالی کے ہاں نظر نہیں آئے گا۔ ان کے ہاں ایک ایسی مناہست، ایک ایسی گہری سچیدگی اور توازن ہے جو ”واقعی“ شاعری سے

زیادہ خارجی شاعری کے لیے موزوں ہے۔ حالی جذبات میں اس طرح کلم نہیں ہو سکتے جیسے میر، غالب اور حافظ وغیرہ۔ حالی کی غزل پر سہری کی غزل کوئی سے زیادہ اُن کی ”گھستاں کوستان“ کا اثر نمایاں ہے۔

ایک قابلِ توجہ بات یہ بھی ہے کہ حالیوں کی موزونیت پر اُن کو کمال حاصل ہے۔ سادہ طرز میں بھی ان کے ہاں ایک جتنی ہے اور ہر شعر میں کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور کہی گئی ہے کہ بقول حالی محفل بل جائے۔ اُن کے ہاں ترم کی بھی کمی ہے مگر کوئی شعر بر جتنی دردانی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں وہ گڑ حاضراتیں ہے جو اخلاقی ترین غزل گوؤں کے ہاں ملتا ہے مگر ساتھ ہی کوئی شعر ایسا نہیں ہے جسے مزے سے خالی کہا جائے۔ یہ ایک ایسے شخص کا کلام ہے جو ہر طرح چوکے ہے اور جس کے ہاں عین بھی اور دوسرے لوازمات سے ہم کنار ہو کر اپنی جگہ رکھتا ہے جس سے حالی کے بے سکون اور سوزاں مزاج کی آنکھ دہری ہوتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد اُن کی غزل کوئی میں ایک انتھاب ضرور آیا اور انھوں نے غزل سے گونا گوں کام لینے شروع کئے۔ غالب کی غزلوں میں اکثر ایسے اشعار آتے ہیں جو غزل کے مخصوص مزاج سے الگ ہوتے ہیں۔ مگر حالی نے تو شوقِ دہاشتی کے اشتراک و تکلیات تک کو الگ کر کے ”غزل“ کو ایک نئے قسم کی ”اعظم“ بنا دیا ہے جس کی مثال وہ مسلسل غزلیں ہیں جو دہلی حالی میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

”مقدّر شعر و شاعری“ میں حالی نے ”اخلاقی غزل“ کا ایک تصور پیش کیا ہے۔ یہ غزل کے لیے ایک الگ قسم کا تصور ہے جس پر حالی نے عمل کیا۔ اخلاقی کو غزل میں دیکھ کر شوقِ پند قاری ان کی غزل کو بھیجی سبھی کہتا ہے مگر غور کیجئے تو یہاں حالی نیا اور اک پیدا کرتے اور نیا رنگ چکاتے ہیں جیسا کہ اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے، نمایاں ہے:

یاروں کو تجھ سے حالی اب سرگرمیاں ہیں غنیمتی اچاٹ ویتی تیری کہانیاں ہیں
تیر کی طرح حالی کے ہاں بھی غم کی لہر موجود ہے جو اُن کی غزل کے جذباتی اثر کو قائم رکھتی ہے۔ حالانکہ غم غم جاتا نہیں بلکہ غم دوراں ہے۔ یہ غم قائم ہے، یہی غم انھیں ”اسلام“ کی طرف لے جاتا ہے۔ اور اگر ہم اس کی مابین کو سمجھ لیں تو پھر حالی کی غزل میں ایک خاص لطف محسوس ہونے لگتا ہے۔ ان کی شخصیت بھی اس لیے نہ اثر ہو جاتی ہے کہ اس میں بھی درد غم موجود ہے اس طرح ان کی غزل ناصحانہ ہونے کے باوجود غزلِ راجتی ہے۔ اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ حالی کی غزل میں وہ چیز تلاش کرتا ہے جسے انھوں نے شعوری طور پر ترک کیا تھا اور یہ غراہش کرتا کہ کاش وہ ویسا ہی کرتے جیسا اپنی قدیم غزل میں کیا تھا، ایک ایسی خواہش ہے جو چھوٹا بچہ ”چنداماں لاؤ“ کی صورت میں کرتا ہے۔ حالی کو ان کے اپنے دور میں رکھ کر ان کے اپنے انداز سے دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے جدید اردو غزل اور اپنی شاعری سے شعرا وادب کو کیا دیا ہے۔ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے اور ساتھ ہی پوری طرح شاعری بھی ہے۔ فراق نے کھسا ہے کہ ”حالی کا کلام بہت ہموار ہے۔ اس کے خشک سے خشک شعر میں کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔ لہجہ لیت زدہ اردو غزل کو مصلحت کی طرف لے جانے کی کوشش

کاظمی توجہ ہے۔ [۶۲] حالی نے اپنی غزل ماہی اپنے مسدس اور دوسری قوی نظموں سے اردو شاعری کی روایت کو بدل کر اسے جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا اور روایت کو ابھی ایک نئی صورت دے دی۔ یہ کام اس طور پر حالی کے معاصرین میں سے کسی نے بھی نہیں کیا۔

غزل کوئی سے ہٹ کر جو پہلی ”لظم“ حالی نے لکھی وہ مرثیہ غالب (۱۲۸۵ھ/۱۸۶۹ء) ہے۔ جو ترکیب بدی کی نسبت میں لکھا گیا ہے۔ یہ ایک منفرد مرثیہ ہے جس میں ایک شخصیت کے کردار کو نمایاں کر کے عقیدت کے ساتھ اس کے کلام پر بھی معنی خیز تنقید پیش کی گئی ہے۔ اس مرثیے میں نہ مبالغہ ہے اور نہ اصلیت سے ہٹ کر کوئی بات کہی گئی ہے۔ غالب کی شخصیت کی وہ تصویر جو حالی نے اس مرثیے میں پیش کی ہے، وہ آج کے قاری کے لیے بھی جو غالب کو ان کے خطوط، ان کی شاعری اور ”پاراگراف غالب“ کے ذریعے جانتا ہے، پوری طرح حقیقی ہے۔ اس مرثیے میں بھی جہاں مبالغہ آمیز مدح اور ذہن آسان کے قلابے ملانے کی پوری آزادی تھی، حالی اپنے مخصوص تصور شاعری کو برقرار رکھتے ہیں۔ پہلے بند میں بے ثباتی اور کائنات سمجھتے ہیں، دوسرے بند میں دنیا کی کج اداوی اور زمانے کی بد حالی کا بڑا اثر انداز میں بیان کر کے بیت میں اطلاع دیتے ہیں کہ:

دلقب عرفی و فخر طالب مرد اسد اللہ خان غالب فرد
اور تیسرے بند میں غالب کی شخصیت اور سیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں۔

جلیل۔ بند مرگیا بیہوش	جس کی تھی بات بات میں اک بات
نکتہ داں نکتہ سنج نکتہ شایں	پاک دل، پاک ذات، پاک صفات
شیخ اور بدلتہ سنج شورش مزاج	دند اور سربق کرام و صفات
لاکھ مضمون اور اس کا ایک مضمون	سو تکلف اور اس کی سیدھی بات
ہو گیا نقش دل پہ جو لکھا	قلم اس کا تھا اور اس کی دولت
تھیں تو دلی میں اس کی باہیں تھیں	لے چلیں اب دہن کو کیا سوغات
اس کے مرنے سے مرگئی دلی	غویہ نوش تھا اور شہر بیات
ہاں اگر یوم تھی تو اس کی یوم	ہاں اگر ذات تھی تو اس کی ذات
ایک روشن دماغ تھا نہ رہا	شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا

کیا ان صفات کو جو حالی نے یہاں بیان کی ہیں، کوئی مبالغہ کر سکتا ہے۔ پھر اگلے بند میں شعر و ادب میں غالب کی حیثیت کو موضوع مرثیہ بنا کر تصویر میں رنگ بھرے گئے ہیں۔ اگلے بند میں حالی بتاتے ہیں کہ غالب کی وفات سے طرد شہر اور اس کے لوگوں پر کیا گزری غ شہر میں جو ہے سو گواہ ہے آج۔ پھر ایک بند میں غالب کی لظم و نثر میں معنی کی افراویت کو نمایاں کرتے ہیں۔ پھر بتاتے ہیں کہ زمانے نے اس کے ساتھ کیا سلوک کیا اور پھر مدح پر آتے ہیں اور یہاں قاری، ان کی صفات کو دیکھتے ہوئے، جو مرثیے میں پہلے بیان کی جا چکی ہیں، اس

درجہ کو مثالی درجہ کے طور پر قبول کر لیتا ہے اور اس ہستی کی عظمت کا سدھ دل پر بیٹھ جاتا ہے۔ آخری بندہ میں غالب کی مخصوص صفات کو سوال کے انداز میں پوچھ کر اس کی اہمیت کو اور اجاگر کر دیتے ہیں۔

خیال اور نظری کی جدت کے ساتھ طرز کی سادگی اور چھوٹی بھر کا پڑ زور استعمال اس سرے کو شاعر کا دور دورہ دیتا اور اردو شاعری میں ایک نئے فن کا اعلان کرتا ہے۔ حالی نے اپنے بڑے بھائی خواجہ ابو حسین ہیکم محمود خاں دہلوی، ملکہ معظمہ و کنویرا اور حسن الملک وغیرہ کے سرے بھی لکھے ہیں مگر سرے غالب کو کوئی بھی نہیں پہنچتا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ غالب کی عظیم ہستی کو حاقی جانتے تھے اور دوسرے لوگ ان کے مقابل نہیں ہو سکتے تھے۔ غالب کی ولادت سے جو چالیس سال کی کوگی وہ قوی وطنی نقطہ نظر سے بھی بڑا نقصان تھا۔ بڑے بھائی کا سر شیعہ بھی بدل دوڑے لیکن دونوں شخصیات کا فرق واضح ہے۔

الطاف حسین حالی کی نثر:

الطاف حسین حالی کے دوسرے اہم اور بڑے معاصرین محمد حسین آزاد، مولانا شبلی نعمانی اور راہی نذیر احمد شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی لیکن ان تینوں میں سے کسی ایک کی بھی نثر اور نظم یکساں اہمیت نہیں رکھتی۔ اگر آزاد شبلی اور نذیر احمد کی شاعری کو نظر انداز کر دیا جائے تو تاریخ ادب میں کوئی ضروری فرق نہیں آئے گا مگر آپ حالی کے تعلق سے یہ نہیں کر سکتے۔ ان کی نظم اور نثر دونوں میں سے کسی کو نہیں چھوڑ سکتے۔ حالی کے ہاں دونوں یکساں طور پر اہمیت رکھتی ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی کی شاعری کا ہم پچھلے صفحات میں مطالعہ کر چکے ہیں اب ان کی "نثر" کا مطالعہ ان صفحات میں کریں گے۔

"حالی نے نثر میں کئی کتابیں لکھیں لیکن ان میں چار تصانیف یعنی "حیات سعدی"، "بادگار غالب"، "مقدمہ شعر و شاعری"، اور "حیات جاوید" خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک پانچویں کتاب جو حالی نے ان چاروں سے پہلے لکھی، اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں گہرا اصلاحی مقصد پوشیدہ ہے جس سے اس دور (انیسویں صدی) کی معاشرت و کلچر کی توجہ لگائی جاسکتی ہے اور اس صورت حال کی بھی جس میں مسلمان جانداروں کے عہد متروکہ سمجھے ہوئے تھے۔

"چالاس اقصاء" (۱۸۷۳ء) حالی کی پہلی اصلاحی تصنیف ہے جو قصے کے انداز اور مکالموں کے ذرائع میں لکھی گئی ہے۔ عمر قوی کی زندگی کی اصلاح اور ان کی تعلیم و تربیت اس کتاب کا موضوع ہے۔ یہ کتاب اودھ اور پنجاب کے مدارس نسواں میں مدت تک جاری رہی۔ [۶۳] حالی نے دعویٰ کیا ہے کہ ابھی تک اس قسم کا مضمون دیکھنے میں نہیں آیا اور اس طرح کی کوئی کتاب پر نظر پڑی۔ کیا تعجب ہے کہ منظور نظر ہو جائے۔ [۶۴] حالی کی یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ اس سے پہلے راہی نذیر احمد کی "مراۃ العروس" (۱۸۶۹ء) اور "ہیات المعش" (۱۸۷۲ء) شائع ہو چکی تھیں اور تعلیم اقصاء کے فروغ کے لیے

انگریزی حکومت کی سرپرستی میں، مسلسل کتابیں لکھی جا رہی تھیں۔ جن میں عنایت حسین دہلوی کی "مفسر خلافت" (۱۸۶۹ء) شاعر عظیم آبادی کی "صورت انقیال" "مرزا محاسن حسین ہوش کی شہادت طاہرہ، دہلوی عبداللہ دہلوی کی "مفسر النساء" (۱۸۶۷ء) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ [۶۵] ان سب کا موضوع کمریلہ زندگی اور صورت کی صورت حال اور اس کی اصلاح احوال ہے۔

"محاسن النساء" کی کہانی بے رہا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حافی قصہ بنانے کی تو کوشش کرتے ہیں لیکن قصہ ہر جگہ اصلاح میں گم ہو جاتا ہے۔ "محاسن النساء" کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں بتایا گیا ہے کہ غلو، فضیل کی بیٹی زبیرہ کی تربیت کبھی اور کیسے ہوئی۔ دوسرے حصے میں بتایا گیا ہے کہ زبیرہ نے اپنے بیٹے سید محاسن کی تربیت کس طرح کی۔ لڑکے اور لڑکی کی مثالی تربیت کا بیان ہی حافی کی اس تصنیف کا مقصد ہے۔ حافی بچوں کی تعلیم و تربیت سے ابتدا کرتے ہیں اور اس میں ماں کی ذمہ داریاں کا ذکر کر کے کہتے ہیں کہ ماں کو بچوں کی تربیت اس طرح کرنی چاہیے کہ زندگی کا کوئی پہلو شکستہ نہ رہ جائے۔ اس ذمہ داری کو پورا کرنے کے لیے ماں کا تعلیم یافتہ ہونا ضروری ہے۔ اسی کے ساتھ بچے کا ماحول بھی اچھا ہونا چاہیے، اور اس کے لیے لٹاؤں اور کھیلایاں کا اچھا ہونا بھی ضروری ہے۔ حافی کا زاویہ نظر یہ ہے کہ بچے کی تربیت اس طور پر کی جائے کہ وہ ایسے اعلیٰ اخلاق کا نمونہ بن جائے جس میں دین اور دنیا کا احراج ہو۔ حافی یہ بھی بتاتے ہیں کہ بچوں کے ساتھ سختی نہیں کرنی چاہیے۔ یہ بات قطعی غلط ہے کہ لڑکیوں کی پیدائش پر رنج کا اور لڑکوں کی پیدائش پر خوشی کا اظہار کیا جائے۔ اصل صورت حال اس طرح دکھاتے ہیں کہ:

"نویا نے ان کے ساتھ یہ سلوک کیا کہ جس دن بیٹا ہوئیں سارا گلوپ یا تو بیٹے کی اُمید پر خوشیاں منا رہا تھا یا بیٹی کا نام سننے ہی ایک ایک کے شہ پر آداسی چھا گئی۔ ماں باپ ہیں تو آداس ہیں۔ بھائی، بہن ہیں تو آداس ہیں۔ خالہ، چچھی، مانی، داوی، مانپا ہے گا نہ یا کیا جو شفا ہے شہری سانس بھر کر رو جاتا ہے۔ یوں ظاہر میں کوئی خوشی کی صورت بنالے تو کچھ کبھی نہیں جاتی، یہ خوشی ہی چیز سو سو کوس نہیں۔" [۶۶]

اسی طرح ظاہر کے سلسلے میں بھی لڑکی سے پوچھتے اور اس کی رائے لینے کے بھی حافی قائل ہیں "محاسن النساء" میں حافی نے اس دور کی معاشرت اس طرح پیش کی ہے کہ ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے مثلاً یہ بتانے کے لیے کہ کس طرح بے ہنگام و افراطوں نے اس معاشرے میں شہوات کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ حافی ان قوتوں کا وصف لکھ کر اس طرح بیان کرتے ہیں:

"ایک نیا مذہب سارے جہاں سے نکلا، ساری خدا کی سے لکھا نہ جس کا قرآن میں پتہ نہ جس کا حدیث میں ذکر وہ الہیت سیکہ جاؤ گی۔ میں نے کہا اماں جان کیا صورتوں کا مذہب ذور پار سب سے جدا ہے۔ بیٹا کیا تم نے ان کے مسئلے نہیں سنے۔ ایک بات ہو تو کہوں

انہوں نے تو بڑا درد و غم اوقات جوڑ رکھے ہیں۔ قیمتی نہ بھادو، نہ پناہ نہ بھادو، چاکو سے ناخن نہ
لوٹھلٹھیا پر ہاتھ دھر کر پانی نہ پی، یہ سب باتیں غوسٹ کی نشانی ہیں۔ تنگ سر پانی ہی تو سر پر
ہاتھ رکھ لو، دیکھت ہے ہاتھ رکھ کر کھڑے نہ ہو اور ببولے سے رکھ دیا تو دونوں ہاتھوں کو چوم
لو۔ دو آدمیوں کے بیچ میں سے آگ نہ نکالو نہیں تو ان میں لڑائی ہو جائے گی۔ بھلی سر نہ
رکھ نہیں تو تنگ ہو جائے گا۔ ترانہ کھڑے ہو کر نہ تو لو نہیں تو برکت جاتی رہے گی۔ کھانا کھا کر
انگڑائی نہ لو نہیں تو کھانا یا پیاسا بکتے کے پیٹ میں چلا جائے گا۔ بھادو کو بدن سے نہ لگنے دو
نہیں تو کھانے کا ہو گا ہو جائے گا۔ ٹھکرایا ہوا یا لالٹا کا ہوا پانی نہ پیج، جس چنگ پر بچہ رہا ہو
اسے پیاسا پکڑ کر نہ اٹھاؤ اور جو اٹھا لیا تو دونوں طرف سے ہاتھ ملا کر چوم لو۔ جس پانی
کو تمہیں ہاتھ لگ جائے اس سے پیچک دو یا چوتھا ہاتھ لگا لو۔ کہیں جینے کا پاؤں نہ ملاؤ ورنہ قتل
ہے، چراغ کو پیچک مار کر نہ بھادو، منہ میں سے بد بو آنے لگے گی، بچوں کو دو دھو ہی چاول
کھلاؤ تو رات بھر نہ سو سکتے ہو نظر ہو جائے گی بدن میں کپڑا پہننے سے سختی آتی ہے۔ گھر میں
منہ کا کاری رکھنے سے لڑائی ہوتی ہے۔ جس پر مرث بیانی کا آئین چل جائے اس کا بچہ بیمار
ہو جائے گا نہیں تو آئین کا کونا کھڑ کر جلا دو۔ کسی کے ہاں مہمان جاؤ تو تیسرے دن نہ
آؤ۔ بچہ کے دن کسی کے ہاں نہ جاؤ، لیکن کا جیڑا سید تو سات سہانوں کا ہاتھ لگو۔ صبح کو
کوا بولے لے جاؤ کوئی عزیز پر دیں سے آنے والا ہے۔ صبح اٹھتے ہی تحیم کا نام لے دو چیرے والا
اور دھوئیں کا نام لے دو تو آٹھلی کھو، چاند کو اوپر والا، سانپ کو دی، دینہ کو چٹکا مارا دت کو کتے
بھونگیں تو جانو شیطان دکھائی دیتا ہے۔ تو اچھے سے اتر کر بیٹھے تو جانو کچھ خوشی ہونے والی
ہے، اٹھتے ہی کوئی چھپک دے تو جینہ جاؤ، اٹھلی چار پائی کھڑکی نہ کرو غوسٹ کی نشانی
ہے۔ کپڑا یہ تو زمین کو کٹا، حوالہ پانی میں منہ نہ دیکھو، دوا بچ تو کٹورا آگت دو، پاؤں پر
پاؤں نہ دھر غوسٹ آتی ہے، جوتی پر جوتی چڑھ جائے تو جانو کہیں سڑ کر رہا ہے، کھانا کسی
کے اوپر سے نہ دو نہیں تو صدقہ ہو جائے گا، کسی پر سے لایک کے نہ جاؤ نہیں تو سڑ کے
گا، تاک کھلائے تو باہر سے آئے ہوئے مرد کی جوتی لے کر سات بار جھوٹو نہیں تو بیمار
ہو جاؤ گے ٹھٹھیا نہ بھادو غوسٹ آتی ہے، جس نے دوسرا نکاح کیا ہو اسے بیوی کی صفحہ پر
نہ بھادو، تیسری، چہرہ ہو، جینسو، داؤرا، ٹھو، داٹھا، دیو، داٹھا، دیو، یہ سب تاریکیں
غص ہیں، ان میں کوئی نیا کام نہ کرو، بدھ کے دن سڑ کو نہ جاؤ۔ رات کو اور ان نہ کچھو، چھپکلی
کپڑوں پر گر چڑھ تو سونے کا پانی بدن پر ڈالو، پچکیاں آئیں تو جانو کوئی یاد کرتا ہے، بچے
کی آنکھیں دیکھیں تو تھوٹ موت بھادو، بچے کے پیچک ہو تو گوشت نہ کھا رو، اٹھنے کپڑے، لیکن

کرسٹاؤ، جنگ پر بھادو نہ دو گھوسٹ آتی ہے، گوری ٹھلپا بھری جائے تو پہلے کسی مرد کو پانی چلاؤ کسی کی ناک کو اپنا ہاتھ لگ جائے تو اس کا ہاتھ اپنی ناک کو لگاؤ نہیں تو وہ بیمار ہو جائے گا۔“ [۶۷]

یہ دو قوافل ہیں جن سے معاشرے کا عام آدمی آج بھی واقف ہے۔ یہ دو ورثہ ہے جو انسانی تاریخ کے ”جادوئی دور“ سے تعلق رکھتا ہے اور ”نذہب“ کے دور میں بھی متوازی طور پر زندہ تھا۔

”مہالس النساء“ میں حالی نے تعلیم و تربیت کے کم و بیش سارے پہلوؤں کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ علم کی حقیقت وہ طرح طرح سے کرتے ہیں اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ عورتوں کی فطرت اس وجہ طلب ہو گئی تھی کہ معلوم ہوتا ہے کہ آدھے کا آدھا بکرا کیا ہے۔

”سارے کئیے میں چھوٹے سے لے کر بڑی تک اور جوان سے لے کر بوڑھی تک کوئی اتنی نہیں جس کے پاس بیٹہ کو تم کچھا دیمت نکھو۔ جسے دیکھو اس کے ہوا بکھ نہیں آتا کہ چار سر جوڑ کر بیٹہ نکھیں اور نہ مانتی نہ لائی شروع کی۔“ [۶۸]

لڑکیوں کی تربیت کے لیے گلوہوں سے جس طرح کیمیل کیمیل میں تربیت کا کام لیتا دیا ہے وہ بہت دلچسپ ہے اور آج بھی بچی گلو یا نہیں اسی تصور پر مبنی جانتی ہیں ”مہالس النساء“ میں عورتوں کی مخصوص زبان استعمال کی گئی ہے اور اس طرح حالی کی یہ تصنیف زبان محاورے اور کہاوتوں کی ایک فرہنگ بن گئی ہے۔ قہقہے کے اعتبار سے یہ کمزور ہے لیکن عورتوں کی زبان کے استعمال سے اس میں جان ڈال دی ہے۔ ساتھ ہی اس دور کی معاشرت و تہذیب کے تعلق سے یہ کتاب آج بھی اہمیت رکھتی ہے۔

حیاتِ سعدی:

سرسید کی تحریک سے جو اثرات مرتب ہوئے ان میں حالی کا حصہ یہ تھا کہ انھوں نے قوم کو قدیم تاریخ اور اجداد کے کارناموں کی طرف توجہ کیا اور اس کے ساتھ قدیم تاریخ کی اہم شخصیات خاص اہمیت اختیار کر گئیں۔ سرسید کی تحریک، جدید انگریزی فکر کے زیر اثر پر دلان چڑھ رہی تھی اور اس انگریزی فکر میں بایو گرافی (Bio Graphy) کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ حالی نے بھی اس صنف کی طرف توجہ دی لیکن اس کی ایک چیز اور بھی تھی۔ گھست خوردہ قوم کو اس کیفیت سے نکالنے اور اس میں اہلکار کی روح پھر کھٹے کے لیے ضروری تھا کہ عظیم رفتہ کی تصویر کو ابھارا جائے اور اجداد کے کارناموں کو سامنے لایا جائے۔ سعدی شیرازی ہندوستان میں فارسی زبان کے سب سے مقبول مصنف تھے۔ ان کی گستاخ بوستاں ہر ذریعہ تعلیم بچے کو بڑے حالی جاتی تھی اور سعدی کے اخلاقی کارناموں سے انھیں روشناس کرایا جاتا تھا۔ حالی نے بھی اس اخلاقی شخصیت کا اسی لیے استحباب کیا۔

”حیاتِ سعدی“ (۱۸۸۶ء) [۶۹] اردو میں پہلی سوانح عمری ہے جسے جدید طرز کی پانچ گرائی کے دائرے میں لایا جاسکتا ہے۔ ”حیاتِ سعدی“ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں سعدی کے حالات زندگی درج کئے گئے ہیں جس میں نام و نسب، ولادت، دلچسپی، تعلیم و ساحت اور وفات تک جتنے حالات حالی کو مل سکیں ان کو تاریخی صحت کے ساتھ مرتب کر دیا گیا ہے۔ پہلے باب کے شروع میں فارسی و شیراز کا جغرافیہ اور تاریخ دی گئی ہے جہاں حالی نے سعدی کو ان کے ماحول سے وابستہ کر کے دیکھا ہے اور اردو تنقید میں طرہ کو اس کے ماحول سے وابستہ کر کے دیکھنے کی یہ پہلی کوشش ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

”اس میں شک نہیں کہ شیراز کا قدرتی موقع اور آب و ہوا کی خوبی اور عمارت کی لطافت و خوش اسطولی، باشندوں کے خیالات اور قومی پر عجب اثر رکھتی ہے، یہی سبب ہے کہ شیراز کے اکثر مشائخ اور علماء و شعرا پاکیزہ طبع اور لطیف و عریف ہوئے ہیں۔ شیخ نے ”بوستان“ کے دیباچہ میں اہل شیراز کو ان تمام اشخاص پر ترجیح دی ہے جن سے وہ صاحبِ سطر میں ملا تھا۔“ [۷۰]

اس عبارت کو پڑھنے کے بعد امید تھی کہ حالی شیراز اور اس کے ماحول کے سعدی پر اثر کی تحلیل و تجزیہ کریں گے مگر وہ یہ نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی نفسیات کی تحلیل و تجزیہ نہ فارسی و عربی ادب میں تھا جس سے سعدی واقف تھے اور انگریز ادب جہاں یہ تھا اس سے حالی باور واقف تھے۔ اسی لیے سعدی کے جو حالات حالی نے دیے ہیں ان سے واقفیت و رابطہ تو سامنے آتے ہیں مگر سعدی کی نفسیات کا کوئی قابلِ توجہ ذکر نہیں ملتا اور اسی لیے یہ حصہ پانچ گرائی لکھنے کی کوشش تو ضرور ہے مگر پورے طور پر پانچ گرائی نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مسلمانوں نے اپنی اہم و تاریخی شخصیات کی کردار چھٹی کی طرف توجہ نہیں دی اور اسی لیے سعدی شیرازی کے وہ حالات جو بہ حیثیت انسان انھیں نمایاں کرتے، مفلوک ہیں۔

”حیاتِ سعدی“ کے دوسرے حصے میں ان کی تصانیف و کلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ حصہ تنقیدی ہے۔ اس میں اپنی رائے کے ساتھ دوسروں کی رائیں بھی دی گئی ہیں۔ مختلف تصانیف کے بارے میں تاریخی مواد فراہم کیا گیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ کون کون سی کتابوں کے تراجم کب کب اور کہاں کہاں سے چھپے۔ اس مطالعہ کا اصل تنقیدی حصہ وہ ہے جہاں شیخ سعدی کے کلام کی خوبیاں بیان کی ہیں اور مثالیں دے کر ان کا اردو ترجمہ بھی دیا گیا ہے۔ اصنافِ فن و تنقید میں تہہ پہلو کا ذکر خاص طور پر کیا ہے۔ نقاد و سوانہ نگار بھی کیا ہے اور سعدی کے کلام کی عظمت، ان کی اختراعات اور جدتوں پر بحث کی گئی ہے لیکن ساری بحث کے باوجود سعدی کی ان خصوصیات جہاں بھی انھیں ہمارے سامنے نہیں آتی۔ یہاں بھی تنقید کا جدید پیمانہ حالی کے سامنے نہیں ہے۔ وہ حقائق (FACTS) کو جمع کر دینا ہی تنقید کے لیے کافی سمجھتے ہیں اور انگریزی ادب کے سرسویں اور اٹھارویں صدی کے تنقیدی سوانح کی یاد دلاتے ہیں۔ ڈاکٹر جون سن کی ”لائف“ (LIVES) میں بھی ایسا ہی مواد ملتا ہے

مگر جون سن کی تحریر میں ایسے ہلکے ہلکے اور فقرے بھی ملتے ہیں جن کے جدید تنقید میں بار بار حوالے دیے جاتے ہیں اور یہ فقرے جدید تنقید کی بنیاد بن جاتے ہیں۔ حالی کے ہاں ایسے فقرے خال خال ملتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اردو ادب میں فرد پر تنقید کی یہ پہلی مثال ہے اور اردو میں جدید فن کی یہ پہلی سوانح ہے۔

اس باوجود گرائی کی اصل اہمیت سرسید تحریک اور اس میں حالی کے انفرادی حصے کی وجہ سے ہے۔ حالی کی کاوش مختلف تذکروں اور کتابوں سے مولود جمع کرنا اور اسے ایک ترتیب میں لانا پیشینہ کاملی حسین ہے لیکن اس سے زیادہ اہم بات دو نقطہ نظر ہے جس کو سامنے رکھ کر حالی نے یہ باوجود گرائی تحریر کی ہے۔ سعدی کی ہستی اُن دینی و دنیوی ڈیالکٹ کی جامع ہے جو سرسید اور حالی کے فاضل نظر تھے۔ اس لیے اخلاقی نقطہ نظر سے یہ باوجود گرائی بہت اہم ہو جاتی ہے۔ سعدی اور حالی کی ذات میں چند پہلو متوازی ہیں۔ سعدی سلطنت عباسیہ کے زوال پر مرثیہ لکھتے ہیں، اور اس میں زوال مذہب کے بھانے جاؤ و چشم کے زوال کا رد و تاروتے ہیں۔ حالی نے بھی ڈکٹر اسطیلت و عقلمیہ کے زوال پر سندس میں خلیا ہے۔ سعدی کا اہلاد کی جاعی پر افسوس، حالی کا دلی کی بردادی پر افسوس کے متوازی ہے۔ سعدی نے گلستاں بوستاں میں حکایت اور قصوں سے اخلاقی اصلاح کا کام لیا ہے اور بھی کام حالی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی اخلاقی نظمیں، جن میں حکایات بیان کی گئی ہیں، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ حالی کے لیے سعدی اُس ادیب کی مثال ہیں جس کی زمانے کو ضرورت تھی۔ ایسی ہی ضرورت انیسویں صدی کے نصف آخر میں یہاں کے معاشرے کو خود حالی کی تھی۔ اس طرح دیکھیے تو سعدی اور حالی ایک سادہ روپ دہار لیتے ہیں۔ تحقیق کی بدولت حالی ایسی باتوں کی تردید کرتے ہیں، جو سعدی کے بارے میں عام درائج تھیں اس طرح تاریخی بحث بھی اس باوجود گرائی کا خاص حصہ ہے۔ متعدد اوقات ایسے ہیں جو غلط فہمی کے باعث اُلجھے ہوئے تھے۔ حالی نے انھیں سمجھ کیا ہے۔ اس اعتبار سے حیات سعدی تنقیدی تحقیق کا بھی پہلا کاملی ذکر موند ہے۔

باوجود گرائی کے اعتبار سے اس میں یہ غائی ہے کہ یہاں سعدی انسان کی حیثیت سے پیش ہونے کے بجائے ایک اخلاقی ہستی کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس سے سعدی کی جو تصویر ابھرتی ہے۔ وہ حالی کی عقیدت مند کی کا اعتبار ہے مثلاً سعدی کی عشق بازی اور اس مرد پرستی پر وہ چوری طرح پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور لکھتے ہیں کہ:

”گلستاں کے پانچویں باب کے بعض حکایتوں اور شیخ سعدی کے اکثر اشعار سے صاف پلایا جاتا ہے کہ عشق و محبت اس کی سرشت میں تھا اور کسی نہ کسی وقت میں سادہ زخوں اور مردوں کی طرف میلان خاطر ہاں اس بات کو میں کسی نہ سے معنی پر محمول نہیں کرتا۔ صوفیاء کے نزدیک عشق مجازی بشرے کے پاک اور بے عیب ہو سنا تک کے لیے ایک بڑا اور بیدار ترقی

باضنی کا ہے۔“

سعدی کی غزل پر یوں کرتے ہوئے بھی حاکمی کو ہر دم اخلاق کا خیال رہتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:
 ”مشتق و محبت و دلیہ کے مضامین نہایت آب و رنگ کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں مگر اس میں شک نہیں کہ اس بارہ ہوش زبا یعنی غزل سے سوسائٹی کے اخلاق و خیالات معاشرے پر
 بکواسے شمرے مترتب نہیں ہوئے“ (حیات سعدی، ص ۱۸۸)

اس لیے وہ سعدی کی غزل سے احتیاط برتنے کی ہدایت کرتے ہیں:

”ممکن ہے کہ شیخ اور اس کے قہصین کی غزل نے اس زمانے میں جب کہ مسلمانوں کے
 دماغ میں لہو، جاہ و زنجی عروج پر تھا، ایک مفید نتائج پیدا کئے ہوں لیکن اس زمانے میں
 میرے نزدیک اس سے ضرر کا اندیشہ ہے۔“ (حیات سعدی ص ۱۸۸)

حالی سعدی کی گونا گوں شخصیت کی رنگارنگی پر جس پر ان کی عظمت کی بنیاد قائم ہے، پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے
 ہیں چنانچہ ان کی جزیلیات کے بارے میں لکھتے ہیں:

”شیخ کے کلیات کا سب سے اخیر مجموعہ جزیلیات ہے جو میں میں صفحے سے زیادہ نہ ہوگا۔ یہ
 مجموعہ فی الحقیقت شیخ کے عارضی کمال پر ایک نہایت بدنامہ ہے جو شیخ کی شان سے نہایت
 بعید اور اس کے فضل و کمال و بزرگی کے بالکل متنافی ہے۔ حضرت نے اس صفحے میں اپنی
 شغوفت اور تقدس کو بالائے حاق رکھ کر غلب آ زادی اور بے باکی سے دل کھول کر قتل اور
 جہل کی داد دی ہے جس پر ہرگز یہ گمان نہیں ہو سکتا کہ یہ پوچھنا اور بے خود لکھنا اسی شخص
 کا ہے جس کے نتائج انکار سے گلستان بوستان بھی بے بہا کتابیں موجود ہیں۔ آ دی کا خطا
 دار اور ناقص ہونا بھی اس کے انسان ہونے کی علامت ہے“ (حیات سعدی ص ۲۱۳)

سعدی کے ”ہزل“ کی طرف متوجہ ہونے کی حالی نے یہ بتایا ہے کہ وہ ہمہ دونی اثرات سے اس طرف متوجہ
 ہوئے۔ یہ بات اس لیے قریح قیاس نہیں ہے کہ سعدی ایسا شخص جس نے ”مدح“ سے بیحد گریز کیا کسی کے
 کہنے پر کیوں ہزل کہنے لگا۔ اصل میں سعدی کی زندگی کا ایک پہلو یہ بھی تھا اور باج کرانی کو اسے اسی طرح مان
 لینا چاہیے تھا مگر حالی ہر دم ”مصلح“ رہتے ہیں اور ہر چیز پر شخص اور زندگی کے ہر پہلو کو اسی زاویے سے دیکھتے
 ہیں۔ وہ سعدی کو اخلاق کا نمونہ اور ماڈل بنانا چاہتے ہیں اور چون کہ گلستان کا باب ظہم اور کلیات سعدی میں
 ہزل کا حصہ ان کے راستے میں رکاوٹ تھا اس لیے انھوں نے اسے خارج کر دیا مگر ایک غیر محض باب کے گرا فر
 ایسا نہیں کرتا۔ وہ اپنے ہر دو کو اسی طرح دیکھتا ہے جیسا وہ ہے اور اس کی شخصیت میں وہی رنگ بھرتا ہے جس
 سے اس کا اصل روپ سامنے آئے۔ اپنی ساری خوبیوں کے باوجود ”حیات سعدی“ حالی کا وہ عقلمانی گئی ہے۔

حالی نے ”حیات سعدی“ میں شیخ سعدی شیرازی کے لیے واحد کا صیغہ استعمال کیا ہے جو نثری طرح

کھلتا ہے۔

اس تصنیف میں بھی حالی کی نثر سادہ اور بے تکلف ہے جو ان کی بچپان ہے لیکن کہیں کہیں مشکل حروف الفاظ پڑتے ہوئے طبیعت انہیسی ہے مثلاً

- (۱) "شیخ سے آکل اہل علم حقائق و معارف کے واقف و خواص پر پچھتے تھے" حیات سعدی، ص ۵۲۔
 (۲) "ہمارے نزدیک اس مثنوی کو شیخ کی طرف نسبت کرنے میں کوئی استبعاد اور تردد کی بات نہیں ہے" حیات سعدی، ص ۷۷۔

لیکن یہ حیثیت مجموعی اس کی نثر سادہ و صاف اور جدید رنگ نثر کا نمونہ ہے۔

غرض کہ "حیات سعدی" اردو ادب میں تاریخی و تنقیدی تحقیق، ادبی سوانح نگاری اور ایک فرد پر تنقید کا پہلا نمونہ ہے۔ حالی نے سوانحی فراہمی اور اس کی ترتیب میں بڑی کاوش اور محنت سے کام لیا ہے اور اس حد تک وہ کامیاب تاریخی نگار ہیں۔ یہ تصنیف ہمیں تاریخی حالات سے ایک فرد کے کردار کی تعمیر پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، ماں کا جائزہ لینے کی پہلی کوشش ہے اور حالی جس حد تک جانتے ہیں وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے۔ ویسے بھی اصل ہایہ گرائی اس شخص کی ہوتی ہے جس کو ہایہ گرائی نے خود دیکھا اور جانتا ہے۔ یہ "حیات سعدی" میں ممکن نہیں تھا۔ مگر سوانحی نگاری کی بنا پر سعدی کی زندگی کی پوری تصویر بنانا بھی ممکن نہیں تھا۔ ایک بڑی خامی اس تصنیف کی یہ ہے کہ حالی سعدی کو ایک "نفسیاتی و جمود" ماننے کے بجائے ایک اخلاقی ماڈل مانتے ہیں۔ اس لیے یہاں سعدی کی سیرت تو پیش ہو جاتی ہے لیکن ہایہ گرائی یعنی زندگی کا کراف نہیں بناتا۔ یہاں خطہ مستقیم تو دیکھ جاتا ہے لیکن انسانی زندگی جو خطہ کلی سے عبارت ہوتی ہے وہ پیش نہ کر سکتے ہیں۔

"حیات سعدی" کی تصنیف کا یہ اثر ہوا کہ مثلی اور دوسرے معاصرین بھی سیرت نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور یہ صنف ہمارے ادب میں ہمیشہ کے لیے شامل ہو گئی۔ سیرت نگاری کی صنف ہایہ گرائی سے زیادہ قصیدہ اور مضمون نگاری کی شراغ معلوم ہوتی ہے۔ جیسے قصیدہ میں بھی و مثالی صفات کو لے کر محدود کے اندر ان کو بدرجہ اتم موجود دکھایا جاتا ہے۔ ویسے ہی نثر میں سیرت نگاری بھی بڑی حد تک سبکی کام کرتی ہے۔ نفسیاتی حقیقت کی خوبی یہ ہے کہ ہر اخلاقی صفت ہر فرد کے ساتھ ایک انفرادی حالت یا صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اور اسی کو سامنے لانا کردار نگاری ہے اور یہی وہ صفت ہے جس کو دکھانے پر ہاوسویل (Boswell) نے باز کیا ہے۔

حیات سعدی پہلی ہایہ گرائی ہونے کے ناتے اور جدید اردو نثر کا قابلِ قدر نمونہ ہونے کے باعث ہمیشہ اہم رہے گی۔ اس نے اردو میں جدید ہایہ گرائی کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا۔

مقدمہ شعر و شاعری:

حالی کی اس تصنیف کا اصل نام "مقدمہ" ہے جو پہلی بار دہ لہن حالی کے ساتھ اس کے مقدمہ کے

طور پر مطبعی انصاری دہلی سے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا اس کے بعد یہ مقدمہ دو بار ان حالات سے الگ ہو کر مقدمہ شعر و شاعری کے نام سے شائع ہوا اور آج تک اسی نام سے چھپتا اور اسی نام سے معروف ہے۔ ”مقدمہ شعر و شاعری سے اردو میں باقاعدہ جدید تنقید نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔

”مقدمہ شعر و شاعری“ اردو ادب میں عقلی تنقید کی پہلی اور منفرد مثال ہے جس میں حالی نے اپنی قوی شاعری کا اپنی فیصلہ (Manifesto) پیش کیا ہے۔ جو خطابات ”مقدمہ“ میں نہیں کئے گئے ہیں وہ ایک عرصے سے برصغیر کے بدلتے ہوئے تہذیبی منظر میں رنر رنر رائج ہو رہے تھے۔ حالی نے انہیں سمیٹ کر اپنے نقطہ نظر کے ساتھ یک جا کر دیا ہے۔ غور سے دیکھئے تو مقدمہ میں بھی مسدوس کی طرح مسلمانوں کے قدیم نظریہ شاعری کی عظمت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ حالی نے اپنی اس تصنیف میں موجود شاعری کی بد حالی کا ذکر بشا کر واضح طور پر شاعری کی اصلاح کا طریقہ بتایا ہے۔

”مقدمہ شعر و شاعری“ کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا حصہ شعری تاثیر اور اس کی نوعیت سے بحث کرتا ہے۔ دوسرے حصے میں شعر کے لوازم، مابین، شرائط اور حسن قبول کا مطالعہ کیا گیا ہے اور تیسرے حصے میں اردو کی مقبول استعارہ سخن پر بحث کی گئی ہے۔ حالی کے دور نے ان تمام بحثوں کو انگریزی شاعری کے اصول مان کر یہ التزام لگایا کہ وہ اردو شاعری کو انگریزی اصولوں سے جانچنا اور پرکھنا چاہتے ہیں، مگر آج ”مقدمہ“ کو غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوا کہ حالی کے انداز نظر میں بنیادی طور پر مشرقی اصول وسیع پیمانہ پر شاعری لٹایاں ہے اور اگر انگریزی ادب کے کچھ اصولوں کا انھوں نے ذکر کیا ہے تو انگریزی زبان و ادب سے ناواقفیت کے باعث بہت سی باتوں کو گنڈ کر دیا ہے، اسی لیے ”مقدمہ“ کے مطالعہ کے لیے آنکھوں کو پوری طرح کھلا رکھنا ضروری ہے۔

”مقدمہ“ کی ”تحمید“ سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ سرسید کے زیر اثر حالی شاعری کی افادیت پر زور دینا چاہتے ہیں۔ تحمید کے بعد شعری ادب و ذم کا موضوع قائم کر کے وہ بیانے کا یہ قول بغیر نام لیے نقل کرتے ہیں کہ جیسے جیسے جہل و تاریکی کم ہوتی جاتی ہے۔ شعری قوت بھی عظمی لال ٹن (Magic Lantern) کی طرح کم ہوتی جاتی ہے مگر حالی اس کے برخلاف یہ ثابت کرتے ہیں کہ شاعری کا ٹکڑے کا نہیں ہے بلکہ شعری تاثیر ضلیم ہے۔ اس کے ثبوت میں وہ ”تاریخ“ سے شاعری کے اثر کی مثالیں دیتے ہیں جن سے شاعری کا بنگائی اثر تو ثابت ہو جاتا ہے لیکن ساتھ ہی ادب و صحافت کا ترقی بہم ہو جاتا ہے۔ وہ انگریزی زبان کے شاعر بارٹ ہٹن کی مثال دیتے ہیں لیکن حالی کو یہ نہیں معلوم کہ ہٹن کی جس شاعری کی اس کے زمانے میں شہرت ہوئی تھی وہ بہت سطحی اور بنیادی شاعری تھی اور آج اس کی کوئی وقعت انگریزی ادب میں نہیں ہے۔ یورپ کی تاریخ سے مثالیں دے کر عرب و ایران کی شاعری سے جو مثالیں دیتے ہیں، وہ بھی ہامی نہیں ہیں۔ اسی طرح شاعری کا اخلاق سے تعلق کے موضوع پر یہ بھی بات کہتے ہیں کہ ”شعرا اگرچہ براہ راست علم

اخلاق کی طرح عقلمندانہ تربیت نہیں کرتا لیکن ازدروئے انصاف اس کو طبعی اخلاق کا تابع کتاب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔ "اے! اس مجھے کو بڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ حالی جو کچھ کہتا چاہتے ہیں وہ اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ وہ ان کے مقصد کے خلاف چاہتا ہے اور پھر اس میں "سراج" کے اثر کی آمیزش کر کے ساری بات کو سرخیم کر دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ان کی کوشش یہ ہے کہ شاعری کے افادہ ای اثر کو عربوں کی شاعری سے ثابت کریں۔ جیسے سندس میں انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ جو ترقی مرید چاہتے تھے وہ اسلام کے عروج کے وقت ہو چکی تھی۔ ویسے ہی یہاں بھی یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اصل میں شاعری کی اصلاح آسے عربوں کی اصل شاعری کی طرح بنانے کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ پھر ذرا آگے چل کر جو عنوانات وہ قائم کرتے ہیں ان میں فی الحقیقت منطقی ربط نہیں ہے اس لیے مقدمہ کا موضوع کے اعتبار سے جائزہ لینے سے ساری بحث مبہم ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور پر حالی کا انداز نظر تہہ کرنا تو یہی کہ ہے اور ان کے سوچنے کا طریقہ بھی جڑی ہے اور جب وہ اس میں انگریزی کی اقوال شامل کرتے ہیں تو ابہام اور بڑھ چاہتا ہے۔ شروع کے مجھے میں بھی ابہام غالب ہے۔ لیکن اس مقام سے بحث و قیاس ہو کر ادبی دائرے میں آ جاتی ہے۔ جب حالی شعر کی ماہیت سے بحث کر کے شاعری کی ضروری شرائط پر آتے ہیں اور تفصیل کو سب سے زیادہ ماہیت دے کر اس کی تعریف کرتے ہیں تو اس سلسلے میں وہ کوئی نئی بات نہیں کہتے اور نہ ہی راوی سے بچتے ہیں مگر خاص بات جو یہاں نظر آتی ہے وہ ان کا اصلاحی رجحان ہے جسے اس اقتباس سے واضح کیا جاسکتا ہے:

"تفصیل کی نسبت اتنا جان لینا اور ضرور ہے کہ اس کو جہاں تک ممکن ہو اعتدال پر رکھنا اور طبیعت پر غالب نہ ہونے دینا چاہیے کیوں کہ جب اس کا غلبہ طبیعت پر زیادہ ہو جاتا ہے اور وہ قوت مجیزہ کے قابو سے، جو کہ اس کی روک ٹوک کرنے والی ہے، باہر ہو جاتا ہے تو اس کی یہ حالت شاعر کے حق میں نہایت خطرناک ہے۔ قوت عقلیہ ہیضہ اخلاقی اور بلغم پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوت مجیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے۔ اس کی اخلاقی کی حرام ہوتی ہے اور اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔ دنیا میں جتنے بڑے شاعر ہوئے ہیں ان میں قوت عقلیہ کی بلغم پروازی اور قوت مجیزہ کی حکومت دونوں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں۔ جب قوت عقلیہ کو اس کی معاد غذا نہیں ملتی تو وہ غیر معاد غذا پر ہاتھ ڈالتی ہے۔ خیالات اور اذکار، جن میں اصلیت کا نام و نشان نہیں ہوتا تراش کر مختلف ان کو شعر کا لباس پہناتی ہے اور قوت مجیزہ کو اپنے کام میں خلل انداز دیکھ کر اس کی اطاعت سے باہر ہو جاتی ہے اور آخر کار شاعر کو مکمل گو اور کوہ کنڈن دکا ویر آواروں کا مصداق بنا دیتی ہے۔" [۷۲]

یہاں معلوم ہوتا ہے کہ حالی کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ ہماری شاعری کے "مہافتہ امیو" اور اک "کو بدل دینا

چاہتے ہیں تاکہ شاعری اصلیت سے قریب آ جائے۔ اس کے بعد اسی لیے مطلقہ کائنات کو شاعری کی دوسری شرط ضرورت ہے۔ حاتی سے پہلے کا شاعر فرضی دنیا میں اس قدر گم تھا (جیسے تاریخ اور ان کے ہیروکار) کہ اس کی آنکھیں کھولنے کی ضرورت تھی اس لیے زمین پر قدم رکھ کر چلنے کی بجائے ضروری تھی۔ حالی حقیقت و عجاز کے احتیاج پر غور نہیں کرتے بلکہ اردو شاعری میں جو عجاز کی طرز ادائی ہو گئی تھی اس کو دور کرنے میں دوسری مدد کو چاہتے ہیں۔ اصلاح کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے ایسا ہونا ضروری تھا۔ یہی عمل حاتی نے کیا۔ انھیں الفاظ، آد آد اور ادبی رجحان کے شعرا کے کلام سے آگاہی و فیض وہ عام معاملات ہیں جن سے سب لوگ واقف تھے۔ یہاں ان کے جان میں اگر کوئی چیز اہم تو وہ اصلاحی سایہ ہے۔ اصل بحث اس وقت آتی ہے جب وہ یہ سوال کرتے ہیں کہ شعر میں کیا کیا طبعیاں ہونی چاہئیں اور یہاں وہ ملین کا قول پیش کرتے ہیں کہ ”شعری طبعی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور ”اصلیت“ پہنچی ہو۔“ [۴۳] حاتی نے مکمل کر ان تین خصوصیات پر بحث کی ہے اور ان کی مثالیں دی ہیں۔ اسی وجہ سے حاتی پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ انگریزی اصولوں سے اردو شاعری کو جا چٹتے ہیں۔ حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو حاتی نے ان سب خصوصیات کا سراغ لی الفاظ عربیوں کے معیار شاعری سے لگایا ہے اور یہی اصل بات ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ حاتی نے انگریزی لفظ (Sensuous) کا ترجمہ ”اصلیت“ لکھا کیا ہے۔ اس کا ترجمہ ”احساسی“ لکھا گیا ہے۔ اس کا ترجمہ ”احساسی“ ہونا چاہیے اور احساسی سے مقصد وہی ہوتا ہے جو عام طور پر رنگینی سے لیے جاتے ہیں۔ ملین کے لفظ کے معنی اصلیت پہنچی رنگینی کے ہیں اور یہ چیز ہمیں اردو کے شعرا میں میراٹھ سے بہتر نہیں ملتی ہے۔ [۴۴] حاتی نے لفظ رنگینی کو سوچ سمجھ کر اس لیے استعمال نہیں کیا کہ اردو شاعری میں رنگینی کو برسنے کی ایسی لفظ رائج نہ تھی کہ ان حالات میں اس لفظ کو ترک کرنا ہی مناسب تھا۔ انگریزی شاعری میں حیات کا تعلق اصلیت سے ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے حاتی اسی پہلو پر زور دیتے ہیں اور یہ عمل ان کے اصلاحی رجحان سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ”جوش“ کے لفظ سے دو عبرانی و عربی شاعری کی طرف خاص طور سے رجوع ہوتے ہیں اور ملین مطلب مثالیں پیش کرتے ہیں۔ مثالیں دیتے، ان کے مطالب سمجھانے اور ان میں اپنے تائے ہوئے اصولوں کی پابندی دکھانے میں حاتی پوری جا بک وقتی کا فائدہ دیتے ہیں۔ یہاں وہ شعر کے ایک بہترین شاعر غفران تھے ہیں۔ یہ رجحان ”حیات صدی“ میں بھی موجود ہے اور ”یادگار غالب“ میں تو بہت نمایاں ہوا ہے اور غرض ”مقدمہ“ میں بھی اس کی سطح بلند تر ہے۔ اس ساری بحث کے بعد وہ اہم سوال سامنے آتا ہے جس کے لیے یہ ساری بحث اٹھائی گئی تھی یعنی ”زمانہ کی رفتار کے موافق اردو شاعری میں ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے۔ خصوصاً ایسے زمانے میں جب کہ اردو سے نہایت ادنیٰ اور اشراف زبانوں کی شاعری بھی معروضی ذوال میں جو سائنس اس کی جڑ کاٹ رہا ہو اور سولیزیشن اس کا غصہ تو ڈھری ہو، اور اس کے چاروں طرف لفظ کی طرح منادی ہو۔“ [۴۵] یہاں حاتی اردو شاعری میں ترقی کی تلاش کے لیے نکلتے ہیں تو شاعری

کی استعداد کو ضروری ٹھہرا کر وہ جھوٹ اور مہلتے سے بچنے کی ہدایت کرتے ہیں، اور نچرل شاعری کی طرف آتے ہیں جس سے نہ صرف خود ان کے تخلیقی و فکری عمل کی تسلی تفریح ہوتی ہے بلکہ یہ ”مقدمہ“ کا بہت اہم حصہ ہے۔ لاکڑ حسن فاروقی بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ ”نچرل شاعری والا حصہ خاص طور پر بے مثل ہے اور اردو تنقید میں بڑا اہم اضافہ ہے۔“ [۶۷] حالی نچرل شاعری کی یہ تعریف بڑے صحیح کرتے ہیں:

”نچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظ و معنی دونوں حیثیتوں سے نچرل یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظ نچرل کے موافق ہونے سے یہ فرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش جیسے دوسرا زبان کے معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے کیوں کہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ زبان بولی جاتی ہے نچرل یا سیکنڈ نچرل کا نظم رکھتے ہیں۔ پس شعر کا بیان جس قدر کہ بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اسی قدر ان نچرل سمجھا جائے گا۔“ [۷۷]

وضاحت میں اس کی مثالیں اردو شاعروں سے دے کر اور اس کا وجود قدما و عرب کے یہاں دکھا کر وہ مذاق سخن کو تبدیل کرنے میں وہی کام کرتے ہیں جو خیالات و عمل کی سطح پر انھوں نے ”مسوس“ میں کیا تھا۔ اسی کے ساتھ اصلاح ادب کے تعلق سے سرسید کا پرانہ گرام پورا ہو جاتا ہے۔ یہاں تنقید کے اصول ختم ہو جاتے ہیں اور اساتذہ سخن پر بحث کا آغاز ہوتا ہے۔

یہاں یہ سوال سامنے آتا تھا کہ اگر حالی انگریزی شاعری اور انگریزی تنقید سے کہاں تک متاثر تھے؟ ان کے مخالفین نے اس سلسلے میں بڑے مہلتے سے کام لیا ہے۔ اور ان کو شعر و ادب میں انگریزیت پھیلانے کا اسی طرح پانی ٹھہرایا ہے جیسے سرسید پر عام زندگی میں انگریزیت پھیلانے کا الزام لگایا گیا تھا لیکن خود حالی اس کا ذکر یوں کرتے ہیں کہ:

”مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا ہر راہ پر اشتیاق ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اردو ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مہلتے اور افراق سے بالکل انور تھی اور کچھ اس سے چہ ہے نے اس نفرت کو زیادہ منظم کر دیا۔ اس کے ہوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جاسکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام مانا ہو۔“ [۷۸]

حالی جو کچھ ”مقدمہ“ میں کہتے ہیں اس کے سرے عربی فارسی شاعری و تنقید سے ملادیتے ہیں تاکہ ان کی بات کا کلی قبول ہو جائے۔ وہ سرسید کی طرح انگریزی کے زیادہ سے زیادہ اثرات قبول کرنا چاہتے تھے مگر

انگریزی زبان و ادب سے بنا واقعیت ان کی مجبوری تھی۔ مگر بھی انھوں نے جس طرح جدید و قدیم کا استخراج کیا اور روایت کا رخ بدل دیا یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے اور آج اردو ادب جس نچ پر جا رہا ہے اس کا سرا حالی سے ہی چلتا ہے۔ حالی نے جو انگریزی اقوال یا نام اور حوالے ”مقدمہ“ میں دیے ہیں ان سے وہ اپنے مقصد کو آگے بڑھانے کا کام لیتے ہیں اور یہی ان کا مقصد تھا۔ انگریزی شعروادب کی روایت کی تقسیم میں حالی سے جو غلطیاں ہوئی ہیں جن کی طرف کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن قادری نے توجہ دلائی ہے ان کا اس مقصد سے جو حالی کے پیش نظر تھا کوئی تعلق نہیں ہے۔ ”مقدمہ“ لکھ کر جو مقصد وہ حاصل کرنا چاہتے تھے وہ یقیناً انھوں نے حاصل کر لیا۔ اس کے علاوہ حالی پانچیں بڑا کم ہیں۔

حالی کا مقصد اردو شعروادب کی اصلاح تھا اور یہی اسلامی رجحان، اصلاح اخلاق کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ اس کام کے لیے حالی اردو شاعری کو ذریعہ بناتے ہیں، کیوں کہ شاعری ہی ان کی مخصوص صلاحیت کا ذریعہ، اعتبار تھی۔ حالی کی قوی شاعری اسی اخلاقی و اصلاحی شاعری کا نمونہ ہے۔ وہ تصور شاعری جو ”مقدمہ“ میں حالی نے اظہار ہے فی الحقیقت ان کی شاعری اسی تصور کا عملی ثبوت ہے۔ اسلاف سخن پر جو انھوں نے بحث کی ہے اس میں بھی اخلاقی تصور کا فرما ہے۔ بظاہر یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ پوری صاحب غزل کو اخلاق سے وابستہ کر دیا جائے لیکن اس حقیقی عمل کا ثبوت حالی اپنی ”بدیع غزل“ میں پیش کرتے ہیں اور آگے چل کر اقبال بھی یہی راہ اختیار کر کے اردو غزل کو ایک نئی چیز بنا دیتے ہیں۔ اقبال کی غزل اردو شاعری میں مہویت کے ساتھ ایک منفرد تخلیقی عمل ہے جس کا سراغ حالی کی غزل اور قوی شاعری میں ملتا ہے۔ حالی قصیدہ میں بھی اخلاقی رنگ لانا چاہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”عرب کی قدیم شاعری میں قصائد و مرثیہ ایسے سچے اور سچے حالات و واقعات پر مشتمل ہوتے تھے کہ ان سے متوفی کی حضور لائف استنباط ہو سکتی تھی۔“ (۷۹) عربی کے ہارے میں ان کی رائے یہ ہے کہ ”مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے۔“ (۸۰) لیکن اردو مرثیہ کا مقصد اخلاق کی درستی نہیں بلکہ دوا ڈالنا ہے۔ اس کا تنگی اثری اصل چیز ہے۔ حالی لکھتے ہیں کہ ”جو اثر ایسی اخلاقی تصویروں سے انسان کے دل پر ہوتا چاہیے وہ نہ ان مرثیوں سے سامعین کے دل پر ہوتا ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ اول تو یہ خیال کہ مرثیہ کا اصل مقصد صرف دوا ڈالنا ہے۔ سامعین کو دوسری طرف متوجہ ہی نہیں ہونے دیتا، دوسرے یہ اعتقاد کہ جو کچھ اخلاقی یا ضلّام نام و نام اور ان کے عزیزوں سے متعلقہ کر بلا میں ظاہر ہوئے وہ مافوق طاقت بشری اور غورانی حادثات سے تھے، یہی ان کی جیوری اور اقتدار کرنے کا تصور بھی دل میں آئے نہیں دیتا۔“ (۸۱)

مثنوی پر حالی نے خاص توجہ دی ہے۔ یہ بھی انگریزی شاعری کی طرف رجحان کا اثر ہے۔ حالی کو معلوم ہے کہ انگریزی میں طویل نظم کو خاص اہمیت دی جاتی ہے اور اردو میں اس قسم کی نظم مثنوی ہی ہو سکتی ہے

جس میں مسلسل مضامین بیان کرنے کی قابلیت سب سے زیادہ ہے۔ حالی کی طویل نظمیں، بہ کھائے، کشادہ اُمید، چپ و چن، مناظر، رزم و انصاف، تعصب و انصاف وغیرہ مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ وہ مثنوی کو بھی مہالہ و غلو سے پاک کرتا چاہتے ہیں۔ وہ مثنوی میں انگریزی ڈرامے کی سی خصوصیات پیدا کرنا چاہتے ہیں لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ جذبات نگاری کب محض جذباتیت ہو جاتی ہے اور اس طرح ادبی درجے سے گر جاتی ہے۔ مثنوی کی بحث پر ”مقدمہ“ ختم ہو جاتا ہے۔

”مقدمہ“ میں بہت سے نکاح و خامیاں ہیں لیکن بلاشبہ یہاں حالی نے ایک نظام تنقید وضع کرنے کی پہلی کامیاب کوشش ضرور کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے بعد بھی اردو میں ہمیں کوئی اور اہم کوشش نظر نہیں آتی۔ ”مقدمہ“ ہر اہم ادب پارہ کی طرح حالی کے تخلیقی عمل کو نظریاتی صورت میں پیش کرنے کی کوشش ہے یعنی یہ سب سے پہلے نثر دان کی شاعری کا جائز پیش کرتا ہے۔ اسی لیے اس میں ان کی انفرادیت سب سے اہم چیز ہے۔ یہ انفرادیت ماٹکیر پر مبنی ہے۔ اور بیجا معروض (Objective) ہے۔ سرسید کے زیر اثر اسے ہر نئے ظلم کے ساتھ ہی کچھ کرنا تھا جو پوری قوم کے لیے مفید ہو۔ ظاہر ہے کہ کوئی انفرادیت ہر چیز کا حامی کر کے سب کو مطمئن نہیں کر سکتی۔ یہی صورت حال تنقید کے ساتھ ہے۔ نہ انے خیال کے لوگ کہتے ہیں کہ حالی ”مقدمہ“ میں نہ انے نظریے کو تو پوری طرح واضح نہیں کرتے لیکن نئے نظریے پر چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ نئے ذہن کے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ نئے نظریے تک پہنچنے کے حالی اہل حق نہیں ہیں۔ وہ پرانے تجربے ہی میں پلا پلا رہے ہیں۔ ان سب باتوں کے باوجود حالی کا ذہن ناممکن مہرِ رحم کے تنقیدی خیالات کو سرِ بوط کر کے ایک نیا امکان سامنے لاتا ہے اور ایک پاصیر (PIONEER) کا کام انجام دیتا ہے اور اس لیے ”مقدمہ“ ادب کی تاریخ میں ایک سنگ میل کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

واضح رہے کہ نکاح کی زندگی اس بات میں نہیں ہے کہ سب کے سب اس کی سادی یا جس قبول کر لیں یا اس کی سب باتوں کو رد کر دیں بلکہ اس میں ہے کہ اس کی باتیں خود بخود اور بحث مباحث کے لیے ایک میدان کھول دیں، اور ان پر بحث ہوتی رہے۔ حالی کے ”مقدمہ“ نے بحث و تجویس کا یہ راستہ کھولا کہ آج سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود ”مقدمہ“ مسلسل زیر بحث آرہا ہے۔ حالی نے اردو تنقید نگاری کی پہلی عمارت تعمیر کی جس قدر ہم نظریے، فن اور جدید نظریے ادب کے اصولوں کو ایک ساتھ دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ ایک کار و خوار تھا لیکن حالی اسے گرد کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے اردو میں وہ فن تنقید کے موجد سمجھتے ہیں اور ان کی تنقید میں اس فن کی ایک نئی راہ اردو ادب میں قائم ہو جاتی ہے۔ مقدمہ علمی و ادبی تنقید دونوں کے لیے مشعل راہ ہے۔ اس کے مطالعہ سے عالمان ادب کو یسوع کرنے، پرانے اور نئے خیالات کو مرقب طریقے سے مطالعہ کرنے کا موقع ہوتا ہے اور ساتھ ہی ادیبوں کو ضخیم طریقے پر اپنے فن کے بارے میں غور کرنے کی ترویج ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک مضمون میں خود وہ کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو سب کچھ نہیں آ سکتا۔ ایسے میں

دیکھنے کی اصل چیز مصنف کی "حیثیت" اور "مقصد" ہوتا ہے۔ حالی اردو میں جدید ادب کے بانی ہیں اور ملی و نظریاتی دونوں سطح پر وہ کوشش کرتے ہیں۔ مسدس حالی اور "حیات جاوید" تخلیقی عمل کی مثالیں ہیں اور "مقدمہ" ان کے نظریاتی عمل کو پیش کرتا ہے۔ "مقدمہ" کی اہمیت یہ بھی ہے کہ حالی کا "مقدمہ" ان کے اپنے دور کا مقصد بن جاتا ہے اور چوں کہ وہ دور آج تک چل رہا ہے اس لیے ترجم و تفسیر کے بعد ان کا مقصد ہمارے دور کا بھی "مقدمہ" بن جاتا ہے۔ ہم اپنی انفرادیت یا الگ مزاج فکر کے پیش نظر حالی سے کتنا ہی اختلاف کریں یا ہماری ملی قابلیت ہمیں ان سے کتنا ہی آگے لے جائے یا ہم ان میں خدا کی صلاحیتوں کی کتنی ہی محسوس کریں مگر جب بھی ہم تنقید کے میدان میں آئیں گے ان کی قیادت سے انکار نہ کر سکیں گے۔ "مقدمہ" ہمیشہ ان کو اصول تنقید کے گام کی حیثیت سے ذمہ دار رکھے گا۔

حالی نے "مقدمہ" میں خدا کے حق فراموشی پر رے کیے۔ ایک یہ کہ انھوں نے "اصول تنقید" وضع کئے۔ دوسرے ان اصولوں کو اردو ادب کے مطالعے اور ملی تنقید سے آگاہ کر دیا اور تیسرے ان اصولوں اور ملی تنقید سے خود قوم کا مذاق بدل دیا اور یہ آکاہیہ کام ہے کہ آج تک کسی اور نقاد سے نہ ہوسکا۔ ان کے خیالات ان کے افکار و افواہ انھوں نے کہیں سے بھی مستعار لیا ہو خود ان کی فکر و نظر بن گئے تھے۔ جب بھی وہ کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں، یا کسی شاعر کے کام پر اپنی رائے دیتے ہیں یا کسی کو خط لکھتے ہیں تو ان کی رائیں انھیں اصولوں سے ختم لگتی ہیں۔ وہ خود سارے ادب کو انھیں اصولوں کی روشنی میں دیکھتے ہیں اور قبول و اسارت طوی "لے لے کر ہماری تنقید میں حالی کا مقدمہ ہی ایسا چیز ہے جس سے ہمارے ذہن کو تپا جائے۔ انسان کو انھوں نے نکلے نکلے ٹھوس دیکھا۔ حالی کی باتیں ایک مربوط اور سالم ذہن کی باتیں تھیں۔ انھوں نے شاعری کو زندگی سے زندگی کو سماج سے اور سماج کو اخلاقی جہت پر اور روحانی روایات سے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ حالی کی آواز میں وہ حسن اور دکھ کا رتھا جو ایک شان دار تہذیبی روایت کا پختہ ہوا تھا۔ [۸۳]

یادگار غالب:

"یادگار غالب" بحیثیت سوانح عمری "حیات سعدی" کی ہی توسیع ہے۔ یہ بھی حیات سعدی کی طرح دو حصوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصے میں غالب کی زندگی کے حالات دیے گئے ہیں جن سے ان کی ذات و شخصیت اور مزاج پر بھی روشنی پڑتی ہے اور دوسرے حصے میں ان کے اردو و فارسی کلام کی تحریح و مطالعہ کیا گیا ہے۔

حالی مرزا غالب سے ذاتی طور پر واقف تھے۔ حالی نے غالب کو اخلاقی مسودہ بنانے کی کوشش نہیں کی لیکن اس کے باوجود وہ "پانچ کرانی" سے بہت کرمیرت نگاری کی طرف آ جاتے ہیں۔ پانچ کرانی اور میرت نگاری میں فرق یہ ہے کہ پانچ کرانی ایک شخصیت کا کراف بناتی ہوئی بنتی ہے۔ اور اس کا کردار اور اس کے

کارنا ہے اس گراف میں اپنی تاریخی جگہ پر نمایاں ہوتے جاتے ہیں۔ سیرت نگاری میں کردار کا گراف نہیں بننا بلکہ کارنا ہے عروج کے انداز میں بیان ہوتے ہیں۔ سیرت نگاری کے دو حصے بن جاتے ہیں۔ ایک میں زندگی کے حالات و واقعات جمع کئے جاتے ہیں اور دوسرے حصے میں ان کے محاسن نکھڑا کر ان کی عروج گروی جاتی ہے۔ یادگار غالب لکھتے وقت حالی کے سامنے جو مقصد تھا انھوں نے اسے ان الفاظ میں بیان کیا ہے کہ

”اصل مقصد اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملک کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدا تعالیٰ نے مرزا کی عظمت میں دو بیت کیا تھا اور جو کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں، کبھی غزوات اور بذلہ نثی کے روپ میں، کبھی عشق بازی اور رند مشربی کے لباس میں اور کبھی قصوف اور مہر اعلیٰ بیت کی صورت میں ظہور کرتا ہے۔ پس جو ذکر ان چاروں باتوں سے علائقہ نہیں رکھتا اس کو کتاب کے موضوع سے خارج سمجھا جائے۔“ [۸۳]

حالی بتاتے ہیں کہ:

”مرزا کی تمام لائف میں کوئی بڑا کام ان کی شاعری اور انشا پر داری کے سوا نظر نہیں آتا۔ مگر صرف اسی ایک کام نے ان کی لائف کو دار الخلافہ کے اخیر دور کا ایک متمم یا شان و افتخار بنا دیا ہے اور میرا خیال ہے کہ اس ملک میں مرزا پر قاری نظم و نثر کا خاتمہ ہو گیا ہے۔“ [۸۴]

اور لکھتے ہیں کہ:

”مرزا کی لائف، جیسا کہ ہم آئندہ کسی موقع پر بیان کریں گے ان فائدوں سے خالی نہیں ہے جو ایک باغِ گرائی سے حاصل ہونے چاہئیں لیکن اگر ان فائدوں سے قطع نظر کی جائے تو بھی ایک ایسی زندگی کا بیان جس میں ایک خاص قسم کی زندہ دلی اور شگفتگی کے سوا کچھ نہ ہو، ہماری پڑھنے والوں اور دل نمر و سوسائٹی کے لیے کچھ کم ضروری نہیں ہے۔“ [۸۵]

ان اہتمامات سے حالی کا دائرہ عمل سامنے آ جاتا ہے اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اس تصنیف میں کیا کرنا اور دکھانا چاہتے ہیں۔ جیسا کہ حالی نے کہا ہے کہ غالب کی زندگی میں شاعری اور انشا پر داری کے سوا کوئی اور بڑا کام نظر نہیں آتا۔ یہاں ان کا مقصد اسی کام کا تعارف و مطالعہ ہے اور ان کا کردار زندگی کے ہرے میں ان کے روپے ان کی شخصیت کی تہ داری و پے چیدگی اُن کا مسئلہ نہیں ہے اور دراصل یہی وہ پہلو ہیں جو باغِ گرائی میں آنے چاہئیں۔ اتفاقاً بیت کا پہلو یہاں بھی حالی کے سامنے ہے۔ وہ یہ نہیں جانتا چاہے کہ غالب کی شخصیت، اُن کے کردار، اُن کے حالات زندگی اور دوسرے واقعات نے ان کے کام کی فنی حیثیت پر کیا اثر ڈالا۔ اس طرح زندگی کی وہ گہرائیاں اور کردار کے وہ بیچ و بچ جو سامنے آ کر اور بھی زیادہ ”منفید“ ثابت ہوتے ہماری توجہ سے الگ کر دیے گئے ہیں۔ غالب کے بارے میں جو مصلوبات ذاتی طور پر حالی کو تھیں ان کی اگر وہ نفسانی تحلیل کرتے اور ان کی زندگی کے حالات و واقعات سے ان کے تخلیقی کارناموں کو لگا کر دیکھتے تو نہ

صرف ہمارے کرائی کا حق ادا کرتے بلکہ رقم کو بھی زیادہ فائدہ پہنچاتے۔ اس لیے یہ بھی ہمارے کرائی سے زیادہ سیرت نگاری اور تنقید و تحقیق کے ذریعے آتی ہے۔

”یادگار غالب“ کے حاصے بڑے حصے میں ان کی ولادت، متاعان، تعلیم، شادی، صورتِ شکل، مطالعہ، مشہور، پہلے، اعلیٰ نکتہ، دشمنی، باہر غالب، قید ہونے کا واقعہ، مکتبہ سے تعلق، بد پرہیزگویی، حالاتِ غور و تحقیق، رام پور، قاضی، برہان کی مخالفت، دکانیہ، معافی کے ساتھ مرزا کا معاملہ، استدعا و عربی، مقامی، دینی، عروض، نجوم، تصوف، اخلاق و عبادات، عروت، فراخ، حوصلگی، طرافت، دشمنی، غرور و بازی، آدموں کی رغبت، ناؤ نوش کی عادت، مذہب، راست گفتاری، فائدہ دہائی کی شکایت، اخیر عمر کی حالت اور وفات وغیرہ کو بیان کیا گیا ہے۔ اس حصے کو دلچسپ بنانے میں بہت بڑا حصہ ان لطیفوں کا ہے جو ہمیں مرزا غالب کی فطرت تک لے جاتے ہیں۔ حافی نے غالب کے حواجز طرافت کو قوشِ نظر رکھتے ہوئے انھیں ”میدانِ طریف“ کہا ہے۔ اور یہ فقرہ غالب کی شخصیت و حواجز کو بیان کرنے میں ایک ایسی لافانی رائے بن گیا ہے جو ہمیں فی الواقع غالب کی فطرت تک لے جاتا ہے۔ حافی سے پہلے اور ان کے بعد کوئی سوانح نگار یا نقاد سوائے عبدالرحمن بجنوری کے کسی شخصیت کو ایسے فقرہ میں شامل نہ کیا۔ حافی نے جو واقعات جمع کئے ہیں، ان سے وہ خود واقف ہیں۔ انھوں نے غالب کو چلتے پھرتے، بہت کرتے اور زندگی بسر کرتے ہوئے قریب سے دیکھا ہے اسی لیے اس دور اور ان کی شخصیت کا ایک عمدہ لاسا ثقہ ہمارے سامنے ضرور آ جاتا ہے جو اس طرح پر ”عیادتِ سعدی“ میں نظر نہیں آتا۔ غالب کے حسن بیان اور طرافت کا حال سمجھتے ہوئے حافی کہتے ہیں:

”مرزا کی تقریر میں، ان کی تحریر اور ان کی نظم و نثر سے کچھ کم لطف نہ تھا اور اسی وجہ سے لوگ ان سے ملنے اور ان کی باتیں سننے کے مشتاق رہتے تھے۔ وہ زیادہ بولنے والے نہ تھے مگر جو کچھ ان کی زبان سے نکلتا تھا لطف سے خالی نہ ہوتا تھا۔ طرافتِ حواجز میں اس قدر قہمی کہ اگر ان کو بجائے میدانِ طریف کے میدانِ طریف کہا جائے تو بجا ہے۔ حسن بیان حاضر جوابی

اور بات میں سے بات پیدا کرنا ان کی خصوصیات میں سے تھا۔ [۸۶]

اس کے بعد بہت سے لطیف اس بات کی مثال میں پیش کرتے ہیں۔ ہمارے سوانح نگار تاریخی تسلسل سے زیادہ اپنے موضوع کے بارے میں لطائف و روایات جمع کرتے آئے ہیں جن کے بارے میں کب اور کہاں کا جواب دینا مشکل ہے۔ حالی بھی یہی کرتے ہیں مگر ان لطائف و طرافت سے غالب کا کردار زندہ ہو کر ہمارے سامنے آ جاتا ہے جو ان کی گفتگو کی شخصیت کو ایک کھار مٹا کرتا ہے۔ غالب کی اب تک کئی سوانحیں لکھی جا چکی ہیں مگر غالب کے کردار و شخصیت کا جو تصور آج عام طور پر ہمارے ذہن میں موجود ہے وہ مولانا حالی ہی کا بنایا ہوا ہے۔ ان معنی میں یہ سوانح ایک زندہ چیز ہے اور غالب کے ساتھ زندہ رہے گی۔

”یادگار غالب“ کا پہلا حصہ ۵۰ صفحات پر مشتمل ہے اور باقی ۳۳۲ صفحات تنقید کے دائرے میں

آتے ہیں۔ تنقید کی نوعیت یہ ہے کہ حالی نے کلام غالب کے محاسن اور خصوصیات بتا کر اور مثال میں اشعار سے کمر ساتھ ہی ان کی شرح بھی کر دی ہے۔ کلام غالب کی متعدد شریں جو آج تک لکھی گئی ہیں حالی کے اسی انداز تنقید کے زیر اثر لکھی گئی ہیں۔ ”یادگار غالب“ میں غالب کو موضوع کا ایک ایسا راستہ دکھا یا ہے جس پر اپنی اور نئی نسل آج تک دوں دوں ہے۔

”یادگار غالب“ میں حالی نے جو کچھ کیا وہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کی شاعری اور نثر دونوں پر جو انتہائی تنقید یہاں ملتی ہے وہ مطالعہ غالب کی عبارت کی بنیاد ہے۔ حالی نے غالب کی غلطیاں اور غلط فہمیاں بھی بتائی ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ یادگار غالب کو پڑھ کر غالب کے کلام سے اُنس اور لگاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہی اُنس اور لگاؤ جو یادگار غالب نے پیدا کیا غالب کی شہرت کی بنیاد ہے۔ غالب کو آسان اور مقبول بنانے میں حالی کا سب سے زیادہ کام ہے اور اسی لیے غالب کا ہر مطالعہ کرنے والا اس تعریف حالی کو پڑھتا رہے گا۔

حالی کے انداز تنقید اور توجہ کو دیکھنے کے لیے یہ اقتباس پڑھیے:

”چوتھی خصوصیت مرزا کی طرزِ ادب میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر مرثیہ گو یوں کے کلام میں مابالابتداء کہا جاسکتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلو وار واقع ہوا ہے کہ بادیِ اشعر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنی پر قناعت کر لیتے ہیں، الحظ نہیں اٹھا سکتے۔ بعض ایسے اشعار کی چند مثالیں لکھی جاتی ہیں۔“

کوئی دیرانی سنی دیرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
اس شعر سے جو معنی قیاد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر دیران
ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے۔ یعنی خوفِ معلوم ہوتا ہے مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے
یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی دیرانی کہیں نہ ہوگی مگر دشت بھی اس
قدر دیران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی دیرانی یاد آتی ہے۔ (۱۸۷۱ء)

اس اقتباس سے حالی کی تنقید اور معنی کی وضاحت کے دونوں پہلو سامنے آتے ہیں۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ وہ اشعار کی وضاحت ہی کریں گے اور یہی وضاحت اس دور میں جب غالب کو لوگ مشکل پسند کہہ کر نظر انداز کر دیتے تھے، غالب کی ادبی و تخلیقی ہستی کو اسی طرح زندہ کر دیتی ہے جیسے ان کی سوانح سے غالب کی شخصیت کو زندہ کر دیا جاتا ہے۔ اسی لیے یہ حصہ بھی کلام غالب کے تمام پہلوؤں کو سامنے نہ لانے کے باوجود زندہ ہے۔ کسی موضوع پر سب سے پہلی تعریف میں سب کچھ تلاش کرنا انصاف کی رُو سے بھی مناسب نہیں ہے۔

حیات جاوید:

”حیات جاوید“ (۱۹۰۱ء) سوانح نگاری میں حاتی کا شاہ کار ہے۔ اس میں حاتی نے سوانح نگاری کا جو معیار پیش نظر رکھا ہے اس کا اظہار دیا ہے اور پہلے باب میں ان الفاظ میں کیا ہے:

”اگرچہ ہندوستان میں جہاں ہیرو کے ایک صیب یا خطا کا معلوم ہوتا اس کی تمام خوبیوں اور فضیلتوں پر پانی پھیروتا ہے۔ ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی باج گرائی کر لکل طریقہ سے لکھی جائے۔ اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کی کمزوریوں بھی دکھائی جائیں اور اس کے عالی خیالات کے ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں۔ چنانچہ اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے اس میں جہاں تک ہم کو معلوم ہو سکیں ان کی اور ان کے کلام کی خوبیاں ظاہر کی ہیں اور ان کے پھوڑوں کو کہیں نہیں لکھتے دی لیکن اول تو ایسی باتیں گرائی چاندی سونے کی طبع سے کچھ زیادہ وقعت نہیں رکھتی ہے۔ جنہوں نے اس سوچ خیر اور نیک آئینہ آئینہ دریا کی منہجہ حاد میں اپنی ناز نہیں ڈالی اور کنارے کنارے ایک گھاٹ سے دوسرے گھاٹ تک سلامت چا اترے، ان کو سب نے بھلا جانا کیوں کہ ان کو کسی کی بھلائی پڑائی سے کچھ سروکار نہ تھا۔ لیکن ہم کو اس کتاب میں اس شخص کا حال لکھنا ہے جس نے چالیس برس برابر قصب اور جہالت کا مقابلہ کیا۔ تعلیم کی جز کائی ہے، بڑے بڑے علماء اور مفسرین کو لڑا ہے، اماموں اور مجتہدوں سے اختلاف کیا ہے، قلم کے کچے پھوڑوں کو چھیڑا ہے۔ ایسے شخص کی لائف ٹپ چاپ کیوں کر لکھی جاسکتی ہے۔ ضرور ہے کہ اس کا سوتا کسوٹی پر کسا جائے اور اس کا کھرا پن ٹھوک بھا کے دیکھا جائے۔“ [۸۸]

آگے چل کر حاتی باج گرائی لکھنے کا ایک اور معیار بھی قائم کرتے ہیں جو دعویٰ معیار ہے جس کے مطابق انگریزی ادب میں باج گرائی لکھی جاتی ہے۔ حاتی لکھتے ہیں:

”باج گرائی کا اصل مقصد جو ہیرو کے اخلاق و عادات و خیالات کا دنیا پر روشن کرنا ہے وہ اس وقت تک پورا نہیں ہو سکتا جب تک یہ نہ دیکھا جائے کہ ہیرو میں یہ اخلاق و عادات اور خیالات کہاں سے آئے اور ان کی بنیاد اس میں کیوں کر پڑی؟ انسان میں کچھ حوصلے جھلکی ہوئی ہیں جو آہ و اجداد سے بطور میراث اس کو پہنچتی ہیں اور زیادہ تر وہ اخلاق و عادات ہوتے ہیں جو بچپن میں نامعلوم طور پر وہ اپنے خاندان کی سوسائٹی سے اکتساب کرتا ہے اور جو رفتہ رفتہ اس درجے تک پہنچ جاتے ہیں جس کی نسبت حدیث میں آیا ہے کہ پہاڑ اپنی جگہ سے کھینچے گئے لیکن آدی اپنی جبلت سے نہیں کھینچ سکتا۔ پس ہیرو کے خاندان کا حال جس میں

وہ پیدا ہوا اور اس سوسائٹی کا حال جس میں اُس نے نشو و نما پائی وہ حقیقت ہیرو کے اخلاق و عادات پر ایک ایسی روشنی ڈالتا ہے جس کے بعد کسی اور شخصیت کے پیش کرنے کی پتلاں ضرورت باقی نہیں رہتی۔“ [۸۹]

آپ نے پہلے ان دونوں اقتصادیات میں دوپے کئے معیار سے ”حیات جاوید“ کو پرکھیں اور معلوم کریں کہ انگریزی سوانح نگاری کے معیار پر یہ کہاں تک پہنچی آہتی ہے؟ اس بیان سے یہ بات واضح ہے کہ حالی سوانح نگاری کے لیے اپنے ہیرو کی خوبیوں کے ساتھ خامیاں بیان کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے اب تک ایسا نہیں کیا اور اعلاں کرتے ہیں کہ سرسید کے تعلق سے ایسا کرنا ضروری ہوگا۔

دوسرے اقتصاد میں وہ ہاج گرائی میں ہیرو پر اس کے دورے اور خاندان سے انکشاف کئے ہوئے اخلاقی، عادات و خیالات کے جائزہ لینے کی بات کرتے ہیں۔ یہ کردار نگاری اور نفسیاتی مطالعہ کا راستہ ہے لیکن اس ذرا بے سے جب ہم ”حیات جاوید“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نقطہ نظر تک نہیں پہنچے ہیں جو ہوسٹل نے ”گٹ آف جون سن“ کے دوپے میں واضح کیا ہے یعنی ”سوسچ“ کی تعریف یا طرف داری کے بغیر اس کی کردار نگاری (CHARACTERISATION) کرنا۔ یہ نقطہ اور اس کے پیچھے جواہر علی مضر ہے وہ ہماری آرزو، تاری و مہربی روایات میں کہیں نہیں ملتا اس لیے حالی کا ان پر عمل کرنا ممکن نہیں تھا ”کردار نگاری“ کے معنی خوبیاں اور خامیاں گنونا نہیں ہے بلکہ کسی فرد کو اسے تعلیمی انداز نظر سے دیکھنا ہے جس سے اس کے کردار کے سب پہلو سامنے آ کر ایسی بھرپور و مکمل تصویر بنائیں جس پر ہر قسم کے اعتراض بھی ہو سکیں اور ہر طرح کی مدح بھی ہو سکے۔ یورپ کے ادب میں چرچن یونانیوں سے چلا آ رہا ہے۔ ہمارے ہاں انسان کو ”انسان شناسی“ (HUMANISTIC) کے انداز نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ ہمارے ہاں کا طریقہ کار یہ ہے کہ یا تو اس کی تمام تر ”مدح“ کردی جاتی ہے جیسا کہ قصیدوں میں ہوتا ہے یا ”قدح“ کی جاتی ہے جیسا کہ جگہ بات میں ہوتا ہے۔ مدح اور قدح کے درمیان نفسیاتی نقطہ نظر کا وہ راستہ گھلتا ہے جہاں ”انسان“ کو اس کے ”عمل“ کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ انداز نظر ہومر کی ایک نظموں اور ڈراموں نگاروں کے ہاں ملتا ہے اور اس کی تقلید یورپ کے پرانے ناول اور ہاج گرائی نے کی ہے۔ یونانی قوائے و ہیرواں تک کو اسی انداز نظر سے پیش کرتے ہیں اور اسی لیے ان کے ہیرواں میں ہمیں انسانی کمزوریوں کا نظر آتی ہیں۔ اس معیار سے وہ سوانح نگار (Biographer) ہی کامیاب سمجھا جائے گا جس نے ”مکمل نفسیاتی“ تصویر پیش کی ہو۔ ”حیات جاوید“ کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ حالی ”کردار نگاری“ نہیں جانتے۔ وہ سرسید کی پوری ہستی کو خشک دیکھ رہے ہیں بلکہ اسے محاسن و معائب کا مجموعہ سمجھ رہے ہیں۔ اسی طرح محاسن اور معائب کی الگ الگ تحلیل یا ایک ساتھ ان کی طرف اشارہ کرنا اس بغیر جانب داری کے منافی ہے جو مکمل تصویر پیش کرتی ہے اور تمام واقعات کو پورے طور پر رقم کر دیتی ہے۔ اور پھر نہ مٹنے والے پچھلے وقت سے کہ وہ ان واقعات کو محاسن

میں گئے یا معائب میں۔ ایسے میں پہنچ سکتے ہیں کہ میرے کام کو ایک شخص کو عیب معلوم ہوا اور دوسرے کو طوطی نظر آئے۔ اس لیے باوجود اگر آپ نے ”موضوع“ کے کسی پہلو کو عیب یا خوبی قرار دینے کا کام نہیں کرتا۔ اس سلسلے میں بھی باسوتیل کا طریقہ کار مثالی تھا۔ وہ جو ان تین کے ساتھ ہر محفل میں جاتا اور جو باتیں جو ان کرتا ان کو لکھتا جاتا۔ یہی ساری باتیں باسوتیل نے جمع کر دی ہیں۔ اس مجموعے سے ایک ایسا ڈرامہ سامنے آتا ہے جس میں جو ان تین کا کردار، حالات اور زمانے کے ساتھ کام کرتا نظر آتا ہے۔ اس کام کی طبعیت یا سطحیت کی طرف باوجود اگر کوئی اشارہ نہیں کرتا بلکہ قاری پر چھوڑ دیتا ہے کہ وہ کیا رائے قائم کرتا ہے۔ ایسے میں سوانح نگار حاکم یا معائب نویس دیکھتا بلکہ ان سے بالاتر ہو کر وہ ایک انسان کو محض انسانیاتی وجوہ کی طرح کام کرتا اور یوں ہوا دکھاتا ہے۔ حاتی کا پانچواں نظر نہیں ہے۔ دوسرے سید کی مدح ہی کرتا چاہتے ہیں، سرسید ان کے ہیرو ہیں لیکن معاشرے نے سرسید کی مدح میں بھی کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا تھا اس لیے وہ قدح کے پہلو بھی سامنے لاتے ہیں مگر ان کا جو ازاد و محض کر ان کو بھی حاکم میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس طرح ”حیاتِ جاوید“ میں وہ سرسید کے وکیل یا مدد خواہ بن کر سامنے آتے ہیں تاکہ ان کے باوجود اگر طوطی یا گرائی انگریزی کی ادب کے معیار سے صرف حاکم و معائب کا دکھانا نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعے نفسیات کے وسیلے سے انسان حسی کا وہ نرخ ہوتا ہے جس میں معائب اور حاکم تو تلاش کیے جا سکیں مگر جو خود اس تلاش سے بالاتر ہو۔

”حیاتِ جاوید“ کو دیکھتے تو حاتی نے اپنے پہلے طریقہ کار کے مطابق اسے بھی دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں ولادت، خاندان، بچپن، تعلیم، عقائد، شباب، ابتدائی تصانیف، سرکارِ انگریز کی ملازمت، فخر اور ان کی خدمات، جدوجہد، مسائل، رسالہ، بقا و بعد، سائنس، فلسفہ، سوسائٹی، اردو زبان کی حیثیت، سفر لندن، ہی آئی آئی کا خطاب، تہذیبِ اخلاقی، کالج کا افتتاح، تجسیرِ قرآن، انجیو کیشنل کانفرنس، انٹرنیشنل کانگریس، پارلیمنٹ میں تقریر اور وفات کی سرخیاں قائم کر کے سارے حالات بیان کر دیے ہیں۔ یہاں صرف حالات و واقعات جمع کر دیئے گئے ہیں اور حسبِ ضرورت ان پر نوٹ لکھ کر وضاحت بھی کر دی گئی ہے۔ دوسرا حصہ سرسید کی ترقی کے اسباب کا جائزہ لیتا ہے۔ اور اخلاقی صفات کے عنوانات قائم کر کے مثالوں کے ساتھ سرسید کے ہاں دکھایا جاتا ہے۔ یہ حصہ ادبی باوجود گرائی کے دائرے میں آتا ہے کیوں کہ اس میں سرسید کا کردار، روش، ہوتا ہے مثلاً سرسید کی ترقی کے اسباب اور ان کی شخصیت کی تعمیر میں گھر کے مذہبی اثرات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ پھر ان کی مختلف خدمات کے بارے میں الگ باب قائم کئے گئے ہیں اور جو اخلاقی پہلو نمایاں ہوتے ہیں ان کو واضح کیا گیا ہے مثلاً خدمات کا ذکر کرتے ہوئے حاتی بے غرضی کا عنوان قائم کرتے ہیں اور لکھتے ہیں۔

”جہاں تک ہم کو معلوم ہے انھوں نے کبھی اپنی ترقی یا کسی خدمت کے صلہ کی مراد یا کتنا اپنے اہل و عیال سے درخواست نہیں کی بلکہ ہمیشہ اپنی کارگزاری اور خیر خدمت سے ان کے

دل میں جھجکی اور خود اپنے کاموں کو اپنا سٹارشی بنایا۔ ۱۸۸۸ء میں جب کہ سرسید کو یہ مقام علی گڑھ کے سی ایس آئی کا خطاب دیا گیا اس وقت صاحب کلکٹر علی گڑھ مسٹر کینیڈی نے سرسید کی نسبت کہا تھا کہ ”یہ وہ شخص ہے جس نے اپنے واسطے کبھی کبھائیں چاہا بلکہ ہرجیز اپنے ملک کے واسطے چاہی۔ پر وہ فیصلہ آریٹلڈ ایم اے جو جس برس علی گڑھ کالج میں سرسید کے پاس رہے انھوں نے بھی سرسید کے مافی جیسے میں کہا تھا کہ ”گو درخت کی طرف سے جو اعتراض یا خطاب اُن کو ملا وہ ہمیشہ بے طلب ملا اور میں آج تک کسی ایسے شخص سے نہیں ملا جو ان سے زیادہ شرفیافتہ زندگی بسر کرنے والا اور ان سے زیادہ بے لاگ اور بے غرض ہو۔“ [۹۰]

یہی صورت جو اس اقتباس سے سامنے آتی ہے ہر جگہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرسید کی انفرادیت کو قطع نظر کر کے یہ سب باتیں ٹھکی جا رہی ہیں۔ سوانح نگاری کا طریقہ یہ ہے کہ زندگی کے واقعات اس طرح سامنے لائے جاتے ہیں کہ وقت اور خاص موقع پر جو صفات سامنے آتی ہیں وہ ان سے ابھر کر نمایاں ہوتی ہیں۔ چاہے یہ تھا کہ سوانح ایک مربوط قصہ ہوتی جس میں وہ واقعات اپنی جگہ پر آتے جن سے ان کی بے غرضی ثابت ہوتی اور اس طرح سرسید کی انفرادیت نمایاں ہوتی جاتی۔ جہاں تک اخلاقی صفات کا تعلق ہے تو یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اخلاقی صفات ہر فرد کے اندر الگ الگ صورت میں اختیار کرتی ہیں اور یہ انفرادیت مسلسل بیان یا ذرا مائی حالت میں نمایاں ہوتی ہے اور سوانح نگار یہ ذرا مائی موقع فراہم کرتا ہے۔ حاکمی یہ کام نہیں کرتے۔ حاکمی جس طرح صفات کو مسلسل بیان سے الگ کر کے لا پڑی ہوئی مثال کے طریقے سے بیان کرتے ہیں اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ انگریزی باج گرافی کے طریقے سے زیادہ ہماری روایت کی تصدیق نگاری سے متاثر ہیں۔ جیسے تصدیق گو ممدوح کا کوئی ایسا مسلسل واقعہ بیان نہیں کرتا جس سے اس کی تعریف کے قابل صفت سامنے آ جائے بلکہ عام صفت کو لے کر بدرجہ اتم ممدوح میں دکھاتا ہے اسی طرح حاکمی بے غرض دیانت بردارداری وغیرہ کی صفات کو لے کر مثالوں یا اقتباس سے ان کا بدرجہ اتم درجہ و درجہ سرسید میں دکھاتے ہیں۔ دوسرے حصے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اگر اس میں دیے ہوئے واقعات پہلے حصے میں مناسب موقع و مقام پر دیے جاتے تو سرسید کی زندگی کا گراف بن جاتا۔ جہاں حاکمی اخلاقی کے بتے ہوئے خانوں میں سرسید کے کردار کو کاٹ کاٹ کر بچھرتے نظر آتے ہیں جس سے ان کا اخلاقی مقصد تو ضرور پراہم ہوتا ہے۔ ان کی تصانیف کے بارے میں رائے بھی مل جاتی ہیں۔ ان کے اخلاقی کے بعض حلق پہلو بھی سامنے آ جاتے ہیں مگر انفرادیت اور مکمل کردار کی اکائی کا کوئی تاثر قائم نہیں ہوتا۔ اس طریقہ کو شبلی نعمانی نے بھی برتا ہے اور یہی نگار سے ہاں اردو میں سیرت نگاری کا عام طریقہ ہو گیا ہے۔ اسی وجہ سے ”سیرت نگاری“ اور ”باج گرافی“ کو ایک چیز نہیں کہا جاسکتا۔ اس طریقے سے باج گرافی نہیں بنتی بلکہ ”مدح“ ہو جاتی ہے۔ یہ اگر غور سے

دیکھا جائے کہ نثر میں ہونے کی وجہ سے اس طرح میں مبالغہ نہیں ہوتا اور واقعات سب صحیح ہوتے ہیں مگر واقعات زمان و مکان سے الگ ہو کر اس صفت کی مثال تو بن جاتے ہیں مگر ساتھ ہی وہ صفت فرد کی نفسیات میں اپنے مقام اور عالم سے متعلق ہو جاتی ہے اور اس طرح اس فرد کی انفرادی نفسیات کی عکس کشی نہیں ہوتی بلکہ پورا وجود الگ الگ ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ اور یہاں ایک زندہ چلتے پھرتے انسان کے قتلے کئے کیا ہوا انسان سامنے آتا ہے۔ باوجود گرائی میں ہماری ملاقات پورے سال آدہ کی سے ہوتی ہے۔

صحت واقعات اور تحقیق کے لحاظ سے "حیات جاوید" ایک کارنامہ ہے۔ اس میں کوئی واقعہ لفظ بیان نہیں ہوا ہے اور جہاں تحقیق کی ضرورت تھی وہاں صحیح استدلال سے جو نتائج نکالے گئے ہیں ان کو ماننا پڑتا ہے مگر اس تعریف کو بڑھ کر حافی کے ہم معصروں کو یہ احساس ہوا کہ "مدلل دعائی" ہے یعنی سرسید کا محض قصیدہ ہے یا سرسید کے کارناموں کی قدر خواہی ہے۔ اس سے سرسید کا مکمل کردار اپنی پہلو داری، مدد داری، پیچیدگیوں، اختلافات اور انفرادیت کے ساتھ قہر ہو کر سامنے نہیں آتا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ حافی محض ایک نقطہ نظر سے جو سرسید کا بھی نقطہ نظر تھا اور خود حافی کا بھی، وہ سرسید کو دیکھتے ہیں۔ جس سے حق رقابت تو ادا ہو جاتا ہے لیکن باوجود گرائی کے فراخ نظر اور جاننے والے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں نظریاتی طرف داری کا فرما ہے جو عام تعصب سے الگ ضرور ہے مگر جسے ایک طرح کا "نظریاتی تعصب" ضرور کہا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مخصوص طبع جاب داری، جس کو باوجود گرائی کے تعلق سے صحیح حدودی کہا گیا ہے یہاں نظر نہیں آتی، ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ حافی انسانی نفسیات کا علم نہیں رکھتے اسی لیے باوجود گرائی کھتے ہوئے اس طرف توجہ نہیں دیتے مثلاً حافی خاندانی اثرات، بچپن کا ماحول اور تعلیم و تربیت کا سرسید کو ذکر کرتے ہیں مگر ان سے حیرت اثرات مرعوب ہو کر سرسید کی انفرادیت قائم کرنے میں مودعہ داری ہوئے ان کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہوں گے کہ ہر انسانی کردار ارتقاء و ضرور کرتا ہے بلکہ حالات میں اس طرح بدلتا ہوا انسان، جیسے سرسید تھے، بہت ہی زیادہ بدلتا رہتا ہے۔ حافی اس ارتقاء کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ سرسید ایک باعمل، فعال، متحرک شخص تھے مگر حافی کے سرسید ایک پائت چادر گرد نظر آتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ حافی کے ذہن میں انسان کے بارے میں کچھ تصورات ہیں جن کو وہ سرسید کی حقیقت پر چسپاں کرنا چاہتے ہیں مثلاً وہ سرسید کی پیدائشی قوتوں سے انکار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ سرسید میں سوائے جسمانی قابلیت کے کوئی اور بات بچپن میں نظر نہیں آتی۔ جو لوگ سرسید سے واقف تھے جانتے ہیں کہ ان کا بچپن بھی ہونا ہر ادا کے چھٹنے چھٹنے پائت کی طرح تھا اور حقیقت بھی یہ ہے کہ انسان میں جو صفات بڑھ کر نمایاں ہوتی ہیں۔ ان کا وجود ان کے خاندان والوں اور ان کے بچپن میں نمایاں نہیں تو موجود ضرور ہوتا ہے۔ حافی یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ سرسید نے جو کچھ کیا وہ محض ان کی محنت کا نتیجہ تھا اور ہر شخص دسی کچھ کر سکتا ہے اگر وہ بھی ویسی ہی محنت کرے۔ یہ علمی اخلاقی اور ادعا کا نقطہ نظر نہیں ہے۔ باوجود گرائی حقیقت سے

حالی کی بڑی کمزوری سرسید کی طرف داری یعنی ان کا نقطہ نظر نہیں ہے بلکہ نفسیات سے ان کی لاطینی ہے۔ ان کی روایت اور تعلیم میں اس انداز سے انسانی کردار کا جائزہ لینے کا فن موجود نہیں تھا جو ہر ادب کے ادب کی تعلیم میں ملتا ہے۔ اور جس کی بنا پر گرائی میں نفسیاتی انداز نظر سے کسی شخصیت کا گراف تیار کیا جاسکتا ہے۔

یہاں تک ہم نے مغربی معیار سے جس کا ذکر حالی نے بار بار کیا ہے "حیات جاوید" پر حیثیت باجو گرائی جائزہ لیا ہے۔ یہ مطالعہ اس لیے ضروری تھا تاکہ اس اہم تصنیف کے بارے میں وہ ابہام دور ہو جائے جس سے اس تصنیف کے پڑھنے والے دوچار ہوتے ہیں۔ "حیات جاوید" انگریزی معنی میں باجو گرائی نہیں ہے بلکہ اس کا اپنا فن اور اپنا معیار ہے جس پر وہ پوری اتارتی ہے اور اس اعتبار سے ایک ذمہ کتاب ہے۔ "حیات جاوید" میں الطاف حسین حالی نے سرسید کو ایک فعال و عملی انسان کی حیثیت سے دیکھا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ کس طرح ان کی محبت، ان کے غلوں و آدمیت کے جذبے نے قوی ہمدردی کی صورت اختیار کر لی سرسید نے خود اپنی بہت سی تحریروں اور غلوں میں اپنی ذاتی زندگی کو بیان کیا ہے۔ حالی نے انھیں کی تھرچ اور وضاحت کی ہے۔ سرسید میں غلطی تحقیق کا جو مادہ تھا اسے بھی حالی نے پس منظر کے ساتھ واضح کیا ہے۔ انھوں نے سرسید کے ابتدائی اور جوانی کے دور کے حالات بہت سرسری لکھے ہیں لیکن ان کی تحریر سے سرسید کی وہ شخصیت ضرور بے ثواب ہو جاتی ہے جس نے اہم و تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ حالی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "سرسید اسپاٹک (Despotic) طبیعت کے آدمی تھے۔ اور یہ دکھایا ہے کہ کن وجوہ کی بنا پر ان کے مزاج میں ضد پیدا ہو گئی تھی۔ سرسید کی انگریز دوستی کے سلسلے میں اکثر حلقوں سے اعتراض ہوتے ہیں مگر حالی نے جو ان کی حقیقت بیان کی ہے وہ کوئی نہیں کر سکتا۔ اسی طرح سرسید کی مذہبی زندگی اور ان کی تمام زندگی کی بنیاد و سبب کو قرار دینا حالی ہی کا کام ہے۔ اگر ہم "حیات جاوید" کو ایک شخص کی زندگی کے بھانے اس کے کارناموں پر ہمدردانہ تنقید کچھ کر چھیں تو اس کی ہر بات اہم ہو جاتی ہے۔ سرسید کا جوش عمل، ان کا استقلال ان کے غیر معمولی کارناموں کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ حالی کی نظر میں سرسید کی زندگی قوم کی تاریخ تھی اور اس حیثیت سے انھوں نے سرسید کے ہر پہلو کو اس طرح سمجھا ہے کہ کسی اور کے لیے ممکن نہیں تھا۔ حالی نے نہ صرف سرسید کے وہ واقعات نظر انداز کیے جن سے ان کی توجہ ہوتی تھی بلکہ قوم کی اس بے ہودہ روی کا بھی زیادہ ذکر نہیں کیا، جو اس نے سرسید کے ساتھ روا رکھی کیوں کہ انھیں قوم کی توجہ نہ تھی۔ انھوں نے جس نقطہ نظر سے سرسید کی سوانح لکھی ہے اس میں بے پناہ غلوں اور جذبہ ہے۔ "حیات جاوید" میں بار بار ایسے جملے اور عبارتیں سامنے آتی ہیں جن میں الہامی روح کا فرما ہوتی ہے اور انھیں پڑھ کر سرسید سے ہماری حقیقت میں اضافہ ہوتا ہے مثلاً یہ عبارت دیکھئے:

"یہ شخص اپنی راست بازی اور غلوں سے ایک عالم کے دل میں اپنی عظمت کا نقش بٹھا گیا ہے اور اپنی محبت کا بیج بو گیا ہے اور قوی ہمدردی کے چٹیک ایک ایسی شہرہ دل قوم کو لگا گیا

ہے جو سرمدی میں غریب افغان اور افغانی میں شہرہ آفاق تھی۔ قومی ہمدردی کی آگ جو سرمد کے سینے میں مشتعل تھی اس کو وہ اپنے ساتھ قبر میں نہیں لے گئے بلکہ اس کی آج دور دور تک بجتی گئی ہے اور اس ایک چراغ سے بہت سے چراغ روشن ہو گئے ہیں۔ [۹۶]

”حیات جاوید“ سرمد کی باج گرائی سے زیادہ ان کے کاموں اور کارناموں پر تنقید کی کتاب ہے اور تنقید بھی ایسے شخص کی جو غور ان کارناموں سے حدود و مہارت فرما سکتی ہے جو باتیں چھوڑ دیں اور نہیں لکھیں اور جو لکھ دیں اور نہیں چھوڑ دیں وہ سب ان کی افراط و تفریط کی آئینہ دار ہیں۔ اکثر اہل ادب نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ”حیات جاوید“ میں سہیلی نے سرمد کی زندگی کے کون کون سے پہلوؤں کو چھوڑ دیا ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ سرمد کے بچپن کی تفصیل بیان کی جائے تو حیات جاوید بھی ایک اور عظیم کتاب بن سکتی ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ سرمد کے بچپن پر وضاحت سے نہیں لکھا گیا، کوئی کہتا ہے کہ ان کی جوانی کو چھوڑ دیا گیا، کوئی کہتا ہے کہ ان کے دوستوں اور مددگاروں کے کام کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ اگر اس زاویے سے دیکھیں تو معلوم ہو گا کہ سہیلی نے سب کچھ ہی نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ اس زاویے سے اس وقت کی تصنیف کو دیکھتے تو کیا وہ ایسی مکمل کتاب معلوم ہوگی جس میں جون سن کی زندگی کے سارے پہلو یک جا ہو گئے ہوں؟ اس وقت نے بھی جون سن کی زندگی کے اتنے پہلو چھوڑے ہیں کہ ان کے بیان سے اس وقت کی کتاب سے زیادہ عظیم کتابیں وجود میں آ سکتی ہیں۔ اس دلیل کی کتاب میں تمام تر وہ باتیں ہیں جو جون سن نے محفلوں اور ادبی محفلوں میں کی تھیں، اور ان کو اس دلیل نے ڈرامائی سین کی طرح پیش کر دیا ہے۔ جون سن کی بے پناہ قوت گفتگو سب سے زیادہ ۱۸۶۷ء سے سامنے آتی ہے اور اس کے اقوال اس کے اپنے لفظوں میں درج ہو کر محفوظ ہو گئے ہیں۔ اس وقت ہماری توجہ اس جون سن پر مرکوز کرتا ہے جو لندن کی ادبی محفلوں کی نزہت اور اپنے دور کے دانشوروں کا ڈکٹیٹر تھا۔ اس مثال سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ باج گرائی کے لیے اپنے موضوع کے بارے میں سب کچھ لکھنا ضروری نہیں بلکہ اس کا کام اس کی اہم ترین صفات کو پیش کرنا ہے۔ سہیلی نے بھی یہی کیا ہے۔ ان کی تمام تر توجہ سرمد کی خدمات پر ہے۔ وہ مصطلح سرمد کے علاوہ کسی دوسرے سرمد کو پیش کرنا نہیں چاہتے اور اس مصطلح سرمد سے انھیں بڑی عقیدت ہے۔ وہ اس کو ہیرہ مانتے ہیں اور ہیرہ ہی دکھانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ”حیات جاوید“ کا اگلا ہی عقیدت ہو جانا ناگزیر تھا۔ اس تصنیف میں سرمد کا ایک عقیدت مند یہ بات لہرایا کرتا ہے کہ کن وہ جوہر سے اسے سرمد سے عقیدت ہوئی۔ وہ قصہ گو نہیں ہے۔ ڈرامہ نگار نہیں ہے بلکہ ”نقاد“ ہے اور اسی لیے وہ خود مسلسل اور دلچسپ قصہ بیان کر سکا ہے اور نہ سرمد کی زندگی کے اہم واقعات و حالات کو زندہ کر کے ابھار سکا ہے۔ وہ تحلیل و تجزیہ کر رہا ہے، تبصرہ کر رہا ہے۔ اس کے ذہن میں انسانی اخلاق اور انسانی خدمات کا ایک معیار ہے اور اس معیار کے قائم کرنے میں سرمد کا اہم ہاتھ ہے کیوں کہ سہیلی نے سرمد ہی کے جانے ہوئے ہیں۔ وہ شاعر بھی ہیں، مینی جس چیز نے انھیں متاثر کیا اس سے جذباتی طور پر متاثر ہو کر مبالغہ کی طرف ٹھٹک جانا ان کی فطرت ہے مگر ساتھ ہی

چوں کہ وہ با شعور شاعر ہیں یعنی وہ اپنے جذبات و احساسات کا عقلی جائزہ بھی لے سکتے ہیں۔ یہی انھوں نے حیاتِ جاوید میں کیا ہے۔ سرسید ان کے محبوب ہیر و اور دل پرندہ شخصیت ہیں۔ وہ ان کی تصویر اپنی گفتگو کے لحاظ سے کھینچتے ہیں مگر ساتھ ہی واقعات کی صحت اور اخلاقی صفات کی تحلیل بھی ان کے معیاری شعور نے لازمی ظہور کی ہے۔ اصل میں یہ سرسید کے ساتھ خود حاتی کے ذہن کی تصویر ہے۔ سرسید سے متاثر ہونے کے بعد ان کے دل میں یہ سوال اٹھا کہ ظرافتِ نفس میں وہ کیا بات ہے جو اس قدر متاثر کرتی ہے اور اس سوال کے جواب کی تلاش میں یہ پوری کتاب وجود میں آئی۔ سرسید کی خامیاں اس سوال کے جواب میں لانا ایک بے معنی و بے تعلق بات تھی۔ مگر ان کا کہیں سرسید کی ذکر ہوا بھی ہے تو شخص یہ دکھانے کے لیے کہ انہیں اس طرح اچھا نہیں لگتا کہ خیر ہوتی ہیں۔ اس کو سرسید کی ”دلیلِ دعاوی“ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ کہنے والے نے اس کی روح کو کچھ بغیر حسیاتی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کا دلیلِ دعاوی ہو جانا اس لیے ناگزیر تھا کہ سرسید کی طرف حاتی کا وہ میلانا ہی ملے جو بجز دکھانے اور دیکھنے کے نہیں۔

ہم نے یہ دکھانے کے لیے کہ ”حیاتِ جاوید“ انگریزی یا ہجرتی کے معیار سے ہجرتی نہیں ہے اور حاتی کے ادبیاتِ اردو، فارسی اور عربی میں کردار نگاری کی کوئی روایت نہیں ہے ہم پہلے بحث کر آئے ہیں۔ اب یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ ”حیاتِ جاوید“ کو بالکل ہجرتی مان کر اس کا مطالعہ کیوں کیا جائے جب کہ وہ ایک نگار شاعر کے مخصوص انفرادی جذبے کی تصویر اور تحلیل ہے۔ اس تصنیف کی زندگی اور اہمیت اس مواد میں نہیں ہے جو حاتی نے لکھا کیا۔ اب سرسید کے بارے میں اس سے زیادہ مواد جمع ہو گیا ہے اور ان کی فکر کام اور ذات و شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی اس سے زیادہ وضاحت ہو چکی ہے۔ آگے چل کر اور ہمارے سامنے آئیں گی مگر اس کے باوجود ”حیاتِ جاوید“ کو زندگیِ جاوید حاصل رہے گی کیوں کہ اس میں سوانح نگار حاتی کی انفرادی نظر اور انفرادیت پر ہی طرح موجود ہے۔ اس پر جو اعتراض ہوئے ہیں وہ علمی نقطہ نظر سے ہوئے ہیں اور علم ہمیشہ بدلتا اور بدستار رہتا ہے۔ حیاتِ جاوید ایک ادبی چیز ہے یعنی ایک فرد کی مخصوص نظر کا اظہار ہے جو ایک فرد کی انفرادیت کی پوری ترجمانی کرتی ہے۔ فن کے نقطہ نظر سے یہی اس کی کامیابی ہے۔ مگر ہجرتی کی حیثیت سے اس میں خامی نظر آتی ہے تو بھی اس کا جواز یہ ہے کہ ہجرتی کے بارے میں حاتی کا انفرادی نظریہ ہی تھا جو اس سے نمایاں ہوا ہے۔ وہ اس سے آگے نہیں جاسکتے تھے اور اس نظر کے علاوہ کوئی اور زاویہ نظر نہیں رکھ سکتے تھے۔ لہذا ہمیں ”حیاتِ جاوید“ کو سرسید کے بارے میں حاتی کے انفرادی رویے کا اظہار اور ہجرتی کے تعلق سے انفرادی طریق کار (METHOD) کا انکشاف سمجھنا چاہیے۔ اسی وقت یہ ایک کامل قدرتی اور فنی کارنامہ نظر آئے گی۔ جس میں سرسید کے بارے میں ایک دوامی نظریہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور اسی لیے اردو ادب میں اسے دوام حاصل ہے اور دوام حاصل رہے گا۔

”حیاتِ جاوید“ اردو میں سوانح نگاری کی بہترین مثال ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جن اہل ادب

نے اسے ”دلِ مداحی“ کہا انھوں نے بھی اپنی تصانیف میں اسی کی پیروی کی ہے۔ آج تک اردو میں جو کوئی ”سوانحِ عمری“ لکھتا ہے وہ ”حیاتِ جاوید“ کی ترتیب اور ہیئت سے بھی متاثر ہوتا ہے اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ ہرپ کے فنِ ہایو گرافی سے قطع نظر حافی نے ایک نیا فن ایجاد کیا ہے۔ جس کو ”ہایو گرافی“ کے بجائے ”سیرتِ نگاری“ کہنا چاہیے۔ یہ فن ہماری روایت میں پہلے سے موجود تھا اور ہمارے اس مہالو آئینہ داراک (HYPERBOLIC SENSIVITY) سے ہم آہنگ تھا جو ہماری خزل ہمارے قصیدہ اور دوسری اصنافِ سخن پر حاوی ہے۔ حافی نے اردو سوانحِ نگاری میں اسی فن کو ترقی دی ہے۔ انگریزی ہایو گرافی کے نام سے حافی واقف ہیں لیکن اس کے کام کو نہیں جانتے۔ انگریزی ادب کی روشنی میں بھی وہ اپنی روایات کے ادبیات ہی دیکھتے ہیں۔ ان کا خیال بلکہ قیاس ہے کہ وہ ہایو گرافی نگہ رہے ہیں لیکن دراصل وہ سیرتِ نگاری کو مروجِ کمال تک پہنچا رہے ہیں۔ سیرتِ نگاری کا ہایو گرافی سے رشتہ و تعلق ضرور قائم ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کم آخر اسے ہایو گرافی کیوں نہیں اور اسے انگریزی فنِ ہایو گرافی سے کیوں پر نہیں۔ ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ یہ ایک نیا فن ہے جسے سیرتِ نگاری کہنا چاہیے۔ اس بات کو ماننے کے ساتھ ہی اس کے اصول ”حیاتِ جاوید“ سے اسی طرح مرتب ہوں گے جیسے کسی صنفِ ادب کے اصول اس کے پہلے حاصلِ کمال سے مرتب کئے جاتے ہیں اور اسی وقت ہم اسے اپنی صنف کی مکمل مثال تسلیم کریں گے۔ ”حیاتِ جاوید“ سرسید کے بارے میں عقیدت کا سچا اظہار ہے۔ یہی ”سیرتِ نگاری“ کا فن ہے۔ جیسے حافی نے شاعری میں ہی صوبِ سخن ”نظم“ کے ضدِ خال آ جا کر کئے ہیں اسی طرح نثر میں ایک ہی صوبِ ادب ”سیرتِ نگاری“ کا اضافہ کیا ہے۔

حالی بحیثیت نقاد:

جیسا کہ آپ نے دیکھا حافی نے نظم و نثر میں مختلف تصانیف یادگار جموڑی ہیں مگر انگریزی زبان و ادب کے نقاد ڈرامائیزن (۱۶۳۱ء تا ۱۹۰۰ء) کی طرح وہ بھی خطری طور پر نقاد ہیں۔ حافی سے پہلے ہمارے ہاں نکتہ نگاہیں اور نکتہ دس تو نظر آتے ہیں لیکن نقاد کوئی نظر نہیں آتا۔ حقیقی نقاد وہ ہے جس کی فطرت ہر ادبی خوبی کو قبول کرے اور اس کی اہمیت بھی واضح کر دے۔ ڈرامائیزن سے پہلے نکلا نیکی رحمان کے زیرِ اثر انگریزی ڈرامے کو ادب کے درجے سے گری ہوئی چیز سمجھا جاتا تھا۔ ڈرامائیزن نے بتایا کہ یہ بھی اپنی جگہ ایک ہی صنف ہے اور اس میں بھی تخلیقی قوتوں کا کمال موجود ہے۔ الطاف حسین حالی بھی اسی طرح ادبِ پاروں کی خوبیاں تلاش کرتے اور ان کو سراہتے ہیں۔ یہ عمل وہ عادت یا کسی فرضی خیال کی بنیاد پر نہیں کرتے بلکہ ان کی حواہش اور انسان دوست فطرت، ذہن کا اصلاحی و تعمیری رجحان کا غلظت کو بنا کر پھول جن لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ عام نکتے والوں کا بھی دل بڑھاتے ہیں اور ہم سمجھتے ہیں کہ وہ بے جا تعریف کر رہے ہیں مگر وہ ساتھ ہی نہایت خوبی سے کمزوریوں کی طرف بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں مثلاً صیب الرحمن خاں شیردانی کی نظمیں ”تصویر

ہجرت "گود" برسات "پر تھرا کرتے ہوئے ان کا دل بڑھاتے ہیں اور ساتھ ہی نگہوں میں موجود غلطیوں کی طرف توجہ دلاتے ہوئے کہتے ہیں۔

"برسات کے مطالعات برسات کا لطف ڈونا ہو گیا۔ بہت عمدہ مشق ہے۔ اس میں کسی قسم کا تصرف کرنے کی گنجائش نہیں معلوم ہوتی مگر چہ کہیں کہیں شعراے ایران و ہندوستان کے خلاف کیا گیا ہے جیسے کرشن کا کافی جلوہ یا رسیں کا کافی مگر دی یا بدلا کا کافی آ یا وغیرہ مگر میرے نزدیک اب ان قیود کو اٹھانا بہتر ہے جن کے سبب سے شاعری کا میدان نہایت تنگ ہو گیا ہے۔" [۹۲]

یہ جاتی کا مزاج ہے اور اردو میں تنقید کا علم بلند کرنے والے کے لیے اسی مزاج کی ضرورت تھی۔ صرف اعتراض دیکھ جینی مثالی چیز ہے۔ اس سے کہیں کرج کرتی ہوئی تنقید تو وجود میں آ سکتی ہے مگر یہ مفید نہیں ہو سکتی۔ مثالی اندازِ نظر کا رد عمل بھی مثالی ہوتا ہے۔ تعمیری تنقید وہ ہے جو اعتراض کے قابل چیزوں میں بھی قبول کیے جانے والی چیزیں تلاش کر کے سامنے لائے۔ جاتی بھی کرتے ہیں مگر اس طرح وہ نقاد کے ماڈل ہو جاتے ہیں۔ ہند جاتی قوادین، ایک نئی کے ساتھ انصاف اور معقولیت بھی ان کے کردار کے اہم اجزاء ہیں اور یہ صفات بھی نقاد کے لیے ضروری ہیں۔ جاتی کی معقولیت انہیں جذبات سے محروم رکھتی ہے۔ وہ سرسید کا سہارا بھی نہیں چھوڑتے اور اسی لیے بہت سے لوگوں کی نظر میں وہ جذبات مانچ اور احترامیت (اور محبت) سے عاری ہیں۔ انہیں جاتی کا طرزِ اداسیات اور پیکا معلوم ہوتا ہے۔ تخلیق کے لیے پرجان کمزوری کا باعث ہو سکتا ہے مگر تنقید کے لیے یہی وصف ہے۔ عقل کی کارفرمائی کے لیے ایک مستقل مرکز وغیرہ بھی ضروری ہے۔ جاتی کو یہ مرکز وغیرہ سرسید تحریک میں ملا جس سے وہ ساری عمر وابستہ رہے۔ جاتی کا یہ اندازِ نظر معقولیت کی دلیل ہے اور اس سے تنقید جو خود معقولیت کا ایک عمل ہے، پختہ ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ معقولیت ادب کو محدود کر دیتی ہے مگر تنقید کو ایک طرف ہٹا دیتی ہے جیسے خود جاتی ساری عمر دماغی تصور ادب سے دور ہے۔ عشق کے بارے میں ان کا یہ رویہ:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کما کے چھوڑا جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

اسی غیر دماغی، عشق دشمن اندازِ نظر کا ترجمان ہے۔ لیکن جاتی اس بات کی مثال ہیں کہ عقل کے ذریعے ایک مستقل نظر سے پہنچ کر اس پر قائم رہنا نقاد کے لیے ضروری ہے۔ آپ جاتی کی رائے سے اختلاف کریں اور ان کی غلطیاں بتائیں لیکن ان کی راہوں کی معقولیت سے کبھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اسی معقولیت کی وجہ سے وہ جون سن سے بہتر موقف کا اظہار کرتے ہیں۔ جون سن کی معقولیت نے اس کے اندر ایک تعصب پیدا کر دیا تھا۔ جس کی وجہ سے وہ ہر دماغی رجحان کا سختی سے مخالف تھا اور اسی لیے تنقیدی ہے انسانی کا فنکار بھی ہو گیا تھا۔ جاتی کی "عقل" کے حدود اور ان کی راہوں کی تدارکی، جون سن کے مقابلے میں محدود ہیں مگر وہ کبھی غیر ادبی تعصب (Extra literary prejudice) کا فنکار نہیں ہوئے اس لیے وہ جون سن سے زیادہ اور

ڈرامائیہ بنی کی طرح نقاد کے زیادہ اور صحیح مآول ہیں۔ فرض کر ہم جتنا حالی کی فطرت پر غور کرتے ہیں، وہ ہمیں بنیادی طور پر نقاد ہی نظر آتے ہیں۔ شاعر و انکسار پرداز کی حیثیت سے ان کا طرز ادب انتہائی ہی پیکار اور سہاوت سمجھا جائے لیکن نقاد کے لیے یہ ضروری اوصاف ہیں۔

حالی کی شاعری کو دیکھنے والوں کی ستر تصانیف مضامین اور خطوط کو دیکھنے پر یکسوہ تنقید کے دائرے میں کمزور نظر آتے ہیں اور ایسے ادب میں جہاں "تنقید" کا وجود نہ تھا وہ نظام کے مطابق (Systematic) تنقید کی کامل تنقید مثال قائم کرتے ہیں۔ "تخلیق" اور "تنقید" میں خاص فرق یہ ہے کہ تخلیق کا زیادہ تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور وہ زندگی کے سامنے آنے پر رکھتی ہے جس میں ایک ایسی تخلیقی صورت نظر آتی ہے جو عقل سے زیادہ جذبات کو متاثر کرتی ہے۔ تخلیق میں جمالیاتی اثر و ذوق پر غالب رہتا ہے۔ تنقید اس کے برخلاف عقلی فیصلے سے شروع کرتی ہے اور جذبات کو کبھی عقلی دائرے سے باہر نہیں جانے دیتی۔ "حالی کی شاعری ایک نقاد کی شاعری ہے۔ ان کا نظریہ ان کے تجربے پر غالب رہتا ہے اور بقول ڈاکٹر احسن قادری ان کا ادب صحیح معنی میں "تسلطی حیات" ہے۔ ان کے بارے میں مصیبت آریض کی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس قسم کے ادب ہیں جیسا کہ نقاد کو ہونا چاہیے یعنی ان کے ہاں ان کا نظریہ حیات پہلی چیز ہے۔ اور تجربہ بعد کی چیز ہے۔ ان کی ہر نظم ان کے نظریے کو تخلیقی جامہ پہناتی ہے۔ وہ تجربہ اور تاریخ سے بھی اجزا جن لیتے ہیں جو ان کے مقصد سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ "حیات جاوید" میں اگر وہ طرف داری کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تو یہ طرف داری جذباتی طرف داری نہیں ہے بلکہ نظریاتی طرف داری ہے۔ نظریے کی سطح پر وہ سرسید ایک ہیں۔ آپ "حیات جاوید" کو "ہایپرگرافی" تسلیم نہ کریں لیکن اپنے موضوع پر وہ صدراعظمی تفسیری تنقید ضرور ہے۔ وہ نہ صرف اپنے مضامین اور خطوط میں بلکہ ہر وہ جملہ جو حالی نے لکھا اس میں ادب کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں جس کے دل میں قانون پہلی چیز ہے اور وہ ہر چیز کو قانون کی عینک لگا کر دیکھتا ہے۔ اس طرح حالی کے نظریہ حیات کی محدودیت اور ان کے فن کا ایک طرف بنی نقاد کی حیثیت سے ان کا کام وصف ظہر تا ہے اور آئندہ آنے والے نقادوں کے لیے ایک مثال بن جاتا ہے۔ ان میں بیچ والی خدمت نہیں ہے۔ وہ تو از ان کو کبھی نہیں چھوڑتے۔ مذہب ان کے لیے ایک اہل حقیقت ہے جس سے وہ ہمیشہ وابستہ رہتے ہیں۔ اور سرسید کی اصلاح میں بھی مذہب انھیں سب سے اہم نظر آتا ہے لیکن اس کے باوجود ان میں کلہا پنی نہیں ہے بلکہ ان کے اہل عقائد عقلی فیصلے پہنچتی ہیں۔ وہ مذہب کو سہارا کچھ کراس سے نہیں چلتے بلکہ عقلی فیصلے کے بعد اس سے وابستہ ہوتے ہیں اور پھر اس سے نہیں بچتے۔ ان کی تخلیقات احساسات سے حالی نہیں ہیں۔ وہ قوم کی بد حالی کو محسوس کرتے ہیں۔ عورتوں پر ہونے والے ظلم پر آنسو بہاتے ہیں مگر ان کا ہر احساس اور ان کا ہر آنسو دل سے نہیں بلکہ عقل سے پیدا ہوا ہے۔ اور "تخلیق" سے زیادہ تنقید کا نمونہ ہے۔ وہ ہر صنف ادب کو تنقید حیات کے راستے پر ڈال دیتے ہیں اور خود اس کی ہمیشہ رہنے والی مثال قائم کر دیتے ہیں۔ ادب اور زندگی کے رشتے اور تخلیق پر

متعدد پہلو سامنے آئے اور آئندہ بھی آتے رہیں گے لیکن اس کے رشتے اور تعلق کو قائم رکھنے اور اس پر چلنے کی پہلی مثال حالی ہی رہیں گے۔ ان سے پہلے کے شعرا اور ادیبوں نے بھی زندگی اور ادب کے تعلق کے بارے میں یکدم نہ کہ کبہا ضرور ہے مگر حالی کی تحریروں نے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان تصانیف میں بھی جو خاص ادب کے دائرے میں آتی ہیں تنقیدی کے راستے پر گامزن ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی کام کے لیے بنائے گئے ہیں۔

اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو ”مقدمہ شعر و شاعری“ ان کا شاہکار ہے۔ اس پر متعدد اعتراضات ہوئے اور آئندہ بھی ہوتے رہیں گے لیکن اردو ادب میں نظام کے مطابق مرتب (Systematic) تنقید کی حیثیت سے اور تنقید کو نظام آسان (Systematic) بنانے کی پہلی کوشش کی حیثیت سے وہ پوری طرح منفرد ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ ”ادب“ ”تغییر“ ”تنقید“ کے آگے نہیں بڑھ سکتا اور ہر ادب و تعلق کے پس منظر میں کوئی نہ کوئی تنقیدی شعور ضرور ہوتا ہے۔ حالی سے پہلے کا ادب، جیسا کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے ”خُن“ کے دائرے میں آتا ہے۔ شاعر اعظم خُن کا بادشاہ ہونے کی دماغی تھکا تھاکہ خُن کے پس منظر میں جو تنقیدی رویہ تھا وہ علم و ادب کی مصلحت و بلاغت اور علم و مرض کی پارکیوں سے تعلق رکھتے تھے۔ غور سے دیکھتے تو ہمارے عربی و فارسی ادب نے ارتقائی طور پر (RHETORICS) کا اثر تو قبول کیا لیکن اس کی ”یوٹیکا“ (POETICS) سے بے نیاز رہے یعنی ان کی تنقید شاعری کی پارکیوں اور فنی ہنرمندیوں تک محدود تھی اور اگر کوئی بنیادی سوال سامنے آتا تو اس کا کوئی نہ کوئی جواب تلاش کر لیا جاتا۔ حالی نے ان بنیادی سوالات کو قلماء کے اقوال سے خارج کیا اور ان ہی کو اہمیت دی اور پھر انگریزی ادب سے جو جو باتیں سوال آتی ہوئی ان کی دھڑکن میں آئیں ان کو جمع کر کے ہمارے ادب میں پہلی ”یوٹیکا“ ترتیب دی جس سے قدیم ادب کی اہمیت نئے اصولوں سے واضح ہوئی۔ یہی کام انگریزی تنقید میں ڈراپلین نے کیا تھا مگر فرق یہ تھا کہ وہ یوٹیکا سے بھی واقف تھا اور فرانس میں جو ارتقاء ہوا تھا اس سے بھی واقف تھا۔ حالی کے سامنے اس کی کوئی مثال نہیں تھی اس لیے ان کا کام اور بھی مشکل ہو گیا تھا مگر طبیعت کا رجحان اور ان کی محنت (مقدمہ شعر و شاعری پر وہ دس برس کام کرتے رہے) انہیں جس حد تک لے جاسکتی تھی وہ اسی حد تک گئے اور اردو تنقید کو ایک نظام کے مطابق مرتب کر کے ایک لائق عمل بنادیا۔ ہم اب ”خُن“ کے بجائے ”ادب“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور وہ نظریہ جو ادب کو خُن سے مختلف کرتا ہے ”مقدمہ“ ہی کی پیداوار ہے۔ اور اسے ایک طرح سے ”منجزہ“ ہی کہا جاسکتا ہے۔ حالی کے اس منجزے نے ہماری نظریہ بدل دی، ہمارا مذاق بدل دیا، ادب پر تنقید کرنا سکھایا اور ادب کو محض ضائع بدائع کی تعریف، ہمارا ذہان کی غلطیوں سے نکال کر ادب کے معنی، ادب کے مقصد اور مختلف اصناف ادب کی اہمیت پر غور کرنے کا راستہ دکھایا۔ اس میں شک نہیں ہے کہ جو موضوعات حالی سامنے لائے ان پر آج ہم ان سے زیادہ علم رکھتے ہیں اور انگریزی تنقید کے مطالعے سے ہم زیادہ عظم

دوسرے تنقید بھی کر سکتے ہیں مگر ان سب باتوں میں ہم حالی ہی کے ہیرو رہتے ہیں۔ اصولی تنقید کی علامت ہمیشہ ان کی حالی ہوئی بنیادوں پر کھڑی ہوگی اور ان کی سرہون منہ نہ رہے گی۔ حالی نے مشرقی و مغربی نظر کو ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش کی اور وہی کام آج بھی جاری ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ حالی کی اتنی کامیابی اب تک کسی نے حاصل نہیں کی۔

یورپ کے دہائیوں کے شعراء کی محفل میں ہم اگر کسی خود کو بھیج سکتے ہیں۔ تو وہ حالی ہیں۔ وہ ہمارے ایک ایسے خود ہیں جو صحیح معنی میں تخلیقی تنقید کرتے ہیں۔ وہ ایسے شاعر بھی ہیں جس نے اردو شاعری کا زرخ سوز اور ساتھ ہی اس نئے زرخ کو اپنے تنقیدی عمل سے سمجھایا بھی۔ ڈرامائی طور پر اس وقت اور کالریج کی طرح، ان کی تنقید بھی ان کے تخلیقی عمل کا نقشہ ہے اور یہ نقشہ مربوط طریقے سے بنایا گیا ہے۔ حالی کی تنقید ان کی شاعری کا دیباچہ ہے اور اسی لیے انفرادی طور تخلیقی ہے۔ حالی وہ شخص ہیں جو قوم کی ضرورت کے قیامدہ ہیں اور اس ضرورت کو پورا کرنے میں ایک راہ نما کا درجہ رکھتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے لکھا ہے کہ یہ ضروری ہے کہ ہر صدی کا صدیوں میں ایسے خود پیدا ہوتے رہیں جو تمام ساتھ ادب کو وقت کے تقاضے کے مطابق نئے اصولوں سے پرکھیں اور اس طرح ایک نئی ترتیب و مطابقت (ADJUSTMENT) پیدا کریں۔ خود کا یہ منصب ہمارے پاس حالی ہی ادا کرتے ہیں اور خود یورپ میں بھی تخلیقی کے چند ہی ایسے خود دکھائی دیں گے جنہوں نے یہ منصب پورا کیا ہے۔ آج ہمیں پھر ایک حالی کی ضرورت ہے۔ ہمارے کہ حالی کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے جو کچھ کہا اور جو کچھ کیا۔ اس کو ہم کڑی تنقیدی نظر سے دیکھ کر ناقص پاتے ہیں مگر ان کا رد حالی وجود ہمارے سامنے دور بہ حالی اور ہمارے دور کا محرک ہے۔ کوئی تحریک الٹائی جائے، کوئی طرز ایجاد کیا جائے، کوئی نئی ادبی راہ نکالی جائے وہ کسی نہ کسی طرح حالی سے جالٹی ہے۔ جیسے سرسید ہماری زندگی کے مختلف پہلوؤں کے سرچشمہ ہیں اسی طرح حالی بھی ہمارے جدید ادب کا سرچشمہ ہیں۔ جس طرح ڈرامائی ان کی وفات (۱۸۷۰ء) کے اتنے عرصے بعد ڈرامائی ان کی تنقید، انگریزی زبان کے قوی ادب کے تعلق سے اہم ترین مکی جاتی ہے اسی طرح حالی کی تنقید بھی اردو ادب میں ہمیشہ اہم رہے گی۔

اصولی تنقید کے علاوہ ایک فرد پر تنقید کی بھی حالی نے بنیاد رکھی۔ حیات صدی، یاد نگار غالب، حیات جلدیہ کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ حالی کے کتابوں پر پھرے ان کے مقالات اور ان کے مکاتیب سے اصولی تنقید کے کئی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ”مقدمہ“ میں بہت سے خیالات دی ہیں جن کے سرے ان کی تصانیف میں ملتے ہیں اور کسی فرد یا کسی تصنیف کے سلسلے میں ادا کئے گئے ہیں۔ ”مقدمہ“ میں انہیں باتوں کو اصولوں کی صورت میں بیان کر دیا گیا ہے۔ ایک اور اہم کام جو حالی نے کیا وہ یہ ہے کہ انہوں نے اشعار کے معنی سمجھائے اور ان کے معانی و محاسن پر روشنی ڈالی جس سے ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کا ایک راستہ کھل گیا۔ ان کی تنقید کے اس پہلو کو آج نظر انداز کر دیا جاتا ہے مگر یہ اہم کام اس لیے ہے کہ اکثر

”قد“ ”اصول“ میں اُلجھ کر بے راہ روی کا شکار ہو جاتے ہیں اور انکی بے بنیاد باتیں کرنے لگتے ہیں جن کا ادب سے کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا اور اس طرح ”اصول“ کا راستہ ”محل“ سے کٹ جاتا ہے۔ حالی نے اصول سازی کا کام ضرور کیا مگر راہِ عمل کو کبھی ترک نہیں کیا۔ ”مقدمہ“ ہمیں بہت سے قابل ذکر شاعروں کے تخلیقی عمل سے واقف کرتا ہے اور اس طرح کوئی لائقِ توجہ کی تحسیر میں دھو جاتا ہے۔ مقدمہ میں اہم اردو شاعروں پر ایک نئی نظر سے روشنی پڑتی ہے اس طرح قد و کاہہ دوسرا منصب یعنی اصول وضع کرنے کے بعد ان کا اپنے ادب پر اخلاق کر کے دکھانے کا فریضہ بھی حالی پر ادا کرتے ہیں اور اسی کے ساتھ قد کا تحسیرا منصب یعنی قوم کا لائقِ ادب بنانے کا کام بھی وہ پورا کرتے ہیں۔ غور کیجئے تو حالی کے اصول ان کی انفرادیت کی جہان ہیں۔ یہ اصول ان کے ذہن و فکر کا گواہ ہیں جن کے ثبوت وہ دوسری زبانوں کے ادبیات سے فراہم کرتے ہیں۔ حالی جب کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں یا کسی شاعر کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہیں تو یہی اصول اس رائے کی بنیاد میں ہوتے ہیں۔ یہ کہنا کہ انھوں نے یہ اصول انگریز یا عربی ادب سے لے کر ان کا اطلاق اردو ادب پر کیا ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ان کی اپنی گہرائی کی اپنی قوم کے تقاضوں کو پورا کرنے کا کام کر رہی ہے اور وہ بات کو ثابت کرنے کے لیے دوسرے ادبیات سے مثالیں دیتے ہیں تاکہ وہ اہمیت کے ساتھ قائل قبول ہو جائے۔

حالی کے تبصرے ان کی عملی تحقیر کی مثالیں ہیں جن میں سے ایک کا حوالہ ہم مشغیہ رسالت کے تعلق سے شروع میں دے آئے ہیں۔ یہی ”اصول“ ”مقدمہ“ میں وضع ہو کر بیان میں آیا ہے کہ ”میر سے تو ایک اب ان قیود کو اٹھا دینا بہتر ہے جن کے سبب سے شاعری کا میدان نہایت تنگ ہو گیا ہے۔“ ”آپ حیات“ پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ اسے تاریخ نہیں بلکہ تذکرہ کہتے ہیں اور اس کے انتقاد اور ذمہ داری کیفیت کو بیان کرتے ہوئے اس کی انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ حالی آزاد کی خامیاں نکالنے سے گریز کرتے ہیں اور گزراہوں کا جو از حاشا کرتے ہیں جیسے موتی کا حال آپ حیات میں شامل نہ کرنے کے بارے میں حالی کہتے ہیں کہ ”بعض طبقات میں ایک آدھا جیسے شاعر کا حال قلم انداز کیا گیا ہے جو اپنے طبقے میں مستحضر کیا جاتا تھا جیسے طبقہ ہجلم میں مومن خاں مومن یا میر نظام الدین خاں مومن لیکن اس کا طرز یہ ہو سکتا ہے کہ مصنف نے کہیں یہ دعویٰ نہیں کیا کہ کس دور کا کوئی مستحضر فرد و گزشتہ نہیں کیا جائے گا۔“ معلوم ہوتا ہے کہ حالی اپنے ہم عصروں کی بابت کوئی سخت بات نہیں کہنا چاہتے۔ آپ ان کے تبصروں کی خامی کہہ سکتے ہیں مگر جہاں تک خود ان تبصرہ نگاری کا تعلق ہے حالی اس کی بھی بنیاد و اوال دیتے ہیں۔

مقالات حالی میں علمی، ادبی اور سوانحی مضامین بھی ہیں مگر ان میں کثرت ایسے قومی و اخلاقی مضامین کی ہے جیسے کہ مرید کے ”تہذیب الاخلاق“ میں شائع ہوتے تھے۔ ان کا مقصد مرید اور ان کے پیروں کی تبلیغ اور جدید نقطہ نظر کی ترغیبی ہے۔ ذہنی مضامین کا نمونہ ”الدرجین“ ”میر“ کو کہا جاسکتا ہے۔ اس

سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرسید کی طرح مآلی بھی مذہبی مباحث کا اہمیت دیتے ہیں اور قوم کو متحد کرنے کے لیے یہ وقت کی ضرورت بھی تھی۔ ”ہنگامی“ اور ”تدبیر اخلاقی“ مضامین کے نمونے ہیں اور قوم کو فکرو عمل کی طرف رجوع ہونے کی تلقین کرتے ہیں۔ اردو مآلی مضمون کی مثال ایک تمثیلی مضمون ”زبان گویا“ ہے جس میں استدلال کے بجائے تاثرات کی جلوہ گری ہے مگر ان میں سب سے زیادہ حالی کا نامزد و انفرادی مضمون ”زمانہ“ کو کہا جاسکتا ہے۔ اس میں وہ حالات زمانہ کے زرخ پہنچانے کی تلقین کرتے ہیں اور اس کی وضاحت وہ تاریخی شاہد سے کرتے ہیں۔ مشاہیر سلف کے اقوال بھی درج کرتے ہیں اور مسلمانوں کے معرکہ قصوں کا ذکر کر کے انھیں اس کے حوالے بھی دیتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ”دنیا کی بھڑوی یابوین کی کامیابی عسکرائے وقت کی موافقت کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتی۔“ اس مضمون کا طرز ادا بھی دوسرے مضامین سے الگ ہے جس سے جو شبہاں پیدا ہو گیا ہے اور مثالوں سے ایسی جان ڈال دی ہے کہ ہر اہمیت دل میں اتر جاتی ہے:

”زمانہ کی نیرنگیاں مشہور اور اس کی تلون حرا جیاں ضرب المثل ہیں۔ وہ سدا ایک حال پر نہیں رہتا وہ ہمیشہ ایک حال پر نہیں چلتا۔ وہ کرکٹ کی طرح ہمارے رنگ بدلتا رہتا ہے۔ وہ اس چمکی طرح جو پہاڑ کی چوٹی سے لو کا یا جائے، ہزاروں پلٹے کھاتا چلا جاتا ہے۔ وہ جو روپ گھرتا ہے اس کے چہرے پر کھل جاتا ہے۔ وہ جو ٹھانڈا ہوتا ہے اس کا رنگ ساری بھلے پر چھا جاتا ہے۔ وہ بھی دن کی روشنی میں اور بھی رات کی تاریکی میں بھی گری کی تپش میں اور بھی جاڑے کی غریب میں نمود کرتا ہے، ہر کسی بھیں میں اس کا رنگ ہے بغیر نہیں رہتا۔ مبارک ہیں وہ مضمون نے اس کے تیر پہچانے اور اس کی حال و حال کو نگاہ میں رکھا۔ ہر مرد کو وہ چلا اس کے ساتھ ہو لیے اور ہر مرد سے اس نے زرخ پھیرا اس کے ساتھ بھر گئے۔“ (۹۳)

یہ اقتباس چارٹر ”مسدہ مآلی“ (دو جز اسلام) کے بغیر جن میں گھونٹنے لگتے ہیں۔ خیال ایک ہے مسدس کو نظم میں اور ان کو یہاں ٹکڑ میں بیان کیا ہے اور دونوں جگہ بات دل میں اتر جاتی ہے۔ مآلی کا ایک اور مقالہ ”دعویٰ تہذیب کی بدامالیاں“ ہے جس میں اعلیٰ یورپ کی بربریت کو بیان کر کے دکھایا ہے کہ ان لوگوں نے سازش اور عداوتوں سے کس طرح ظلم و ستم کو نقصان پہنچایا ہے۔ بعض مضامین مآلی جو خود تنجید کی اور غم زدگی کا نمونہ تھے حراج سے بھی کام لیتے ہیں۔ غرض کے مآلی کے مقالات میں سرسید کے مضامین کی طرح تنوع، وسعت اور مختلف رنگ موجود ہیں اور یہاں وہ سرسید کے ہی دھنڑلے آتے ہیں جب کہ سوانح نگاری اور تنقید کے شعبوں میں وہ منفرد اور ہمارا راستہ اختیار کرتے ہیں۔

مآلی اپنے خطوط میں بھی سرسید کے ہی دھنڑلے قوم کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ معلوم ہوتا

ہے کہ ان کی فنی زندگی بھی انھیں امور سے معمور تھی جن سے ان کے مقالات اور ان کی تصانیف معمور ہیں۔ ان خطوط میں ہمیں ان کے خاندان والوں سے ہمدردی، خلوص، محبت، وسیع انظریہ فراخ دلی اور گہری انسانیت نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی باتیں بہت کم ہیں۔ جذبات کی کمی ہے مگر عام زندگی میں بھی حالتی کا بھی رویہ تھا۔ ذاتی معاملات میں بھی وہ حدود و متوازن ہیں۔ اگر شکایت کرتے ہیں تو نہایت محتاط کے ساتھ جس میں کہیں کہیں لطیف سی طرافت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ حالتی جذباتی انسان کے بجائے انصاف پسند اور معقول انسان تھے۔ وہ کسی کا دل نہیں دکھانا چاہتے تھے اور عام سی باتیں لکھ کر دل جوئی کرتے تھے۔ ان کے اخلاق میں ایسی ایک سادیت ہے کہ ان کے خطوط خاص طور پر دل چسپ نہیں ہو پاتے۔ تحسین ادا کے واسطے یہ وہ نہیں چلتے۔ مولوی عبدالحق کے نام خطوط میں وہ بزرگ، درست اور ناصح مشفق نظر آتے ہیں۔ فنی باتیں تو چھتے اور راز کی باتیں بتاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

”آپ کے لا جواب آنرئبل گوشیں مسج کے ”سرمن آن ری مونٹ“ سے ٹھہر دیا ہوں کہ اس میں صداقت اور رنگی و ہمدردی سب کچھ ہے مگر قابل عمل نہیں۔“ [۹۴]

ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

”انگریزی تعلیم کی پے شک اس زمانے میں بہت ضرورت ہے مگر ناسی کی کذب اور دین بھی طرز چیز کو اس پر قربان کر دیا جائے۔ یہ خوب یاد رکھو کہ نینڈ کی اگر کچھ توڑ بہت عزت انگریزوں کے خزانہ کے نزدیک ہے تو عیسائی ہونے کے بعد اتنی عزت بھی انگریزوں کی نظر میں باقی نہیں رہتی۔“ [۹۵]

پہلیت مجموعی حالتی کے خطوط بھی ان کی ہستی کے آئینہ دار ہیں اور جس طرح ان کی تمام تصانیف وغیرہ ”رومانیت“ سے عاری ہیں ویسے ہی یہ خطوط بھی ہیں۔ حالتی ہر جگہ متوازن انسان نظر آتے ہیں جس کو رومانی اور جذبات کا سیلاب اپنی جگہ سے نہیں ہٹا سکتا۔ ان کے پاس دل ہے مگر اس میں درد بھی ہے اور انھیں اس پر قابو بھی آتا ہے کہ ان کی سب تصانیف اور تحریریں نکالنے کی رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ ہم یہ بات محمد حسین آزاد اور شبلی نعمانی کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔

حالی کا طرز ادا:

عام طور پر حالتی کا مطالعہ معاشی کو مختلف نگاروں میں بانٹ کر کیا جاتا ہے جب کہ ان کی شخصیت اور ان کی ساری نظم و نثر کو ایک وحدت، ایک اکائی کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ان کا طرز ادا بھی اس اکائی کا حصہ ہے۔ یہ سادہ طرز، جسے حالتی کے زمانے والوں نے سپاٹ اور پیکا کہا تھا آج ایک ایسا منفرد طرز بن کر سامنے آتا ہے جس نے نئے نئے موضوعات اور جدید خیالات کو ادا کرنے کا راستہ کھول دیا۔ دلچسپ بات یہ

ہے کہ حالی کا طرزِ نظم و نثر دونوں میں، ایک ہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظم میں، بحر و ردیف کی پابندی اور ردیفِ شاعری نے قدرے رنگینی اور موسیقی کا اثر پیدا کر دیا ہے اور نثر میں، بیان کی آزادی نے ربط و روانی کو ختم دیا ہے۔ یہ دونوں طرزِ فن کی انفرادیت کے آئینہ دار ہیں اور یہ انفرادیت اسی "حکیم" ہے کہ اختلاف بدلنے کے ساتھ بھی نہیں بدلتی۔ حالی کا مزاج اور اس کا توازن، اس کی عقلیت، پسندی اور تفسیر و مبالغہ سے گریز کے باعث اعلیٰ کی سادگی یکساں طور پر نظم و نثر دونوں میں موجود رہتی ہے۔

حالی نے جس تہذیبی ماحول میں آنکھ کھولی اُس میں شاعر ہونے کے معنی غزل گو ہونے کے تھے۔ حالی نے بھی ابتداً غزل کوئی سے کی اور غزل کے مقبول و مروج انداز میں کامیابی حاصل کی۔ قافیہ جیانی کی صلاحیت ان میں پیدا ہوئی تھی اور بعد میں جب انھوں نے اپنا دیوان مرتب کیا تو قدیم و جدید دونوں رنگ کی غزلیں یک جا کر کے ساتھ ہی قدیم غزل کی نشان دہی بھی کر دی۔ طرز کی انفرادیت قدیم و جدید دونوں رنگ کی غزلوں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ یاد رہے کہ قدیم و جدید غزل میں فرق طرز کا نہیں ہے بلکہ مضامین و موضوعات کا ہے۔ یہی سادگی حالی کی نثر میں بھی نمایاں ہے۔ جب حالی اولوالعزم سید احمد خاں سے قریب آئے تو وہ اپنی شاعری کے ذریعے وہی کرتے ہیں جو خود سرسید نثر کے ذریعے کر رہے تھے۔ نثر "ذہن" کی اور نظم "ہذبات" کی چیز ہے۔ حالی سرسید کے فکر و خیال کو اپنی نگاروں سے چھپاتی رنگ میں اُجالا دیتے ہیں اور شاعری کے پرانے مشقہ و موضوعات کو ترک کر دیتے ہیں۔ ہٹا کر حالی کی غزل اور نظم کا طرز اور انھیں نہیں ہے لیکن وہ اپنے تبلیغی جوش سے اس میں جان ڈال دیتے ہیں، جس سے شاعری کی ایک نئی راہ کھل جاتی ہے۔ اس دور نے اُسے شاعری تسلیم نہیں کیا لیکن اس کا شاعرانہ اثر قاری و سامع کو متاثر کرتا ہے۔ "سردہ حالی" کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ سرسید کے مضامین عقلی دلائل سے ترقیب دلاتے ہیں مگر حالی کی شاعری دل کو متاثر کر کے قاری یا سامع کی رائے کو بدل دیتی ہے۔ جب حالی نثر میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو عقل پر مبنی دلائل اور مثالیں وہی کام کرتی ہیں جو شاعری کرتی ہے۔ ان کی نثر و نظم دونوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ ہر موضوع، اعلیٰ کی ضرورت کے مطابق، خود اپنا طرز پیدا کر لیتا ہے بشرطیکہ مصنف کی ہستی موضوع سے ہم آہنگ ہو اور نہایت خلوص سے اپنا مطلب ادا کرے۔ حالی اس بات سے واقف ہیں اور یہی کرتے ہیں۔ ان میں موقع و محل کے مطابق زبان و بیان کی حد و پیمائش ملحوظ رہتی ہے۔

حالی جانتے تھے کہ زمانہ بدل رہا ہے۔ اب ہذباتیت کی جگہ "عقلیت" لے رہی ہے اور اب پرانے راگ پسند یہ نہ رہیں گے۔ سرسید پہلے آدمی تھے جو ادب میں نئے خیالات کے علم بردار تھے اور سادگی کے ساتھ نثر میں ان جدید خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔ حالی دل سے ان کے شریک کار ہو جاتے ہیں۔ سادگی اور ادب میں کوئی نئی چیز نہ تھی۔ خود طبع حالی کا میلان اسی طرف تھا مگر سرسید کے ذریعہ نظم و نثر میں سادگی کو بہر طور و بہر صورت قائم رکھنا اب "فرض" کے درجے پر پہنچ گیا تھا۔ حالی شعور کے ساتھ اسی فرض کو ادا کرتے

ہیں۔ اس سادگی سے حالی کے ہاں ایک سادیت اور پیکانیت تو ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اسی سے ارتکاء کرتی ہوئی ان کی انفرادیت جنم لیتی ہے جو ان کی نظم و نثر دونوں میں موجود ہے اور اسی لیے ان کے طرزِ ادا کا تجزیہ یہ تحلیل کرتے ہوئے ان کی نظم و نثر دونوں کی مشترک خصوصیات کا ایک ساتھ مطالعہ کرنا چاہیے۔ حالی کے اس طرزِ ادا کی خصوصیات یہ ہیں۔

(۱) حالی کے طرزِ ادا کی ایک بنیادی خصوصیت ”سادگی“ ہے۔ حالی نے سادگی کی تحریف ”مقدمہ“ میں یہی ہے کہ ”کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر بے چیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو تموار اور روزمرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔“ [۹۶] گویا سادگی میں ایک طرف سنجیدگی شامل ہے اور ساتھ ہی وحیدہ خیالات میں، اظہار کی سطح پر ناہمواری بھی نہیں ہونی چاہیے۔ چوں کہ سنجیدگی سادگی میں شامل ہے اس لیے وہ اس کی وضاحت ساتھ ہی یہ کہہ دیتے ہیں کہ ”ہمارے نزدیک سادگی پر جو حرافت و رکاکت کے درجے کو پہنچ جائے سادگی کا اطلاق کرنا گویا سادگی کو بدنام کرنا ہے۔ ایسے کلام کو سادہ نہیں بلکہ نامیاد کلام کہا جائے گا۔“ [۹۷]

سادگی سحر کی فراز میں بھی ہے اور انیس کے سرخیوں میں بھی۔ اردو نثر میں اس کی مثال میراج کی ”بارغ و بہار“ اور غالب کے خطوط سے بھی دی جا سکتی ہے مگر سرسید کے زیرِ اثر ایک مخصوص قسم کی سادگی سامنے آتی ہے۔ جس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اہم و نہ مضمرات کو بات چیت کی زبان میں ادا کیا جائے۔ سادگی معلوم تو قدرتی ہوتی ہے مگر قدرتی طور پر یہ اسی شخص میں ہو سکتی ہے جس کا ذہن جذبات پر قابو رکھتا ہو اور وہ اثر انگیزی کے بجائے وضاحت پر محکم رہتا ہو۔ اس سادگی کے لیے بڑے تو اذن کی ضرورت ہے۔ حالی کے ہاں یہ توازن سرسید سے زیادہ ہے، اسی لیے اس نئی قسم کی سادگی کو برستے میں وہ زیادہ کامیاب ہیں یا بولیں کہیں کہ چوں کہ یہ ان کی فطرتِ خاصہ ہے، اس لیے قدرتی طور پر ان کی ہستی کی آئینہ دار ہے۔ یہاں زور ”مقصد“ پر ہے اور زبان میں تنکفات و رنگینی سے پرہیز کیا گیا ہے تاکہ ”مقصد“ واضح ہو کر سامنے آ سکا ہو۔ یہی سادگی شمس میں ملتی ہے۔ جسے حالی نے ”اکسار کے ساتھ“ ”آہالی گجڑی“ سے تعبیر دی ہے جس کی مثال میں ”مسدس حالی“ کا کوئی ساہتہ کہیں سے پیش کیا جا سکتا ہے مثلاً

کہ ہے ذاتِ واحد مہابت کے لائق زبان اور دل کی شہادت کے لائق
اسی کے نہیں فرماں اطاعت کے لائق اسی کی ہے سرکار خدمت کے لائق

لگاؤ تو لو اس سے لگاؤ

جھکاؤ تو سر اس کے آگے جھکاؤ [۹۸]

اور طرزِ بیان کی یہی سادگی سرسید کی دقات کے بیان میں دیکھی جا سکتی ہے:

”تین کھٹے خٹ کرب و بے چینی رہی اور رات کے دس بجے حاجی اسماعیل کی کوٹھی میں

جہاں مرنے سے دس ہارہ روز پہلے، حالت صحت میں وہ سید محمود کی کونجی سے اٹھ گئے تھے۔ وہ قات پائی۔ دوسرے دن ساڑھے پانچ بجے دن کے جنازہ اٹھایا گیا۔ عدست اعظم کا کلہاٹف اور تمام طالب علم، دانشمن کے پیروکارین اور ہندوستانی افسر اور اہل کار اہل گڑھ کے رئیس اور ہر درجہ کے مسلمان، ہندو اور عیسائی اس کثرت سے جنازہ کے ساتھ تھے کہ قات علی گڑھ میں کبھی اس نوعیت کا ازدحام کسی نے نہ دیکھا ہوگا۔ جو راج حردور، بدھنی، سنگ قراش، بکچس، تھکس برس کالج میں کام کرتے تھے وہ ان کی عورتیں اور بچے جو دیہات سے یہ فریضہ کرتے تھے، جنازہ کی گزرگاہ کے ایک جانب کھڑے ہوئے نہایت حسرت بھری نگاہ سے اپنے غرنی کے جنازہ کو نگاہ رہے تھے اور اکثر طالب علم زادہ قطار دوتے جاتے تھے۔“ (۹۹)

یہاں ہمیں جو سادگی ملتی ہے وہ کھانسی نظم و ضبط کی سادگی ہے۔ ڈرامائیٹن اور ایلیٹن کی بڑی بڑی اسی طرح کی قدرتی سادگی دکھائی دیتی ہے۔ سر سید کی روش سادگی بھی یہی ہے۔ یہی سادگی حاتی کے طرز کی نظر اوریت ہے جو یکساں طور پر ”سندس“ کے ہندوئیں بھی نمایاں ہے اور بڑے کا اقتباس میں بھی اور میرامن کی ”بارغ و بہار“ اور طالب کے خطوط کی سادگی سے مختلف ہے اسی سادگی کی بنیاد پر ہندو بڑے کی عمارت کھڑی ہے۔

(۲) حاتی کے طرز اور اکادوسرا پہلو ”یکسانیت“ ہے۔ یہ یکسانیت پوری احتیاط سے پیدا کی جانے والی سادگی سے جنم لیتی ہے۔ اس میں اظہار بیان کی سطح پر رنگارنگی اور تفریح نہیں ہے بلکہ کٹر جاکہ پر بڑے بات اور نظم ہے کیف ہو جاتی ہے۔ یکسانیت کے اس اثر سے سندس بھی خالی نہیں ہے۔ بڑے میں یہ یکسانیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے اور خاص طور پر لمبی لمبی عمارتوں سے طبیعت اٹھتے گتھی ہے۔ حاتی اس یکسانیت کو دور کرنے کے لیے اکثر پکا سارنگ شامل کر دیتے ہیں تاکہ عبادت میں کشش و جاذبیت پیدا ہو جائے۔ یکسانیت کا اثر ڈاکھ ہو جائے اور سادگی کا شمن گھر جائے۔ یہ طرز اور یادگار غالب اور مقدمہ میں بھی موجود ہے اور ”حیات جاوید“ میں بھی ”یادگار غالب“ سے یہ اقتباس پڑھیے۔ یہاں بیان میں سادگی ہے۔ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے لیکن بات کہنے کے تیر میں ایک ایسا پکا سارنگ شامل ہے کہ جس سے سادگی پر نکھار آ گیا ہے۔ سادگی میں کھلار یہی حاتی کے طرز ان کی افراطیت ہے:

”اگرچہ جس زمانہ میں کہ پہلی بار راقم کا دل جاتا ہوا اس بارغ میں بہت جھڑ شروع ہو گئی ہے۔ کچھ لوگ دلی سے باہر چلے گئے تھے اور کچھ دلی سے رخصت ہو چکے تھے مگر جو باقی تھے اور جن کے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہے گا وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلی سے بلکہ ہندوستان کی خاک سے پھر کوئی ایسا افسانہ نظر نہیں آتا کیوں کہ جس سانچے میں وہ ڈھلے تھے وہ سانچا ہی بدل گیا اور میں ہوا میں انھوں نے نشوونما پائی تھی وہ ہوا لپٹ گئی۔“

(۳) حالی کا طرزِ ادب تو شکی طرز ہے اور ملکی و تقیدی موضوعات کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ رنگِ حیاتِ سعدی اور ”یادگار غالب“ سے ارتقاء کرتا ہوا ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ”مقدمہ“ میں موضوع کے نوع کی وجہ سے شعر میں سہاگت پن پیدا نہیں ہوتا۔ زبان سادہ اور عام بول چال کے روزمرہ سے قریب تر ہے۔ اصطلاحات کا استعمال بھی ہوا ہے مگر وضاحت کے ساتھ۔ اندازِ بیان پورے طور پر سنجیدہ ہے۔ عربی و فارسی کے فقرے بھی آتے ہیں اور انگریزی زبان کے الفاظ بھی مگر یہ سب عام طور پر عبارت سے مل کر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ اقوال کے اقتباسات آتے ہیں، شاعروں کے کلام کے بادل ٹھونے درج کئے جاتے ہیں اور کہیں بھی نامحاذ یا دو عقائد رنگ پیدا نہیں ہوتا۔ حالی ”مقدمہ“ کو سلیقے سے عبارت کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ منتقلی استدلال اور وضاحت جو تنقید کی لہریاں خصوصیت ہے، وہاں کاغذ کیف حصہ بن جاتے ہیں۔ حالی نے ”نچرل شاعری“ کے تحت جو کچھ لکھا، وہ تنقیدی نثر کی بہترین مثال ہے۔ یہاں نہ صرف ایک نواز و یہ نظر سامنے آتا ہے بلکہ اس کا موزوں اور صحیح طرزِ ادب بھی ہمیشہ کے لیے قائم ہو جاتا ہے۔ ”مقدمہ شعر و شاعری“ کے مطالعے میں ہم پچھلے مضامین میں اس حصے سے اقتباس دے آئے ہیں۔ اسے بھی دیکھئے اور ساتھ ہی یہ حصہ بھی پڑھیے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ حالی نے تنقیدی نثر کے تعلق سے اپنے اس طرزِ ادب سے اردو زبان کو کیا دیا ہے، حالی کی یہ نثر اردو کی تنقیدی نثر کی سوا از نہ رہنے والی مثال بن گئی ہے:

”مغنی نچر کے مغنی موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ نہایت ہو کر کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہو گا وہ ان نچرل سمجھا جائے گا مثلاً:

کوئی رکھ کے دیرِ زلفِ اس چھڑی رہی زمرِ آسا کھڑی کی کھڑی
رہی کوئی انگلی کو دانتوں میں داب کسی نے کہا گھر ہوا یہ خراب
ان دونوں شعروں کو نچرل کہا جائے گا کیوں کہ بیان بھی بول چال کے موافق ہے اور
مضمون بھی ایسا ہے کہ جس موقع پر وہ لایا گیا ہے، وہاں ہمیشہ ایسا ہی واقع ہوا کرتا
ہے۔“ [۱۰۰]

اسی طرح حالی موضوع کی وضاحت کے لیے مثالوں پر مثالیں دیتے ہیں۔ ان کا یہ تو شکی طرزِ سادگی میں نوع کا اثر پیدا کر دیتا ہے۔ ”مقدمہ“ میں وہ پرانی باتوں پر اعتراض کرتے ہیں تو تنقید کی میں لطیف حراز کا رنگ بھی شامل کر دیتے ہیں اور ان کے دل کی کیفیت بھی نثر سے ظاہر ہو جاتی ہے۔

”مثلاً انگوٹے کسی پر عاشق ہو جائے کو ہزار اول دادوں یا دل یا سخن یا دل فرد سخن سے تعبیر کیا تھا، رفتہ رفتہ متاثرین نے دل کو ایک ایسی چیز قرار دے لیا جو کہ محض ایک جواہر یا ایک پھل کے ہاتھ سے چھینا جاسکتا ہے، وہ ایسے لیا جاسکتا ہے، کھو یا اور پایا جاسکتا ہے۔ کبھی اس

کی قیمت پر نگرار ہوتی ہے، سودا بنتا ہے تو دیا جاتا ہے ورنہ نہیں دیا جاتا۔ کبھی اس کو مستحق عاشق سے لے کسی حلاق میں ڈال کر بھول جاتا ہے۔ اتفاقاً وہ عاشق کے ہاتھ لگ جاتا ہے اور وہ آٹکھ چاکر وہاں سے اڑا لاتا ہے۔ پھر مستحق کے ہاں اس کی ادھڑایا پتی ہے اور عاشق اس کی رسید نہیں دیتا۔ کبھی وہ یاروں کے چلے میں آنکھوں میں آنکھوں میں غائب ہو جاتا ہے۔ سارا گھر چھان مارتے ہیں، کبھی پتہ نہیں لگتا۔ اتفاقاً مستحق جو بانوں میں لٹکھی کرتا ہے تو وہ جوں کی طرح چھڑ پڑتا ہے..... [۱۰۱]

اس طرز کے مزاج میں، جنوع اور رنگارنگی کے باوجود سادگی موجود ہے۔ بعض جگہ پر اس سادگی میں جذبہ رنگ شامل ہو جاتے ہیں جس سے مقصد کی اہمیت واضح کرنے کا کام لیا جاتا ہے اور طرز کی سادگی اسی طرح باقی رہتی ہے مثلاً:

”دنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔ آج کل دنیا کا حال صاف اس درصفت کا سا نظر آتا ہے جس میں برابر کوٹلیں پھوٹ رہی ہیں۔ اور پرانی ٹہنیاں جھڑتی چلی جاتی ہیں۔ تنہا درخت زمین کی تمام طاقت چس رہے ہیں اور پھولے پھولے تمام پودے جو ان کے گرد و پیش ہیں، سوکھتے چلے جاتے ہیں۔ بُرائی تو میں جگہ خالی کرتی چلی جاتی ہیں، ماورائی تو میں جگہ لیتی جاتی ہیں، اور یہ کوئی گنگا جمنائی غلطیابی نہیں ہے جو اس پاس کے دیہات کو دریا نہ دے بلکہ یہ سمندر کی غلطیابی ہے تمام کرۂ ارض پر پانی پھرتا نظر آتا ہے۔ مشرق و عاشقی کی ترنگیں، اقبال حسدی کے زمانے میں نہایتیں، ادب و ہفت گیا، بیش و عشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب کلنگڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا بلکہ جو گمے کی الپ کا وقت ہے۔“

اس اقتباس کے طرز اور اس میں جذبات کی لہر بھی ہے اور تشبیہات کا رنگ بھی۔ یہاں ایک دلچسپ سی کہانی بیان میں آئی ہے اور وہ عکاسی اس طرح دیا گیا ہے کہ دل لگیں ہو جاتا ہے۔ اس طرح ”مقدمہ“ کی نثر یکساہت سے چلی رہتی ہے۔

(۳) حاتی کے طرز کی ایک اور نمایاں بات یہ ہے کہ ”طرز دہل اور خطاطی رنگ کا حامل ہے۔ حاتی کے طرز اورا کے ارتقا کو دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ وقت کے ساتھ شاعرانہ رنگ سے دور سے دور تر ہوتے جاتے ہیں اور ان کے نثری جملے طویل ہو کر خطابت کا سا انداز اختیار کرتے جاتے ہیں ”حیات چلو“ جو حاتی کی آخری تصنیف ہے ایسی نثر میں لکھی گئی ہے جس میں زیادہ سے زیادہ سولو کو کم سے کم مہارت میں سینے کی شعوری کوشش ملتی ہے اور اسی لیے ”مقدمہ“ کے برخلاف تو جہتی رنگ پیکار نہ کیا ہے۔ بیشتر مقامات پر یہ نثر صفات کے رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ مقررہوں کی طرح مہارت میں نگرار نہ جاتی ہے اور جملے طویل ہوتے

جاتے ہیں۔ یہاں نثر میں سادگی اور منطقی رابطہ موجود ہے۔ متانت و سنجیدگی جو حاتی کا طرز امتیاز ہے وہ ابھی بدوجہ اہم موجود ہے مگر حاتی کی نثر ضرورت سے زیادہ ”نیچرل“ ہو جانے کے باعث بگنیکی اور سہائت ہو جاتی ہے اور یہاں ”مقدمہ“ کے برخلاف نثر سے ادبی و جمالیات مسرت حاصل نہیں ہوتی۔ لہذا یہ ادبیاتی کا نقطہ جو ”یادگار غالب“ اور خاص طور پر ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں موجود ہے ”حیات چاہیے“ میں نہیں ملتا۔ وضاحت کے لیے اور مثال کے طور پر یہ دو جملے دیکھئے۔

(الف) ”بہر حال سرسید کے رسوخ سے دوسرے کو یقیناً بہت کچھ لگا کر دیکھنا چاہیے خصوصاً سر جان اسٹراچی کی گورنمنٹ نے سرسید کا حوصلہ ہی نہیں بڑھایا بلکہ ان کے ارادوں میں جان ڈالی ہے اور جتنے یلٹینٹ گورنر اصلاح شمل مغربی میں اور جتنے دھسرائے کالج کے قیام کے بعد آئے سب نے کالج پر مریضانہ توجہ مبذول رکھی ہے۔ مگر انڈیا میشن کے عظیم الشان کام میں بھائے اس کے کہ یہ رسوخ معدوم معاون ہوا ہو اس نے اُلٹی حراست کی ہے۔“

(ب) ”ہر ایک قوم اور خاص کر مسلمانوں کی قوم مذہبی خطرات کا مصلح اگر کسی کو تسلیم کر سکتی ہے تو اسی شخص کو سکتی ہے جس میں وہ تمام خصوصیتیں موجود ہوں جو مذہبی تقدس کے لیے درکار ہیں نہ کہ ایسے شخص کو جس میں یہ ظاہر اس قبیل کی کوئی حیثیت نہ پائی جاسکے بلکہ سر جان اس کی زندگی ایک دنیا دار آدمی کی ہی زندگی ہو خصوصاً سلطنت میں تحریک اور رسوخ پیدا کرنا تمام اس سے کہ مسلمانوں کی ہڈیاں گرجوں کی مذہبی تقدس کے بائگن خلاف سمجھا جاتا ہے۔ باوجود اس کے سرسید نے انھوں مسلمانوں کے دل میں اپنی انکڑا اسلامیت بٹھائیں کر دیں بلکہ کیوں کر کہا جاسکتا ہے کہ گورنمنٹ میں ان کا رسوخ اور اقتدار مطلقاً ان کی کامیابی کا باعث ہوا ہے۔“

حیات چاہیے میں الف اور ب سے مل کر ایک ہی اگراف بنتا ہے اس میں دو طویل جملے ہیں۔ ایک کو ہم نے ”الف“ کے تحت اور دوسرے کو ”ب“ کے تحت درج کیا ہے۔ یہ دو طویل جملے الفاظ ربط ”خصوصاً“ بلکہ اور مگر بھائے تو، جو، کہ وغیرہ سے جو کردہ جملے آئے ہیں اس مہارت کو بڑھ کر ہمیں ادبی مسرت یا تحقیقی نکات حاصل نہیں ہوتا اور یہ دونوں طویل جملے صحافتی انداز پر مبنی ہیں۔ یہاں بھی حاتی کی مضبوط شخصیت کا یہ تو ضرور موجود ہے لیکن نثر کی یہ صورت ”مقدمہ شعر و شاعری“ کی نثر سے مختلف ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ یہاں بھی حاتی نے نثر کو نیچرل نثر ہی رکھا ہے۔ یہ نثر بھی رنگینی سے دور ہے۔ اسب بدید کی اس تحریک نے افادیت و مقصدیت کے لیے رنگینی کو قربان کر دیا ہے۔ اس عمل سے حاتی نے طبعی نثر کی بنیاد ڈالی اور ان کی جبری میں مولوی مہدالحق نے ادبی تحقیق کی نثر میں خوب رنگ بھریا۔ لیکن دوسرے نثر نگار اس

راستے پر نہ بھلی تھکے اور نہ ٹھہر دیا سمیت سے ہم آغوش ہو کر شہلی کے پاس نظر آئی۔

(۵) طرزِ ادا کی اس سادگی میں اکثر ایسے انگریزی و عربی الفاظ بھی حالی کی نثر میں استعمال ہوئے ہیں جو آج ہمیں کھٹکتے ہیں اور ان سے عبارت میں بھاری پن پیدا ہو گیا ہے مثلاً: مقدار، وغیرہ، مقدار، مقابور، مقابورہ، مظارحات، دائیہ، دائیہ کا تسدوم، کن کل الوجہ، موصول الی المقلوب وغیرہ۔ اس طرح بعض انگریزی الفاظ حالی بنا ضرورت استعمال کرتے ہیں، جب کہ ان کے مقابل و مترادف الفاظ اردو میں پہلے سے موجود ہیں۔ مثلاً: ڈسپاک، آن نیچرل، مودل، اہم مودل، سولیزیشن، کھل وغیرہ۔ اور نثر یہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ آج بھی ہماری بات چیت اور تحریروں میں انگریزی الفاظ کا بے ضرورت استعمال عذابِ حق بن کر نازل ہوا ہے:

”۱۸۸۴ء میں جب کہ انجیکشن کیشن نے علی گڑھ میں اپنا اجلاس کیا تھا اس وقت علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ ہال میں مسٹر وارڈ نے جو کیشن کی لوکل کیشن کے ممبر تھے علی گڑھ کے ہندوؤں کے ایڈریس کے جواب میں بورڈنگ ہوسٹن خان کا لچ کی پلٹہ پارک کی نسبت یہ الفاظ کہے تھے۔۔۔“ (حیاتِ جاوید، ص ۱۳۳)

حالی صرف یہی نہیں کرتے بلکہ عام ہندوی الفاظ بھی جو زبان پر چڑھے ہوئے ہیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں جیسے کہت، چٹاک، تاد بھاد، لوگت، داوحن، مہوال وغیرہ۔ اسی طرح باعام اور زبان بھی بے تکلف استعمال کرتے ہیں مثلاً:

”جو لوگ عاشق و کوئی کے عشقارے سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ غول جہاں منہ لگا

بھڑا رہا مشکل سے پھٹتا ہے“

انگریزی الفاظ کو راج نے کہا تھا کہ شاعر اپنی روح میں ایک راگ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ راگ، نکا، نیکی شاعروں اور نثر نگاروں کی طرح حالی میں بھی کم ہے۔ اقبال کی شاعری اسی راگ کی وجہ سے ہمارے دلوں میں آتر جاتی ہے حالانکہ وہ بھی انفرادیت، مقصدیت کے راستے پر چلتی ہے۔

حالی کو اردو نثر کے عناصرِ فرسہ میں شمار کیا جاتا ہے۔ وہ علمی نکات کو ایسے صاف طرح سے بیان کر دیتے ہیں کہ قارئین کا علمی وقار قائم رہتا ہے۔ وہ جدید اردو نثر کے گج، رحمان کے ناسخ سے ہیں۔ اس نثر کی پہلی مثال مرسیہ ہیں۔ حالی نے اسے پتہ کر کے مستقل کر دیا۔ انگریزی لوپ میں جو کام کلا نیکی دور کے نثر نگاروں نے کیا وہ اردو میں مرسیہ و حالی کرتے نظر آتے ہیں مگر کلا نیکی رنگ کی لاطینی و انگریزی زبانوں میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ^{فکری} فکری اور طرز و مزاج ضرور ہوتا ہے۔ حالی کا تنجید و حنین مزاج اور درد بھرا دل اسے نئے نئے نہیں پہنچ سکتا تھا جو طرز و مزاج کے لیے ضروری ہے۔ وہ کلا نیکی نثر کی محتانت اور توازن تک جانتے ہیں اور اسے قائم و دائم کر دیتے ہیں۔

حالی کی تاریخی اہمیت:

خوبصورتی و لطافت حسین حالیؒ اردو ادب کے دور سے زیادہ رو بانی اور رو باہیت میں حد سے زیادہ خوبصورتی دور میں ایک کلاسیکی ہستی کے طور پر نمایاں ہوئے۔ ان کے دور نے انھیں انفرادیت سے عاری اور سرسید کا چہ پہ کہا۔ ان کی منکسر المو اہلی اور مرہبان و مہرج طبیعت نے اپنی انفرادیت کے اعتبار کی بھی کوشش بھی نہیں کی حالانکہ وہ ان کے ہاں موجود تھی۔ مہرج جی ادب کے رو بانی نظریہ تنقید سے متاثر لوگوں کو بھی ان میں کوئی انفرادیت نظر آئی اور نہ کسی ادبی نشاط کا پتہ چلا مگر غور سے دیکھا جائے تو ان کی ایسی اہلیت کا یہ نظریہ کہ شاعر اپنے ماحول اور روایت میں ENCATALYTIC AGENT ہے یعنی ایسا ماحول جو خود متاثر ہوئے بغیر اشخاص و واقعات کے مابین عمل دور و عمل سے تبدیلی کی تحریک پیدا کرتا ہے۔ حالی اس پر پورا اترتے ہیں۔

حالی عربی، فارسی اور اردو کی روایات میں پوری طرح رہے بے تحے۔ سرسید کی تحریک، ہفت کے لحاظ سے انھیں روایت کا لایا موڈ دکھائی دی اور اس میں وہ غلام دل سے اس طرح شریک ہو گئے کہ ان کی انفرادیت سرسید کی تحریک کو ادب کے دائرے میں مٹی جامہ پہنا دینا کر دہ گئی۔ یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے کہ وہ سرسید سے مستحضر نہیں کرتے۔ حالی اسلامی قدروں کو سرسید سے زیادہ اہمیت دیتے تھے اور مہرج جی تہذیب کو قبول کرنے میں ان کے ہاں سرسید سے کم انتہاک تھا۔ یہ بات شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ وقت کو اب "جذباتیت" سے زیادہ "عقلیت" کی ضرورت ہے اور رو حالی تصورات کی جگہ اخلاقی خیالات کو لاکر ادب کو مفید بنایا جاسکتا ہے۔ حالی کا سرسید سے اتفاق کورا نہ نہیں ہے بلکہ سرسید کی تحریک کو وہ اپنی قوم کی فوری ضرورت سمجھتے ہیں۔ "حیات جاوید" میں سرسید کی زندگی کے جن پہلوؤں پر حالی نے روشنی ڈالی ہے وہی ان کی قوم کے لیے بھی اہم و مفید تھے اس دائرے میں آ کر حالی اپنی ہستی کو اپنی قوم کے لیے فراموش کر چکے تھے اور اس طرح وہ خود کو فراموش و معدوم کر کے قوم کی زندگی اور اس کے ادب کو ایک نیا موڈ دے رہے تھے۔ اہل نظر جانتے ہیں کہ وہ اپنی ذات کو قربان کر کے قوم کو بدلنے کے لیے مصائب کا رستہ چلے گئے۔ ان کا انتخاب ایک خاموش انتخاب ہے جس کے اثرات اس قدر اہم ہیں جتنے کسی انتخاب کے ہو سکتے ہیں۔ مختلف طبقے ان سے متاثر ہوئے۔ ان کی مخالفت بھی ان سے متاثر ہونے کا ایک انداز ہے۔ شاعری میں علامہ اقبال اور نثری ادب میں شعلی نعمانی حالی کے خاموش انتخاب کی پیروی اور ہیں۔ اردو کا کوئی ایسا ادیب شاعر اور نثر نویس ہوگا جو ان سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ رکھتا ہو مگر کسی نہ کسی طرح حالی کے زیر اثر نہ ہو۔ ان کی ہستی میں خود نمائی، ملامت و تنبیہ کا کوئی بھی شائبہ نہ تھا۔ اور اسی لیے ان کا اثر زیادہ گہرا اور زیادہ دیر پا ثابت ہوا۔ حالی کا اثر ہمارے ادب اور ہمارے ذہنوں کی گہرائیوں میں چھپا ہوا ہے اور سطحی نظر کو دکھائی نہیں دیتا۔

سرسید کا ہمہ گیر پروگرام قوم کی زندگی کے ہر پہلو سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں جزوی طور پر عربی

دیکھی اور دکھائی جا سکتی ہے مگر یہ تسلیم ہے کہ وہ ایک قوم کو زندہ کر گیا۔ حالی نے سرسید کے پروگرام میں ادبی راہ کو اپنایا اور قوم کے اخلاقی ادب کو نئی زندگی دی۔ ان کے لیے یہ بات ضروری تھی کہ وہ روایت کو تو کسی طرح ہاتھ سے نہ جانے دیں لیکن اس میں موضوعاتی اور دوسری ضروری تبدیلی ضرور لے آئیں۔ پرانے موضوعات اخلاط میں آکر مرده ہو چکے تھے۔ حالی نے انھیں ظلم زد کر دیا۔ عشق و عاشقی کے مضامین اپنی سوت آپ مر رہے ہیں۔ سراج سرابی (تھیدو) کا عام طریقہ دم توڑ رہا تھا۔ حالی نے انھیں بھی مستز و کر دیا۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ پرانے جن میں جان اب بھی تھی اور ان کو قائم رکھا جاسکتا تھا۔ صن و مشق داغی پتھر ہیں ان کو نیا زرخ دیا جاسکتا تھا۔ جذبات کی فروانی کو کم کر کے اچھا ادب تخلیق کیا جاسکتا تھا حالی کے اندر نہت فنی کا عزم تھا جو محض جوش یا انہال نہیں تھا بلکہ اعلیٰ حقیقت اور وقت کی ضرورت تھی، اسی لیے وہ رنگین سے عاری بن چکی نثر اور شاعری کو بغیر کسی دھڑکنے کے لے کر سامنے آئے۔ واضح طور پر یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک حد کو ختم کر کے دوسری انتہا پر پہنچ گئے ہیں مگر یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ہر انتخاب لانے والا یہی کرتا ہے اور ایسا کر کے حالی نے بھی یہی کیا ہے۔ انتخاب لانے والا ہر وہ جس حد تک پہنچتا ہے اُسے اس کے بعد واپس نہ چھوڑتا۔ قول نہیں کرتے بلکہ ہر ایک تحریک اور اس کے نتائج میں ایک احتیاج پیدا ہوتا ہے اور یہی احتیاج اس تحریک کی اصل کا مہیا ہے۔ حالی نے ادب کی قدریں الٹ کر تمام ادیبوں اور شاعروں میں ایک ہنگامہ برپا کر دیا۔ روایت کے نصوص کی پوجا کرنے والوں نے اچیلے مارے۔ ”اور دھنچ“ کے صفحات اس کے گواہ ہیں مگر وہ اپنی ذہن اپنے کام میں لگے رہے۔ حالی کو اپنے کام پر اتنا اعتماد اور یقین تھا اور اُسے چہرا کرنے کی ایسی ذہن تھی کہ انھوں نے سرسید کی طرح ہذا فنی کی طرف توجہ ہی نہیں دی اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کی آواز سب آوازوں پر غالب آ گئی۔ آج ہم سب حالی کی اُمت بن گئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ روایت سے نہیں بچے۔ انھوں نے ہیئت، اصناف اور طرز میں کوئی ایسی بات نہیں کی جو حقدارین کے ہاں موجود نہ ہو مگر ادب کی اصلاح و تنظیم میں جو رخنے بن گئے تھے اور جو کجیاں نمایاں ہو گئی تھیں ان کو انھوں نے درست کیا۔ درست کرنے کے شوق میں وہ بہت دور نکل گئے اور راہ کو اتنا پختہ کر دیا کہ ان کی فکر و تخلیق مرہجہ روایت سے الگ معطوم ہونے لگیں۔ ادب کی حد سے تجاوز کی ہوئی اویسیت ختم کرنے میں وہ اس مقام پر پہنچے کہ ادب کی راہ ہی گم ہوتی نظر آئی مگر اس حد تک آنے سے یہ قاعدہ ہوا کہ ادب کو دور راہ لگی جو اسے گم راہ سے بھی الگ نہ ہونے دے گی۔ یہ ضرور ہے کہ اس وقت حالی کا دعویٰ (THESIS) اور جواب دعویٰ (ANTITHESIS) کا احتیاج (SYNTHESIS) ایک حد تک ہو گیا ہے اور آئندہ دور میں پوری طرح مکمل ہو جائے گا۔ اب ہمیں ان کی خامیاں اور کمزوریاں نظر آ رہی ہیں۔ ہم ان کو صفائی اور کبھی ادب کی راہ سے ہٹا ہوا شاعر و نثر نگار کہہ دیتے ہیں۔ ہم شکایت کرتے ہیں کہ ان کی شاعری اور ان کی نثر سے ہمیں ادبی فضا حاصل نہیں ہوتا مگر ان سب باتوں کے باوجود جس ادب کو ہم گم ادب سمجھتے ہیں اس کی بنیاد حالی اور حالی ہیں۔ جن باتوں کی انھوں

نے کاٹ کی تھی وہ باتیں ہمارے لیے بھی کاٹ کے قابل ہو گئی ہیں اور جس راہ پر انھوں نے قوم کی ادب کو لگایا تھا آج وہی راہ ہماری راہ ہے اور ادب کی سطح پر حالی ہی ہمارے منسلک قاعدہ ہیں۔ وہ تاریخ میں اردو ادب کے مصلح اور مجدد ادب کے ہائی کی حیثیت سے قائم رہیں گے۔

قرون وسطیٰ میں "خفن" کی وہ روایت، حقوقی دوجہ پر نہیں آئی تھی اسے چودھویں صدی عیسوی میں اٹلی میں واسنتے نے ادب کی صورت دی۔ سولہویں صدی میں فرانس میں رونسار (RONSARD) نے یہی کام کیا۔ سترہویں صدی میں انگلستان میں اسپنسر (SPENCER) نے انگریزی ادب کو یہی راستہ دکھایا۔ اٹھارہویں صدی میں جرمنی میں لیسنگ (LESSING) نے یہی کام کیا اور انیسویں صدی میں ہٹکن کے ہاتھوں روسی ادب میں یہی کام ہوا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں حالی بھی ادب کو "خفن" کے درجے سے اٹھا کر ادب بنانے کا یہی کام انجام دیتے ہیں اور اس طرح ادب کو قوم کا سرمایہ بنا دیتے ہیں اردو ادب میں یہ راستہ انگریزی اثرات سے نکلا اور اردو ادب انشپائی زبانوں کے ادبیات میں بلند تر ہو گیا۔ اس تاریخی حقیقت کے لیے فطرت نے حالی کا انتخاب کیا تھا اور وہ سرسید کی تحریک جدید میں جذب ہو کر اردو ادب کے اسی طرح سے بانی ہو گئے جسے واسنتے، رونسار، اسپنسر، اور ہٹکن اپنے اپنے قوی ادبیات کے ہوئے تھے۔ حالی نے بھی ان عظیم ہستیوں کی طرح اردو نظم و نثر کو نئے طریقے سے سنوارا اور اس کی بنیاد ایک مستقل تنقیدی نظام پر رکھی اور اس طرح نظریہ (THEORY) اور عمل تحقیقی (PRACTICE) دونوں سے اردو ادب کو بچھلنے بھونکنے اور ترقی کے راستے پر لگا دیا۔ اگر وہی "بابائے رنختہ" ہیں تو حالی "بابائے ادب" ہیں۔ آج ہمیں بحر ایک حالی کی ضرورت ہے مگر سوال یہ ہے کہ سرسید کو کہاں سے لائیں گے؟

حوائی:

[۱] کلیاتہ نظم حالی مرتبہ فقیر احمد صدیقی، جس ۲۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۲] ایضاً، ص ۲۳-۲۵

[۳] خود حالی نے بھی اپنی سالانہ بحثیں فقیر خاں کے ساتھ دیکھیں۔ ترجمہ حالی مشمولہ ”عقائد حالی“ حصارِ دل، ص ۱۱۱۔

[۴] ایضاً، ص ۲۶۵-۲۶۳۔

[۵] ایضاً، ص ۲۶۳۔

[۶] ایضاً، ص ۲۶۵۔

[۷] ایضاً، ص ۲۶۶-۲۶۷۔

[۸] ایضاً، ص ۲۶۷-۲۶۸۔

[۹] ایضاً، ص ۲۶۷۔

[۱۰] دیوانہ غالب، غریب الخلف حسین حالی، ص ۵۵، غالب انشائیہ نمبر ۱۱، ص ۱۹۸۶ء۔

[۱۱] ایضاً، ص ۵۳-۵۵۔

[۱۲] حالی کا ۱۵۱ کاغذی نوٹ، انگریز نام مصطفیٰ خان، ص ۲۱-۲۲، مکتب خانہ کراچی، ۱۹۵۶ء۔

[۱۳] ترجمہ حالی مشمولہ عقائدہ حالی حصارِ دل، ص ۱۱۱۔

[۱۴] حالی کا ۱۵۱ کاغذی نوٹ، انگریز نام، ص ۲۱۔

[۱۵] ایضاً، ص ۳۳۔

[۱۶] مکتوبات سرسید، خط نام حالی، ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۱۷] ایضاً۔

[۱۸] بہت اپنے مضمون میں ڈاکٹر ذہب ضیہ ماسر نے اس خط کی کس نقل بھی شائع کی ہے اور اس پر بحث بھی کی ہے۔ دیکھئے ص ۹۹۔

[۱۹] مکتبہ حالی، ص ۲۶۔

[۲۰] مکتبہ حالی حصارِ دل، ص ۱۸۰۔

[۲۱] مکتبہ حالی، ص ۵۵۔

[۲۲] مقدمہ شعر و شاعری، غریب الخلف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۳، مکتبہ تحفہ لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۲۳] عقائدہ حالی حصارِ دل، غریب الخلف حسین حالی، ص ۱۲۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۳۳ء۔

[۲۴] ایضاً، ص ۳۶۸-۳۶۷۔

[۲۵] اصولِ ادبی، تصنیف حالی، ترجمہ غالب، دیوانہ، ص ۷۶، مرتبہ ڈاکٹر اکیل پانی، پی، بطورہ نقوش شمارہ نمبر ۳۵-۳۶، اکتوبر نومبر ۱۹۵۳ء، لاہور، لاہور ادبی بورڈ۔

[۲۶] ترجمہ خاں، مشمولہ مقالہ، خاں، حصہ اول، ص ۲۶۹، نمبر ۱۱۔

[۲۷] ایضاً ص ۲۶۹۔

[۲۸] ایضاً۔

[۲۹] ایضاً۔

[۳۰] خاں، کاغذی ارتقا، ص ۱۱۵۵، نقل کتب خانہ کراچی ۱۹۵۶ء۔

[۳۱] ایضاً ص ۱۶۲۔

[۳۲] کتب خانہ، خاں، جلد اول، ص ۳۳، نمبر ۱۱۔

[۳۳] ترجمہ خاں، مشمولہ مقالہ، خاں، حصہ اول، ص ۲۷۰، نمبر ۱۱۔

[۳۴] کلیات، نظم خاں، جلد اول، سرچہ نگار، سر محمد علی، ص ۳۶۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۳۵] ایضاً ص ۵۱۔

[۳۶] انجمن، دیباچہ، تاریخ و فضیلت، ڈاکٹر صفیہ بانو، ص ۲۲۹، کتب خانہ کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۳۷] ایضاً ص ۲۳۳۔

[۳۸] خاں، ادبی زندگی، حقیقت سے، سلطنت، سر محمد علی، ص ۱۳۸، مطبوعہ ایوان تحقیق کراچی، نمبر ۱۱، ۱۹۶۷ء۔

[۳۹] کلیات، نظم خاں، جلد دوم، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء۔

[۴۰] کلیات، نظم خاں، جلد اول، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۵۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۱] ایضاً ص ۵۳۔

[۴۲] کتاب، سر محمد علی، جلد اول، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء۔

[۴۳] کلیات، نظم خاں، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۵۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۴] ایضاً۔

[۴۵] ایضاً ص ۳۳۔

[۴۶] ترجمہ خاں، مشمولہ مقالہ، خاں، جلد اول، ص ۲۶۵، نمبر ۱۱۔

[۴۷] ایضاً ص ۲۶۶، ۲۶۷۔

[۴۸] سر محمد علی، خاں، مشمولہ نگار، خاں، جلد اول، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۳-۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۹] سر محمد علی، خاں، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۲۳۳، ادارہ نگار، ادارہ لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۵۰] ایضاً ص ۲۳۳۔

[۵۱] مقدمہ شعر و شاعری، الافاضل حسین خاں، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۸، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۱۹۵۳ء۔

[۵۲] سر محمد علی، خاں، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۵، مشمولہ نگار، خاں، جلد اول، نمبر ۱۱۔

[۵۳] مقدمہ شعر و شاعری، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۸۔

[۵۴] مقدمہ شعر و شاعری، سر محمد علی، سر محمد علی، ص ۳۸، نمبر ۱۱۔

[۵۵] ایضاً ص ۳۷، نمبر ۱۱۔

[۵۶] ایضاً ص ۲۲۱۔

[۵۷] ایضاً ص ۱۲۳۔

[۵۸] اتھارٹی سائے، بھٹو، گورکھ پریس، ۱۹۴۷ء اور دہلی صحت اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۵۵ء۔

[۵۹] اہل انصاف، نزل گوشت، ستارہ پبلیکیشنز، ۱۹۴۳ء، نکتہ "سات رنگ" کراچی ۱۹۶۳ء۔

[۶۰] اہل انصاف سے لہذا گورکھ پریس، ۱۹۴۳ء اور اردو پریس، لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۶۱] ایضاً ص ۱۳۳، ۱۳۴۔

[۶۲] ایضاً۔

[۶۳] ترجمہ حالی مشہور مقالہ سے حالی، مصداق، ص ۱۲۶، حسن ترقی اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۳۳ء۔

[۶۴] دیباچہ مجلس انصاف۔

[۶۵] حالی کی اردو شعر و آواز، مہر القیوم، ص ۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۶۶] مجلس انصاف، مصداق، ص ۹، نکتہ پتہ، نظم ہر اسما کی پائی پتی۔

[۶۷] مجلس انصاف، مصداق، الخاف حسین حالی، ص ۵۳-۵۷۔

[۶۸] ایضاً ص ۵۴۔

[۶۹] حالی کا ۱۵ مئی ۱۸۶۸ء، ڈاکٹر لکھنؤ، مصطفیٰ خان ص ۱۹۸، اہل کتب خانہ کراچی ۱۹۵۶ء۔ ۱۸۸۶ء کا یہ ایک نیا طبع انصاری دہلی سے

چھپا تھا۔

[۷۰] دیباچہ، صدی الخاف حسین حالی، مہر القیوم، اسما کی پائی پتی، ص ۱۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

[۷۱] مقدمہ شعر و شاعری، الخاف حسین حالی، مہر القیوم، ص ۱۱۰، نکتہ پتہ، لاہور ۱۹۵۵ء۔

[۷۲] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۳۸-۱۳۹، نکتہ پتہ۔

[۷۳] ایضاً ص ۱۵۰۔

[۷۴] اردو میں تنقید، ڈاکٹر احسن قادری، ص ۶۷، مکتبہ ذوق، کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۷۵] مقدمہ شعر و شاعری، مقدمہ شعر و شاعری، نکتہ پتہ۔

[۷۶] اردو میں تنقید، ص ۷۷، نکتہ پتہ۔

[۷۷] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۸۳-۱۸۵، نکتہ پتہ۔

[۷۸] دیباچہ، مجموعہ نظم حالی، مطبوعہ گیارہ، ڈاکٹر انور احمد صدیقی، ص ۵۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۷۹] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۳۶۳، نکتہ پتہ۔

[۸۰] ایضاً ص ۲۶۶۔

[۸۱] ایضاً ص ۲۷۲۔

[۸۲] حالی مقدمہ اور ہم، ادارت علوی، ص ۱۶۳-۱۶۵، اردو انٹرنس گیلری، لاہور ۱۹۸۳ء۔

[۸۳] ڈاکٹر غالب، الخاف حسین حالی، ص ۳، غالب انشائی تحفے، دہلی ۱۹۸۶ء۔

[۸۴] ایضاً ص ۳۔

[۸۵] اپنی اس ۸۔

[۸۶] اپنی اس ۶۶۔

[۸۷] اپنی اس ۱۳۰۔

[۸۸] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، منہ خطیبی مسلم یونیورسٹی انسٹی ٹیوٹ، دہلی گزٹ ۱۹۴۳ء۔

[۸۹] اپنی ۲۳۔

[۹۰] اس ۲۲۷۔

[۹۱] اپنی اس ۲۰۸، ۲۰۹۔

[۹۲] کلیات نثر حالی، مرتبہ چراغاں گیل پبلیشرز، ممبئی، ۱۹۶۰ء، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ء۔

[۹۳] مقالے، حالی، مصداق اس ۱۰۲، انجمن ترقی اردو، حیدرآباد ۱۹۴۳ء۔

[۹۴] کتب و دستے، حالی، اس ۲، خطیبی پریس، پانی پت، ۱۹۲۵ء۔

[۹۵] اپنی۔

[۹۶] مقدمہ، شعراء شاعری، الطاف حسین حالی، مرچلا، انکوارٹر، قریب، اس ۱۵۳، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۵۳ء۔

[۹۷] اپنی۔

[۹۸] ہندسہ، حالی، الطاف حسین حالی، اس ۱۱۸، تاج کتب لاہور، نادر۔

[۹۹] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، اس ۲۰۴، مسلم یونیورسٹی انسٹی ٹیوٹ، دہلی گزٹ ۱۹۴۳ء، دوسم۔

[۱۰۰] مقدمہ، شعراء شاعری، اس ۱۸۵، انکوارٹر لاہور۔

[۱۰۱] اپنی اس ۱۸۹۔

محمد حسین آزاد

تمہید: حالات زندگی، شخصیت و مزاج، وفات

محمد حسین آزاد بھی حالی، ثعلبی اور غزالی کی طرح سرسید احمد خاں کے ممتاز ہم عصر ہیں لیکن ان سب سے اس لئے مختلف ہیں کہ وہ اپنے دوسرے نامور ہم عصروں کی طرح ادب سے ماوراء کسی اور مقصد جیسے اصلاح قوم اور دور سنی اخلاق وغیرہ پر اپنی تحریر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ ان کے لئے انکشاف و ادبی ہی سب کچھ ہے۔ سہی امدادی نے لکھا ہے کہ ”آزاد کو انکشاف و ادبی کے درجے پر جس نے پہنچایا وہ آزاد اور صرف آزاد ہیں۔ پروفسر آزاد کا درجہ بہ حیثیت ادیب جو کچھ ہے اس کا کھٹا دھم دہے کی خلقت کے لئے جو قلم لٹریچر سے قطعاً بے گانہ ہے۔ آسان نہیں ہے [۱] آزاد کی باقی بچھی حیثیت ہیں مثلاً لسانی تحقیق (فنی دان پارس کا مقدمہ آب حیات) ضمنی نوکی (نیرنگہ طیال) تاریخ نوکی (دربار اکبری) تحقیق و تنقید نگاری (آب حیات) وغیرہ انکشاف و ادبی کے ذیل میں آتی ہیں۔ اپنے دوسرے بڑے ہم عصروں کے برخلاف ان کے ہاں انکشاف و ادبی ہر چیز پر فوقیت رکھتی ہے۔ اسی لئے سہی امدادی نے لکھا تھا کہ ”سرسید سے معمولات الگ کر لیجئے تو کچھ نہیں رہے مگر احمد بخیر مذہب کے لکھنے نہیں توڑ سکتے۔ جلی سے تاریخ لے لیجئے تو قریب قریب کوہ سے وہ جائیں گے۔ حالی بھی جہاں تک کا تعلق ہے، تاریخ نگاری کے ساتھ مل سکتے ہیں لیکن آقائے اردو یعنی پروفسر آزاد اور صرف انکشاف و ادبی ہیں جن کی کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں، اسی لئے واقعات بھی انہوں نے جس قدر لکھے ہیں قصص یعنی ایلو (TALES) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جسبے انسان کا رمان کہیں بھیجئے [۲] آزاد کی انکشاف و ادبی، شعر و شاعری، ادبی آگہی اور علمی معمولات سے بگڑی ہوئی ہے اور اسی لئے وہ دہلی رہ سکتی ہے اور بددعا رہے۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء - ۱۹۱۰ء) ۱۸ / جولائی ۱۲۳۵ھ / ۱۰ جون ۱۸۳۰ء [۳] کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ اُن کا خاندان امران سے تھمیر آیا اور شاہ عالم جانی آفتاب کے عہد میں دہلی آ گیا اور یہاں اپنے علم کے باعث معزز ہوا۔ محمد اکبر، آزاد کے دادا اور محمد باقر اُن کے والد تھے۔ ایمانی حکم اُن کی والدہ تھیں جن کے بطن سے آزاد اور ان کی دو بیٹیاں پیدا ہوئیں۔ ان کی وفات کے بعد محمد باقر نے یکے بعد دیگرے دو شادیاں اور کئی لیکن اُن سے کوئی اولاد نہیں ہوئی۔ آزاد کے والد محمد باقر (۱۸۱۰ء - ۱۸۵۷ء) [۴] مدرسہ کی تعلیم کے

ہندوئی کالج میں داخل ہوئے اور تعلیم مکمل کر کے ۱۸۳۸ء میں وہیں مدرس مقرر ہو گئے اور ۱۸۳۳ء تک وہیں درس و تدریس میں مشغول رہے۔ ۵۰ سالہ باقری اصل شہرت کا سبب وہ دہلی اخبار تھا جو ۱۸۳۶ء میں جاری ہوا اور مکر- اپریل ۱۸۳۸ء سے نام میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ دہلی آندو اخبار کے نام سے شائع ہوتا رہا۔ ۴۰ سالہ ۱۸۳۸ء سے دہلی آندو اخبار پر محمد حسین (آزاد) کا نام مہتمم کی حیثیت سے آنا شروع ہوا۔ یہ اخبار اپنے بلند معیار، صحیح فرائض اور موضوعات اور انداز نظر کے باعث اردو صحافت کی تاریخ میں ایک بلند مقام رکھتا ہے۔ مذہبی رواداری اس اخبار کا شعار تھا۔ ”دہلی آندو اخبار“ کی زندگی کے آخری دنوں میں تاریخ ۱۰ مئی ۱۸۳۳ء مطابق ۱۲ جولائی ۱۸۵۵ء کو ایک شب کو ایک بڑا انقلاب آیا کہ اس کا نام بدل کر ”اخبار المظفر“ کر دیا گیا۔ یہ نام خود بہادر شاہ ظفر نے تجویز کیا تھا۔ ۶۰ سالہ ایک طرف محمد باقری بہادر شاہ ظفر سے ایسی وابستگی کہ اخبار کا نام تک بدل کر ان کے نام پر رکھ دیا گیا تھا اور دوسرے دہلی کالج کے پرنسپل مسٹر فرانسس فیلر کے قتل کی ذمہ داری بھی محمد باقر کے سر آ گئی تھی۔ ۱۳ ستمبر ۱۸۵۵ء کو یہ اخبار بند ہو گیا اور جب ۱۸۵۵ء کی بغاوت ختم ہوئی اور انگریز فاتح بن کر عیال سے انتقام لینے پر تیار آئے تو ہزاروں پھولے ہوئے عوام و خواص چٹائی اور دوسری سڑاؤں کی بجائے چڑھ گئے۔ مولانا امام بخش صہبائی کی طرح مولوی محمد باقر بھی چٹائی چڑھائے گئے۔ اور محمد حسین آزاد اپنی اور اپنے خاندان کی جان بچانے کے لئے راتوں رات اپنے خاندان کے ساتھ نکل کھڑے ہوئے۔ ایک عرصے تک اپنی گرفتاری کے ذمہ دار اور فاحشہ دار رہے۔ ”سیر امین“ میں لکھا ہے کہ ”بندہ آزاد خان اس برہاد چاہی دہلی کے بعد کئی سال تک سرگرداں بھر بارہا“ آئے اور سوئی پت گئے۔ لکھنؤ گئے جیسا کہ خود بھی لکھا ہے کہ ”راقم آتم ۱۸۵۸ء میں لکھنؤ گیا“ (۸) جیسا کہ میر کوثر علی سے ان کی ملاقات ہوئی۔ آپ حیات میں لکھا ہے کہ ”میر صاحب کے بیٹے میر کوثر علی لکھنؤ میں ملے تھے (۹) اور وہاں سے آ کر پنجاب کی طرف چلے آئے۔ یہاں آ کر کچھ عرصہ آزاد چاند میں ڈاکٹر لاکرستانین کے ملازم رہے اور ۱۸۶۰ء میں مولوی درجب علی درسلو جہاں کے اخبار ”منہج البحرین“ بنگلہ دیش (کامیاب) میں لوکر ہو گئے (۱۰) ان کی خواہش تھی کہ شکر تعلیم میں انھیں ملازمت مل جائے لیکن کوشش کے باوجود کامیاب نہ ہوئے۔ (۱۱) بنگلہ دیش میں وہ زیادہ عرصے تک نہیں رہے اور یہیں سے وہ جنرل پوسٹ آفس لاہور میں ۱۱ جولائی ۱۸۶۱ء کو تیس روپے ماہوار پر سہ ماہیہ دار کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ ۹ اکتوبر ۱۸۶۲ء کو ان کا تادمستان کا ہو گیا اور وہ مستعفی ہو گئے۔ (۱۲) ۱۸۶۳ء میں انھیں پبلک انسٹرکشن کے شعبے میں نائب رشتہ دار کی معمولی سی ملازمت مل گئی۔ یہ ملازمت بھی آزاد سے کسی بے قاعدگی کے سرزد ہونے کی وجہ سے ختم ہو گئی (۱۳) اس کے بعد وہ کافی عرصے تک بے روزگار رہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ پنجاب میں ڈاکٹر لاکرستانین کے علم و عمل کی بڑی شہرت تھی۔ آزاد ان سے ملے اور جلد ہی ان سے قریب ہو گئے۔ لاکرستانین انہوں کو ذمہ دار تعلیم بنانے کے قائل تھے اور چاہتے تھے کہ دیسی زبانوں کو انگریزی کی خیالات کے اعتبار کا ذریعہ بنایا جائے۔ اب تک لکھنؤ، بنگلہ

بریلی، جہاں اس میں انجمنیں قائم ہو چکی تھیں۔ ۲۰ جنوری ۱۸۶۵ء کو فنی من پھول نے "مسکینا سہا" کے مکان میں منتخب لوگوں کا جلسہ بلایا اور دوسرے علاقوں کی انجمنوں کی طرح پنجاب میں بھی ایک ایسی انجمن قائم کرنے کی تجویز پیش کی اور ساتھ ہی ڈاکٹر لائٹ کو تعارف کرایا۔ اس طرح لاہور میں "انجمن مصلح مفیدہ پنجاب" کی بنیاد پڑی جس کے لائٹ پہلے صدر منتخب ہوئے۔ عرصہ عام میں یہ "انجمن پنجاب" کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔ یہاں لائٹ نے کوشش کی کہ کھینے والے جدید موضوعات پر قلم اٹھائیں۔ ادبی، معاشرتی اور سیاسی مسائل پر مضامین لکھیں اور ان تمام مباحث پر تبادلہ خیال کریں جن سے آج کی دنیا ترقی کے راستے طے کر رہی ہے۔ "انجمن پنجاب" کے تحت ایک پبلک لائبریری اور بچہ نگار خانہ قائم کیا گیا اور نئے پرانے لوگوں کو شرکت کی دعوت دی گئی۔ جدید موضوعات پر لکچروں کا بھی انتظام کیا گیا۔ حکومت وقت اور سرکاری اہل کی حمایت اس انجمن کو حاصل تھی جن میں ایجنٹ گورنر سرفیلڈ میکڈوڈ، کمشنر لاہور مسٹر براڈ وڈ، ڈپٹی کمشنر مسٹر ایچ بی سن وغیرہ شامل تھے۔ اس انجمن کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ مقامی زبانوں میں مغربی افکار کی روح پھونکی جائے اور جدید سائنس کو آگے بڑھایا جائے تاکہ ہندوستان کی سوئی ہوئی دنیا جاگ اٹھے۔ آزاد نے "انجمن پنجاب" کے کاموں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ انھوں نے جدید موضوعات پر مضامین لکھے اور انجمن کے جلسوں میں پڑھے۔ فروری ۱۸۶۵ء سے ستمبر ۱۸۶۸ء تک آزاد نے ۲۲ مضامین لکھے جو نہ صرف جدید موضوعات پر تھے بلکہ قدیم موضوعات کا بھی جدید انداز سے لکھا گیا تھا۔

ڈاکٹر احمد مریدی حکام کو آزاد پر احتجاج دہو گیا تھا کہ ۱۸۶۵ء میں انھیں ایک فقیہ مشن پر وسط ایشیا بھیجا گیا۔ یہ واقعہ چار دکان پر مشتمل تھا۔ چڈت من پھول اس کے سربراہ تھے اور محمد حسین آزاد، انیس بھٹی، کریم چند، محمد رام داس کے ذمہ تھے۔ ان لوگوں نے اپنے نام بدسلے من پھول دیا ان ننگے مہاجن بچے، آزاد نے بہا والدین نام لکھا اور فیض بخش نے غلام ربانی نام اختیار کیا۔ کریم چند، محمد رام نے اچھا تہذیبی نہیں کیا۔ اس مشن کا مقصد یہ تھا کہ وسط ایشیاء جا کر وہاں کے حالات کی صحیح صورت حال معلوم کی جائے۔ اس میں نہ صرف فوج اور اسلحہ کی تعداد معلوم کرنا تھا بلکہ یہ بھی معلوم کرنا تھا کہ اس فوج میں کس علاقے کے سپاہی شامل ہیں اور اس میں اس علاقے کے مسلمان سپاہی بھی شامل ہیں یا نہیں۔ افسر اور سپاہی ایک ہی قوم کے ہیں یا افریقیائی اور سپاہی مسلمان ہیں۔ قلعہ اور چوکیاں کہاں کہاں بنائی گئی ہیں۔ روسی افواج کی کیا صورت ہے۔ آزاد کو اس سفر میں ایک سال دو مہینے اور چار روز کا عرصہ ملا۔ ۱۸۶۶ء میں وہ واپس آ گئے۔ اس عرصے میں آزاد ڈاکٹر ویلیو لائٹ (جونی ۱۸۹۹ء) سے ملے قریب ہو چکے تھے کہ لائٹ کو قدم قدم پر ان کی ضرورت محسوس ہوتی تھی۔ لائٹ اور حکام وقت کو آزاد پر اتنا بھروسہ ہو گیا تھا کہ ۱۸۶۶ء ہی میں پھر کسی نامعلوم خاص کام سے انھیں نکلنے بھیجا گیا اور جب وہاں سے واپس آئے تو انھوں نے نکلنے کے نواب عبداللطیف خان کی ۱۸۶۳ء میں قائم کردہ "مختار لٹریچر سوسائٹی" کے بارے میں مفصل لکچر بھی دیا۔ ۱۸۶۷ء میں لائٹ نے انھیں "انجمن پنجاب" کا سیکریٹری

ہندو یا جہاں انھوں نے نہایت گھن کے ساتھ کام کیا اور ہر جگہ میں، جگہ نہ کہ کچھ گھر پریشان کیا۔ انھن کے بکھر پڑی کی یہ حیثیت ۲۴ جون ۱۸۶۸ء تک قائم رہی [۱۴] اسی زمانے میں انھوں نے ”اصلیت زبان اردو کی“ (جولائی ۱۸۶۷ء) ”طیالات درباب نظم اور حکام موزوں کے“ (نچنگر اگست ۱۸۶۷ء) ”حال شمس ولی اللہ شاعر (اگست ۱۸۶۷ء)“ ”حال شاہ حاتم اکتوبر مرزا رفیع سودا کا“ (ستمبر ۱۸۶۷ء) ”حال شاہ ہدایت شاعر اردو کا“ (ستمبر ۱۸۶۷ء) ”نچنگر“ ”در باب طرز انشاء فارسی و اردو مرید“ (۱۸۶۸ء) ”اقدیت ملک اشعراء خاقانی ہند شیخ محمد امیر اہم ذوق“ (۱۸۶۸ء) [۱۵] ۱۶ جولائی ۱۸۶۸ء کو ۵۷ روپے ماہوار پر وہ یونیٹس گورنر کے حکم سے عارضی طور پر ملازم ہو گئے۔ تاکہ وہ اردو میں نئی تاریخ ہند لکھنے میں مسٹر بیٹرسن کی مدد کریں۔ اسی زمانے میں آزاد نے اردو فارسی کی ریڈر میں (۱۸۶۷ء) تالیف کیں۔ قصص ہند حصہ دوم (۱۸۶۸ء) بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ فارسی قواعد (۱۸۶۹ء) بھی انھوں نے اسی زمانے میں لکھی جس پر انھیں دوسروں نے کاتھام بھی ملا۔ اسی زمانے میں وہ ”سرکاری اخبار کے سب ایڈیٹر کا کام بھی کر رہے تھے کہ ۱۲ اگست ۱۸۶۹ء کو بالرائڈ ڈی پی آئی پنجاب کے حکم سے گورنمنٹ کالج لاہور میں عارضی طور پر تین ماہ کے لئے عربی کا کارگزاردہ دکار پر فائز مقرر کر دیا گیا اور جب ۱۳ مئی ۱۸۷۰ء کو مولوی عبدالرحیمین وفات پا گئے تو آزادوں کی جگہ مستقل ہو گئے۔ [۱۶] اس تمام عرصے میں ”انجمن پنجاب“ سے ان کی دلچسپی اسی طرح برقرار رہی اور جون ۱۸۷۰ء سے ”انجمن“ کے اخبار ”برصائے پنجاب“ کی ادارتی ذمہ داریاں بھی ان کے سپرد کر دی گئیں۔ جس کے لئے یونیٹس گورنر پنجاب نے اپنے خط مورخ ۲۶ اکتوبر ۱۸۷۰ء کو کالج کی مصروفیت کے ساتھ یہ ذمہ داری قبول کرنے کی اجازت دی [۱۷] اسی دوران ایک ایسا واقعہ پیش آیا کہ آزاد پر بیانی میں چڑ گئے۔ سیالکوٹ کے نامہ نگار نے ایک مکتوب بھیجا جس میں بتایا کہ جگہ ڈاک کے ملازمین لغافوں میں بند نوٹ یا چھٹی چیزیں بڑی صفائی سے نکال لیتے ہیں۔ جب یہ مکتوب شائع ہوا تو پوسٹ ماسٹر جنرل نے صدر انجمن (مسٹر لائٹر) سے تحریری شکایت کی۔ آزاد کا جواب طلب ہوا۔ اور ان کی جگہ فروری ۱۸۷۱ء کو فشی محمد لطیف کا یہ حیثیت ایڈیٹر مقرر ہو گیا۔ گرمیوں کی چھٹیوں میں جب آزاد نے باہر جانے کی اجازت مانگی تو لائٹر نے سخت نوٹ لکھا کہ جب تک یہ معاملہ صاف نہ ہو جائے انھیں باہر جانے کی اجازت نہیں دی جائیگی۔ [۱۸] یکم اگست ۱۸۷۱ء کو آزاد نے اس مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھ لکھا کہ ”امیدوار ہوں کہ قعدی کو اجازت سز کی دی جائے کیوں کہ قعدی کے لاہور میں رہنے سے کچھ اس کام میں فائدہ نہ حاصل ہوگا۔ [۱۹] ایک اور خط مورخ ۲۱ جولائی ۱۸۷۱ء میں لکھا کہ ”میری اجازت فقط آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ اگر روکیں تو کسی یونیٹس گورنر کو روکیں۔ کسی گورنر کو روکیں۔ محمد حسین عاجز و غریب کا روکنا آپ کے لئے کچھ فخر نہیں۔ [۲۰]“ ستمبر ۱۸۷۱ء میں یہ گفتیش مکمل ہوئی اور یہ قصہ ختم ہوا لیکن ان دونوں کے درمیان تعلقات کے بگاڑ کا آغاز کر گیا۔ اسی زمانے میں آزاد لائٹری کتاب ”مسئمت الاسلام“ کا مسودہ تیار کر رہے تھے۔ لائٹرو مواد

فرام کر تے اور آواز اُسے اردو میں لکھ دیتے۔ اس کی پہلی جلد شائع ہوئی اور اس کے بعد دوسری جلد کا کام شروع ہو گیا۔ آواز نے اس بار وہ تعاون نہیں کیا جو وہ کرتے رہے تھے۔ لائبریری کو یہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے لکھا کہ وہ سارے مسودات کا قذات انھیں واپس کر دیے جائیں جو ان کے پاس ہیں۔ لائبریری نے اسی اثناء میں مولوی کریم الدین ڈاچی انجینئر ہاؤس امرتسر کی مدد حاصل کی۔ اسی کے ساتھ تعلقات کا پکا زمون کو پہنچ گیا۔ ”حسن دان پارس“ بھی اسی زمانے کی تالیف ہے۔

جدید اردو نظم کا آغاز: ۱۸۷۳ء

تاریخ ادب کے تعلق سے ۱۸۷۳ء کا سال ”جدید اردو نظم“ کے وجود میں آنے کا سال ہے۔ اس زمانے میں پنجاب کے لیٹیننٹ گورنر ڈولنڈ میلوڈ تھے۔ ان کی نظر سے اس زمانے کی منظور شدہ اردو دوسری کتاب گزریں اور انھیں یہ کی محسوس ہوئی کہ ان کتابوں میں ”نظمیں“ نہیں ہیں اور کہا کہ اگر ایسی نظمیں بھی اردو میں لکھی اور شامل نصاب کی جائیں تو یہ عمل مفید مطلب ہوگا۔ اس کی اطلاع جب ڈی پی آئی پنجاب کرل ہارلاند کو دی گئی تو انھوں نے آواز سے تبادلہ خیال کر کے طے کیا کہ ایک جلسہ بلایا جائے۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۳ء کو یہ جلسہ منعقد ہوا۔ ”سہا“ کی صدارت میں بلایا گیا جس میں ممتاز ہندوستانی رؤساء، صاحبان ذوق اور اہل علم کے علاوہ نہ صرف کرل ہارلاند موجود تھے بلکہ تکر پٹری حکومت پنجاب، کمشنر ڈپٹی کمشنر اور چیف کورٹ کے جسٹس پولو، جن کی صدارت میں یہ جلسہ ہوا موجود تھے تاکہ اس جلسے کی اہمیت واضح کر کے لیٹیننٹ گورنر ڈولنڈ میلوڈ کی خواہش کو پورا کیا جاسکے۔ اس زمانے میں ڈاکٹر لائبرڈ زکست پر ملک سے باہر گئے ہوئے تھے۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۳ء کو آواز نے ایک پیکر دیا۔ یہ پیکر کڑیونت کے بعد ”نظم آواز“ میں شامل ہے۔ اس پیکر میں انھوں نے ان تمام خیالات کو موضوع بنایا جو انھوں نے کرل ہارلاند سے سنے اور کہے تھے۔ پیکر میں آواز نے کہا:

(۱) فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازیوں کے بازوؤں سے اڑے۔ کافوں کے پردوں سے فر فر کرتے گئے۔ لفاظی اور شرمسگ لفاظی کے ذور سے آسمان پر چڑھتے گئے۔ اور استعاروں کی بد میں ادب کو قانع ہو گئے۔ فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم کسی شے پر دھبت یا اس سے نفرت، کسی شے سے خوف یا خطر یا کسی پر قہر یا غضب فرض جو خیال ہمارے دل میں ہو اس کے بیان سے وہی اثر وہی جذبہ وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جائے جو اصل کے مشابہ سے ہوتا (۲۱) اور کہا:

(۲) اب رنگ زبان کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجیب حانہ کھلا ہے جس میں بچ پ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گل دستے، ہار، ملے ہاتھوں میں لئے حاضر ہیں اور ہماری نظم عالی ہاتھ الگ کٹڑی منہ کھڑی ہے لیکن اب وہ بھی خنجر ہے کہ کوئی صلابت بہت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے۔ (۲۲) پیکر کہا کہ:

(۳) اسے بھرے اہل وطن اس سے یہ سمجھنا کہ میں تمہاری نظم کو مسلمان آرائش سے مطلق سمجھتا ہوں۔ نہیں۔ اس نے اپنے بزرگوں سے لیے لیے خلعت اور بھاری بھاری زبور میراث میں پائے مگر کیا کرے کہ خلعت نہ آنے ہو گئے اور زبور چندوں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے ملے مضامین اور نئے انداز کے مسودہ رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زبور جو آج کے مناسب حال ہیں۔ وہ انگریزی مسودوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خیر نہیں۔ ہاں مسودوں کی نگہی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ اب مجھے دوسری طرف متوجہ ہونا واجب ہے یعنی اسے انگریزی کے سرمایہ دار و اتم اپنے ملک کی نظم کو ایسی حالت میں دیکھتے ہو اور تمہیں انہیں پسند آتا۔ تمہارے بزرگوں کی یادگار فقیرانہ مٹا چکا اچھی ہے اور تمہیں اس کا دور نہیں آتا۔ اپنے خزانہ اور نئے خوش خانہ سے ایسا بند دوست نہیں کرتے کہ جس سے وہ اپنی حیثیت درست کر کے کسی اور ہار میں جانے کے قابل ہو۔ پس اس کی نظم میں اگر انگریزی خیالات کا پرتو حاصل ہو گا تو انہی کی بدولت ہو گا جو دونوں زبانوں سے واقف ہوں گے اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے لطائف اور خیالات ایسے ہیں جو اردو کے لئے زبور نیا نکل ہو سکتے ہیں۔“ [۲۳] اور کہا کہ:

(۴) مہارت کا زور، مضمون کا جوش و خروش اور لطائف و صنائع کے سامان تمہارے بزرگ اس قدر بے گلے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ مگر نظر اچھی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محسوس ہو گئے ہیں۔ وہ کیا؟ مضامین عاشقانہ ہیں جن میں کچھ وصل کا لطف و بہت سے حسرت و اربابان۔ اس سے زیادہ ہجر کا درد و شراب ساقی بہار غزاں، ٹھک کی شکایت اور اقبال مسندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے بے چیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ محفل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں۔ بھرے اہل وطن آؤ آؤ براے خدا اپنے ملک کی زبان پر دم کرو۔ اٹھو! اٹھو! وطن اور اہل وطن کی قدمی باسوری کو برہادی سے بچاؤ۔ [۲۴]

یہ پیچیدہ و کراؤ دار نے ایک مشکوٰۃ رات کی حالت کے موضوع بعنوان ہب قدر پر پیش کی۔ یہ وہ پہلی جہد نظم تھی جس کی ایک مسطورہ پر لکھی گئی تھی۔ اس کے بعد کرل ہارنٹون نے انگریزی میں تقریر کی اور کہا کہ ”نظم فردو جو چند عوارض کے باعث حزل اور بد حالی میں پڑی ہوئی ہے۔ اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچانے چاہئیں۔ ساتھ ہی انہوں نے آزاد کی نظم کی تعریف کی جو رات کی حالت میں کہے گئے تھے۔ اس جلسے میں حکومت پنجاب کے سیکرٹری نے ایک تحریر پیش کی جس میں یونیٹ گورنر کے مقصد کو واضح کیا گیا تھا کہ:

(۱) اردو کی دوسری کتابوں میں اردو نظم بالکل نہیں ہے۔ محمد نظم تعلیم کا وسیلہ ہے۔ طرح طرح کے دیکھی راگ اور گیت جن کو میر تقی میر اپنی جلسوں میں گاتے ہیں۔ موجود ہیں، کیا انتخابات اردو نظم جس میں اخلاق و فصاحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کشی کی گئی ہو۔ درس میں داخل نہیں ہو سکتی؟

(۲) سب دہانت دریافت کیا جاتا ہے کہ زمانہ حال کے شعراء سے خاص مدارس کے لئے ایک

ایسی تصنیف کا کام سرانجام ہو سکتا ہے یا نہیں۔

(۳) اگر اس طوط پر سرکاری مدارس کے وسیلے سے دینی نظم کا رواج ہو جائے اور دینیات نظم جو بالکل بہت رائج ہے، فہم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہوگی۔

(۴) یونیٹ گورنر کی رائے ہے کہ جو طلبان نظم کو پڑھ کر نظمیں کے دو ایک پائیز و سرچشموں کے اور سارے ملک کو میراب کریں گے۔

(۵) بڑا شاعر وہ ہے کہ مصیبت کا بیان کرے تو زلادے۔ غرقی کی بات سے ہنسا دینا۔ شہادت کی بات سے لڑا دینا، ظلم کے جان سے عالم سے بےزار کر دینا اس کی زبان کے اختیار میں ہو۔ شاعر کو چاہیے کہ جو کچھ ایسا لکھے کہ سختی ہی انسان کا دل راسخ کی طرف مائل ہو اور ہم دردی، پاک، داخلی اور خوش اخلاقی کی طرف راغب ہو۔ ہرغ کی ہنسی اور ہر اول و غروب آفتاب کے وقت آفتاب کی خوش رنگائی اور اس کے طلوع کے وقت کی کیفیتوں کے بیان سے خاص و عام کے دلوں پر اثر پیدا کرے۔ مقصد کی وضاحت کر کے انھوں نے یہ تجویز پیش کی کہ:

(۶) جس طرح ہر شعر میں مومن شاعری ہوتی ہے، آپ بھی ایک مشاعرہ کیا کریں، جس میں شعر و مصرع طرح کے چھائے موضوع پر طبع آزمائی کیا کریں اور جلسے عام میں سنایا کریں اور جن کے حکم بہتر ہوں ان کے لئے انعام تجویز کیے جائیں۔ یہ بھی کہا کہ جو تجویز اس وقت پیش کی گئی ہے اگر وہ خاطر خواہ عمل میں آئے تو ۱۸۷۳ء بعد وہستان کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار ہے گا اور لوگ کہیں گے کہ نظم اردو کن کن اشخاص کی سعی و کوشش سے چاہو منزل سے نکل کر رواج ترقی پر پہنچی۔ ساتھ یہ مضمود بھی دیا کہ ہر سینیے یہ جلسے کیا جائیں اور اب کی دفعہ جو جلسہ سب اہل سخن ایک نظم ”برسات“ کی تعریف پر لکھیں۔

یہ پہلا انتخابی جلسہ ۱۱۹ھ پر ایل ۱۸۷۴ء کو ”مسکھ سبھا“ کی عمارت میں ہوا جہاں ”انجمن اشاعت مطالب مفیدہ و پنجاب“ کا پہلا جلسہ ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو ہوا تھا اور جس میں لائبریری و مسند انجمن پنجاب منتخب کیا گیا تھا۔ اس سلسلے کا پہلا موضوعاتی مشاعرہ جس کا موضوع ”برسات“ تھا ۳۱ مئی ۱۸۷۴ء کو منعقد ہوا۔ پہلا جلسہ (۱۱۹ھ پر ایل ۱۸۷۴ء) کو ہوا جس میں آزاد نے لکچر دیا تھا اور مشغی حب قدر چڑھی تھی۔ جس میں کرنل ہارلڈ نے تقریر کی تھی اور سکرٹری حکومت پنجاب نے وضاحت کر کے مقصد متعین کیا تھا اور پہلے مشاعرے کے لئے ”برسات“ کے موضوع پر نظمیں لکھنے کی تجویز پیش کی تھی۔ اس کے بعد پہلا موضوعاتی مشاعرہ ۳۱ مئی ۱۸۷۴ء کو ہوا جس میں ”برسات“ کے موضوع پر نظمیں پڑھی گئی تھیں۔ الطاف حسین حالی کی نظم ”برکھارت“ اس پہلے موضوعاتی مشاعرے میں چڑھی گئی تھی۔ ہرئی تحریک کی طرح آزاد کے لکچر اور نئی شاعری کی روایتی معاشرے نے شدید مخالفت کی لیکن وہ اس تاریخی دھارے کا رخ نہ موڑ سکا۔ اس موضوعاتی مشاعروں کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ لیکن اردو کی جدید نظمیں شاعری آج بھی ”انجمن پنجاب“ کے اسی رجحان کی بنیاد پر عمارت تعمیر کر رہی

ہے۔

دوسرا مشاعرہ ۳۰ جون ۱۸۷۴ء کو ہوا جس کا موضوع ”کومستان“ تھا۔ کئی دوسرے شعرا کے علاوہ آزاد نے بھی اسی موضوع پر اپنی مثنوی مشاعرہ میں پڑھی۔ تیسرا مشاعرہ ۳ اگست ۱۸۷۴ء کو ”امید“ کے موضوع پر ہوا۔ اس مشاعرے میں محمد حسین آزاد نے اپنی نظم ”بیج امید“ اور الطاف حسین حالی نے اپنی نظم ”نکاح امید“ پڑھی۔ چوتھا مشاعرہ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کو ”حب وطن“ کے موضوع پر ہوا جس میں اور شعرا کے ساتھ محمد حسین آزاد نے مثنوی ”حب وطن“ اور الطاف حسین حالی نے اپنی مثنوی ”حب وطن“ پیش کی۔ پانچواں مشاعرہ ۱۹ اکتوبر ۱۸۷۴ء کو ”امن“ کے موضوع پر ہوا۔ دوسرے شعرا کے ساتھ آزاد نے بھی اپنی مثنوی ”غائب امن“ پڑھی۔ چھٹا مشاعرہ ۱۳ نومبر ۱۸۷۴ء کو ہوا جس کا موضوع ”انصاف“ تھا جس میں نور شریک شعرا کے ساتھ حالی نے ”مناظرہ رحم وانصاف“ اور آزاد نے ”دادا انصاف“ کے عنوان سے مثنوی پڑھی۔ ساتواں مشاعرہ ۱۹ دسمبر ۱۸۷۴ء کو ”مرآت“ کے موضوع پر ہوا جس میں نور شعرا کے ساتھ آزاد نے مثنوی ”دادا انصاف“ پیش کی۔ آٹھواں مشاعرہ ۳۰ جنوری ۱۸۷۵ء کو ہوا جس کا موضوع ”قامت“ تھا۔ آزاد نے مثنوی گنج قامت پڑھی مثنوی مشاعرہ کا حال پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب شعر اٹھ گئے ہیں۔ یہ مشاعرہ غالب گمان ہے کہ ۱۳ مارچ ۱۸۷۵ء کو ”تہذیب“ کے موضوع پر ہوا جس میں آزاد نے اپنی مثنوی ”مصدقہ تہذیب“ پڑھی۔ دسواں مشاعرہ ۳ جولائی ۱۸۷۵ء کو کثرات کے موضوع پر ہوا [۲۵] اس بار بھی محفل دیرانہ رہی۔ آزاد کے کلام نظم آزاد میں ایک مثنوی ”شریعت حقیقی“ کے نام سے ملتی ہے۔ اس کے بارے میں اور کوئی قافیہ ذکر تفصیل نہیں ملتی۔ شاید یہ مثنوی اسی دسویں مشاعرہ کے لئے لکھی گئی تھی جو اس وقت احمدی تھی اور بعد میں چھپی ہوئی اور ”نظم آزاد“ میں شامل کر لی گئی۔ دس موضوعاتی مشاعروں [۲۶] کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو گیا لیکن چھپے نظم شعری کی بنیاد پڑ گئی۔ شریک شعرا نے ان مشاعروں سے بہت سی توقعات وابستہ کر لی تھیں لیکن جب یہ چھپی تو یہ مثنوی مشاعرہ نکھر گیا لیکن اس کے اثرات ڈورنڈور تک پھیل گئے اور نئی نسل کے شعراء نے نظم گوئی کو قبول کر لیا۔ اس میں آزاد کی خدمات یقیناً تاریخی ہیں۔

اب آزاد کو رنٹ کالج لاہور میں عربی کی مددگار پروفیسر تھے اور لائٹنٹ اس کے پرنسپل تھے۔ حسین الاسلام کے تعلق سے دونوں کے تعلقات حریہ کشیدہ ہو چکے تھے اور لائٹنٹ اپنے مطلوب بالفطرت حراج کے باعث آزاد کے لئے قدم قدم پر رکاوٹیں پیدا کر رہے تھے۔ اپریل ۱۸۷۷ء میں آزاد نے ایک درخواست دی جس میں طلبہ کی تعداد میں اضافے کے فوجی نظر نگاہ میں اضافہ کے لئے کہا گیا تھا نیز ضمنی خدمت کے صلے میں ضلع لاہور میں ایک ہزار ایکڑ اراضی کے لئے درخواست کی تھی تاکہ وہ ایک ماڈل فارم قائم کر سکیں [۲۷] لائٹنٹ نے اس کے خلاف ایک نوٹ لکھا کہ ”مولوی صاحب اسنے ہی بارست ہیں جتنے وہ بھی کبھی ہوشیار نظر آتے ہیں اور جن لوگوں کو احاطہ رکازا سا بھی خیال ہے وہ مولوی محمد حسین کے سلیطے میں پرنسپل

کے تجربے کو مدنظر رکھ کر کوئی ایسی کامیابی کے پیر و پیش کریں گے۔ اس سلسلے میں مسٹر الیگزینڈر ڈارو مسٹر جی بی کی رائے سے بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے [۲۸] اس کے بعد انھوں نے ان کے کیتھر کے ہر ہر پہلو پر مفاد و روشنی ڈالی۔ عالم تعلیمات کے دفتر سے وہ ایک بے قاعدگی کی وجہ سے طبعیہ کیے گئے۔ وسطی ایشیاء کے مشن سے وہ نکاح حاصل نہیں ہوئے جو دوسرے اراکین سے حاصل ہوئے۔ اس کالج میں اسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے ان کا کام عام طور پر اچھا ہے لیکن دوسری جگہوں کی طرح ان کی سازشی فطرت ان کی افادیت کے آڑے آئی ہے۔ ان کی موجودہ مادی حیثیت بھی پرنسپل کی مرہون منت ہے۔ اگر زمین کا علیہ انھیں لاہور گورنمنٹ کالج سے طبعیہ کر دے تو پرنسپل کو مسوولی محمد حسین جیسے طاقت کے طبعیہ ہونے کی خوشی ہوگی جس نے مسلسل مہربانوں کے باوجود اپنے آپ کو ناقابل اعتماد ثابت کر دیا ہے۔ [۲۹]

اس عرصے میں وہ "آپ حیات" لکھنے میں مصروف رہے اور ساتھ ہی "تیرکب خیال" کے لئے مضامین لکھتے رہے۔ وہ کالج میں تھے لیکن حالات کی وجہ سے شدید دباؤ میں تھے۔ ۱۸۸۰ء میں یہ دونوں کتابیں شائع ہو کر مظفر عام پر آ گئیں۔ اس کے بعد وہ "درد پارا کبریٰ" میں لگ گئے۔ وہ حالات سے اس قدر تنگ اور پریشان تھے کہ انہیں سے حیدر آباد کن پٹے جانا چاہتے تھے۔ جہاں سر سالار جنگ اول کی سرپرستی عام تھی اور محمد حسن الملک، چراغ علی، دوکار الملک، نذیر احمد وغیرہ اس اعلیٰ عہدوں پر فائز ہو چکے تھے۔ لیکن جب سر سالار جنگ اچانک وفات پانے لگے تو انھوں نے حیدر آباد جانے کا ارادہ ترک کر دیا۔ اسی زمانے میں "آپ حیات" اور "تیرکب خیال" کو بی ورنٹی کے نصاب میں شامل کر دی گئیں اور آزاد نے ان کا فخر طانی شدہ ایڈیشن ۱۸۸۳ء میں شائع کیا۔

۹ جون ۱۸۸۴ء کے پنجاب ہونی ورنٹی صحت کے اجلاس میں طے پایا کہ محمد حسین آزاد اور دو کے اسٹنٹ پروفیسر ہوں گے اور شیخہ عربی و فارسی کے تمام طلبہ کو آزاد و ترجمہ اور مضمون نویسی کی تعلیم دیں گے [۳۰] اور گورنمنٹ کالج کے سال اول و دوم کے طلبہ کو فارسی پڑھائیں گے۔ اب ان کی خدمات گورنمنٹ کالج سے ہونی ورنٹی اور نیشنل کالج منتقل کر دی گئیں۔ ۱۸۸۳ء۔ ۱۸۸۵ء کے سال ان پر سخت گزرے۔ مگر میں آگ لگنے سے ان کی ایک پرانی ملازمت جل کر مر گئی۔ ان کی جیتی جیتی امت اسکیم بھی اسی سال جان ۱۸۸۴ء میں وفات پا گئی۔ یہ ان کے لئے جاں کا دھمکہ تھا۔ ۱۸۷۲ء۔ ۱۸۷۳ء میں جو ایران پر آزاد نے ٹیگرو دیے تھے۔ اور جو بعد میں غن و دان پارس کے نام سے مرتب و شائع ہوئے ان میں مصر ایران پر جانے کا ذکر کیا ہے لیکن یہ اس لئے درست نہیں ہے کہ آزاد ۱۸۸۵ء سے پہلے بھی ایران نہیں گئے۔ وسطی ایشیاء کا سفر بحری کا سفر تھا اس لئے اس کا چھپا ہوا ضروری تھا۔ جو نقشے ایران پر ٹیگرو کے دور میں انھوں نے جنم دیے وہ دراصل ایران کے نقشے بلکہ وسطی ایشیاء کے نقشے ہیں اور ایران سے متعلق دوسری باتیں مسٹر بالکم کی ایران پر کتاب سے ماخوذ ہیں۔ ڈاکٹر محمد صادق نے لکھا ہے کہ "ہر وہ اطلاع جو بالکم کی کتاب میں درج نہیں ہوا راستہ وسطی ایشیاء سے

متعلق ہے اور ہر وہ اطلاع جو وسط اشیاء سے متعلق نہیں، مآکرم کی کتاب سے لی گئی ہے [۳۱]

۱۸۸۵ء میں آزاد کی اور آخری بار ایران گئے۔ لاہور نے حسب معمول روزے لگانے اور گورنر اپنی سن نے اپنے اختیار خاص سے ان کی پھٹی مکتوب کی۔ ”سیر ایران“ میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ”مخلص کا مقدمہ سب سے زیادہ عجیب ہے۔ ایک صاحب جو ویسے دینی لوگوں کی خیر خواہی کا دام بچھائے رہے ہیں اور حقیقت میں مایجان شب گوں کے شکاری، دوست بن کر دشمنی کرنے والے ہیں۔ وہ جو جب اپنی عادت کے پارچ ہونے چاہاں چکی مینے کی کھڑا کا نقصان بگھے پہنچایا۔ یا نہ انھیں غیب سے نقصان پہنچا اور دل کا شیشہ چور کر [۳۲] آزاد کا یہ سفر ۲۳ ستمبر ۱۸۸۵ء ۱۲ ذی الحجہ ۱۳۰۴ھ سے شروع ہوا۔ اس دن وہ لاہور سے کراچی کے لئے روانہ ہوئے اور ۱۲ اکتوبر ۱۸۸۵ء ۱۲ ذی الحجہ ۱۳۰۴ھ بروز جمعہ کراچی سے پوٹھو (ایران) کے لئے بحری جہاز سے تین تھارہ دنہ ہو گئے۔ اس وقت ان کی عمر ۵۵ سال تھی۔ اس سفر کا مقصد جیسا کہ انھوں نے خود بیان کیا ہے، یہ تھا کہ ”مجھے طہران میں ظہر نے کی بڑی ضرورتیں دو تھیں۔ اول کتابیں دوسرے تحقیقات الفاظ اور ان کا سوں کے لئے جس قدر توقف ہو تو ضرر تھا۔ [۳۳] دوران سفر وہ شیراز، اصفہان، کاشان، قم، طہران، مشهد اور ہرات گئے اور جہاں گئے اہل علم سے ملے، ان کے کتب خانے دیکھے اور معلومات حاصل کیں۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ گاؤں میں جا کر پوچھتا اور جو اہل علم ہوتا اس سے ملاقات کرتا۔“ [۳۴] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”مجھے اس سفر میں بڑی فرض کتابوں کی تلاش تھی۔“ [۳۵] ”سیر ایران“ سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ جامع اللغات مرتب کرنا چاہتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ”جن ضرورتوں کے لئے میں جاتا ہوں ملک اس کا تاج ہے اور قوم کو خیال نہیں۔ لیکن ہوگا ایک مری سے کے بعد۔ اس سے ہجرت ہے کہ میں ہی اس کام کو کر جاؤں خصوصاً قادی کی ”جامع اللغات“ کہ بغیر قادی جانے کے اس کی تکمیل اور اعتبار ممکن نہیں۔ [۳۶] نیرہ آزاد آغا حاضر مرتبہ دانش ”سیر ایران“ نے صفحہ ۶۳ پر حاشیہ میں لکھا ہے کہ ”یہ لغت ہر طرح مکمل ہے۔ انشاء اللہ بہت جلد جاری ہو جائے گی۔“ ”سیر ایران“ میں آزاد نے یہ سب کام کیے اور پھلزارا اپنی ہند کی کتابیں ساتھ لائے۔ یہ سفر انھوں نے بہت چنگی کے ساتھ کیا۔ نہ ڈھنگ سے کھایا، نہ آرام کیا اور پھر جہاں کتابیں خریدتے رہے۔ ہرات و قندھار میں وہ بہت پریشان ہوئے۔ کسی نے انھیں سوال پر سوال کر کے جاسوس فرنگی کہا۔ کسی نے ان سے اتنی کتابیں ساتھ رکھنے پر سوال کیا، کسی نے ان کا شجرہ پوچھا۔ مشهد سے ہرات جاتے ہوئے ایک ایسے ساتھ سے دو چار ہوئے جس نے ان کے ذہن کو حاصر کیا۔ وہ انڈس پر سفر کرتے ہوئے سرد اور گردن کے ٹل گرے۔ ایک پہلی ٹوٹ گئی اور داغ کسی گم چٹ سے شدہ حاصر ہوا۔ سیر ایران سے متعلق بیگز میں اس واقعہ کو بیان کرتے ہوئے کہا کہ ”ہرات کے رستے میں ہمارا کارواں مشغری تھا۔ تیسری منزل میں ٹھہرنے لگے۔ پر غفلت کا شب خون مارا۔ انڈس سے گر پڑا۔ ایک پہلی ٹوٹ گئی، قدرت انجی نے جراحی کی۔ آپ ہی بخیر کراچی ہو گئی۔ گرہ اب تک موجود ہے۔“ [۳۷] ”سیر ایران“ میں لکھا ہے کہ

”خیر بھائی سے کوچ کر کے خیر آباد میں منزل ہوئی۔ رات کو میں لوٹ پر سے اوتھکتے میں لوٹ گیا۔ سر اور گردی کے بل کر اتھا۔ مرنے میں کچھ باقی تھا مگر خدا کی قدرت کہ سر ہال ہال بچا۔ زیادہ تر پشت و دونوں پہلو اور سینہ پر صدمہ پہنچا۔ مجھے پھر لوٹ پر ڈال کر خلف اوڑھ لیا اور دھڑی سے کس دیا۔ سب کو خیال تھا کہ مر کر رہ جائے گا۔ صبح کے قریب منزل پر پہنچ کر آواز دی۔ میں نے کہا تو کیستی۔ شتر بان نے نام لیا۔ مجھے گودی میں آتا اور بستر پر لٹا دیتے تھے ان مجب حال رہا کہ کھانا بھی نہ کھاتا تھا۔ (۳۹)

جولائی ۱۸۸۶ء (۳۰) میں آزاد کو دہلی دس مہینے سڑ میں رہ کر خراب صحت اور دماغی چوٹ کے ساتھ یہ خیریت لاہور پہنچے۔ ڈاکٹر لائٹھز ۲۲ سال پر فیمل رو کر اپریل ۱۸۸۶ء میں گورنمنٹ کالج سے جاسکے تھے۔ لاہور آ کر آزاد پھر اپنے خد رسی اور تحقیقی و علمی کاموں اور تمام مسودوں کو مکمل کرنے میں لگ گئے جن میں ”جامع اللغات“ بھی شامل تھی۔ لاہور واپس آ کر ان کی زندگی کی تین باتیں قابل ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی درخواست پر حکومت پنجاب نے انھیں درگاہ شاہ عمر ٹوٹ کے قریب ایک قطعہ اراضی کتب خانہ تعمیر کرنے کے لئے دیا جس پر انھوں نے اپنے خرچ سے ایک عمارت تعمیر کی۔ دوسرے ۱۸۸۷ء میں حکومت ہند نے انھیں محکمہ اعلیٰ کا خطاب عطا کیا۔ ۵ جون ۱۸۹۰ء کو وہ ملازمت سے سبک دہی ہو گئے اور ۶ جون سے پچاس روپے ماہوار ان کی منتھن مقرر ہو گئی۔ ۳۰ ماکست ۱۸۹۲ء کو گورنر جنرل کی سفارش پر وزیر ہند نے ۵۰ روپے ماہوار کی خصوصی منتھن اور منظور کی۔ (۴۱) لیکن وہ اب ہر چیز سے بے نیاز ہو کر عالم بے غودی میں جاسکے تھے۔ اس عالم بے غودی یا عالم جنون یا عالم دیوانگی کے جوہر آزاد کی زندگی میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

آزاد کی زندگی کی چٹا ۱۸۷۵ء سے شروع ہوئی۔ ۱۸۵۷ء میں ان کے والد محمد باقر کا مگر پڑھانے پچانسی دے دی اور آزاد خوف و صدمہ سے غر حال اپنے کہنے کو لے کر دہلی سے نکل کھڑے ہوئے۔ یہ خوف ساری عمر ان کا بچھا کرتا رہا۔ اسی زمانے میں توپ کے دھماکے سے دہلی کران کی دودھ جلتی پکی لٹھ کو پاماری ہو گئی۔ جب ذرا حالات سنبھلے تو کالج کے پرنسپل لائٹھز کی دوستی و دشمنی میں بدل گئی۔ گورنمنٹ کالج لاہور کی ملازمت کم دہلی انھیں پریشانوں اور اعصابی دباؤ میں گزری۔ ان تھک محنت اُن کی تکلیف میں پڑی تھی۔ وہ جو کام بھی کرتے اسے اپنی محنت سے ایسا سنوار دیتے کہ تخلیق و تحریر کا چمن گل اُفتاب ان کا منفرد اسلوب بیان بھی اسی محنت شائق کا سدا بہار ثمر ہے۔ جب دوسرا کاری ملازمت میں آئے تو ان کی قریبی عزیز مرزا محمد علی نے ان کی شکایت حکومت ہند سے کر دی جس کا اثر صورت خوف اُن پر برسوں مسلط رہا۔ ۱۸۷۷ء میں ان کی پرانی ملازمہ لاہور کے گھر میں آگ لگنے سے جل کر مر گئی۔ سزا یران پر جانے سے پہلے ان کی جواں سال بیٹی امتہ اسکندہ مر گئی جس کا انھیں اتنا صدمہ ہوا کہ لوگوں نے جنون کا شبہ کیا۔ یہ بیٹی انھیں بیٹوں سے زیادہ عزیز تھی۔ وہ تحقیقی کاموں میں بھی ان کا اچھا ملاتی تھی۔ آزاد نے اس جاں کا وساخو کے بارے میں لکھا ہے کہ:

”انھیں دونوں تقدیر سے مجھے چند دل شکن صدمے پہنچے جن میں سے سخت صدمہ ایک جوان

جنی کی موت تھی جو حقیقت میں ساتھ بیٹوں سے گراں بہا تھی۔ وہ میری تعلیمات میں میرا دہانتا ہاتھ تھی۔ اس کے مرنے سے میرا دل ٹوٹ گیا اور تعلیمات کا قلم دان بکٹ گیا، یہاں تک کہ اکثر ہوش مندوں کو جنوں کا شبہ ہو گیا۔ بیٹیاں اور لاکھوں میں اس کا چہ چاہی ہوا۔“ (۳۳)

آزاد کے چودہ بچے ہوئے اور صرف ایک آغا محمد ابراہیم بچے، حیرہ بچوں کی وفات کا مصداق۔ سوائے مرزا غالب کے، ہم لوگوں نے بھلا ہوا۔ ۱۸۷۳ء میں جدید شاعری کی تحریک کی شدید مخالفت نے بھی ان کے اعصاب کو شدت سے متاثر کیا۔ شہد سے ہرات جاتے ہوئے وہ غنودگی کے عالم میں لونیٹ پر سے گر گئے اور بے طرح ٹکم چوٹ آئی اور ایک پہلی بھی ٹوٹ گئی۔ دایکس آکر وہ دایان ذوق کی ترویج و ترویج میں بہترین معروف ہو گئے۔ ان کا یہ مرتبہ مطلوبہ دایان موجود ہے۔ اس میں انھوں نے نہ صرف استاد کے کلام میں اصلاح کی بلکہ اپنا کلام بھی شامل کر دیا۔ اس دایان کی بحث ہم شیخ ابراہیم ذوق کے مطالعے میں تفصیل سے کرتے ہیں۔ استاد کے رنگ میں استاد جیہ کلام کہنا جس محبت شاعر کا طالب ہے وہ وہاں نظر سے پوشیدہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا دھوکا تھا جس کا خوف تحت الشعور میں چھپ کر ان کے ذہن پر دھاوا ڈال رہا تھا۔ بہر حال ۱۸۹۰ء میں محققین پانے سے لے کر وفات ۱۹۱۰ء تک وہ اسی عالم میں رہے۔ اس عالم میں بھی وہ اپنے کتب خانے کی حفاظت کرتے رہے۔ اور ساتھ ہی تصنیف و تالیف کا کام اس حالت میں بھی انجام دیتے رہے لیکن یہ سب سر مجھائے ہوئے پہلوؤں کے گل و ستے ہیں جن میں تو تو بے خوش ہو نہیں سکتے۔ عالم جنوں کے زمانے کے ۸۹ غیر مطلوبہ مسودات مملوکہ آغا محمد باقر ذاکر اسلم فرنی کی نظر سے گزرے تھے (۳۴) اس زمانے میں وہ اکبر منڈی اور کے اپنے نو تعمیر گھر میں رہتے تھے اور دن رات ٹپکتے رہتے تھے یا دھیان شاہ مجذوب کے پاس جاتے۔ اسی عالم میں دو تین بار دلی بھی گئے۔ حکیم محمود خاں اور حکیم عبدالحمید کا علاج بھی ہوا لیکن اتفاقاً نہیں ہوا۔ کم دیش میں سال اسی عالم جنوں میں رہ کر ۹ محرم الحرام ۱۳۲۸ھ مطابق ۲۲ جنوری ۱۹۱۰ء کو لاہور میں وفات پائی اور گائے شاہ کی کربلا میں داتا گنج بخش کے حرار کے قریب دفن ہوئے جس پر سفید گنبد اور سہری مجلس آج بھی دعوتِ ظہارہ دیتا ہے۔ الطاف حسین حالی نے قلعہ تدارخِ وفات میں اپنے دل کی یہ اثر ترجمانی کی ہے لیکن اس سے ۱۳۲۸ھ کے بھانے سال وفات ۱۳۲۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ قطع یہ ہے:

آزاد وہ دریائے سخن کا ڈر یکتا جس کی سخن آرائی پہ ابداعِ خاص کا
ہر لفظ کو مائیں کے فصاحت کا نمونہ جو اس کے قلم سے دمِ تحریر ہے پکا
لکوں میں پھرا دتوں حقیقت کی خاطر پھوڑا نہ دقت بھی کوئی رنج و شب کا
دیکھا نہ سنا ایسا کہیں اہل قلم میں تصنیف کا، تدوین کا، حقیقت کا لہکا

صحت میں، تعلات میں، اقامت میں، سفر میں
قرض اپنا ادا کر کے کئی سال سے مشتاق
آرٹھپ جاشور کو قحطی جس کی تنہا
تاریخ وفات اس کی جو پوچھے کوئی مائی

آزادی وفات کے بعد ان کا یہ گراں بہا کتب خانہ جس میں ۱۵۳۶ کم یاب مطبوعات اور ۳۸۹۹ دستخطات شامل ہیں، ان کے بیٹے آغا محمد ابراہیم (متوفی ۱۹۳۰ء) نے بطور عطیہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری کو دے دیا جہاں مضبوط خوب صورت جلدوں کے ساتھ وہ "خیرہ آزاد" کے نام سے آج بھی محفوظ ہے۔ [۳۳]

محمد حسین آزاد شروع سے آخر تک ادیب و دانشور پر واز تھے۔ اپنے فن کو اچا کر کرنے کے لئے انتہائی محنت کرتے۔ محنت ان کی کھلی میں پڑی تھی۔ ساری عمر اس سے کام لیتے رہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں

"طبیعت محنت پسند واقع ہوئی ہے۔" [۳۵] اضطراب و بے قراری ان کے مزاج کی

بیچان تھی۔ حدودِ حساس اور خود میں اور ساتھ ہی روشن خیال بھی۔ شیراز (ایران) لکھتے تو

وہاں ایک گاؤں میں دیکھا کہ ایک عالم درس دے رہے ہیں، دوسری میں کرآزاد نے مشورہ

دیا کہ "لوگوں کو طہران (ایران) بھیجو اور دارالافتون پر موقوفہ کرنے کی ہوا بھر گئی

ہے۔" [۳۶]

علم حاصل کرنے کا شوق اس قدر تھا کہ ہر وقت اسی آؤ بیڑ میں لگے رہتے۔ جہاں جاتے اہلی علم سے کوشش کر کے ملتے۔ اسی طرح کتابیں جمع کر کے ذاتی کتب خانہ بنانے کا شوق بھی ایسا تھا کہ کم لوگوں میں نظر آتا ہے۔ ساری عمر بید کاٹ کر کتابیں خریدتے رہے اور آخر میں اپنے کتب خانے کے لئے الگ عمارت بھی تعمیر کرائی۔ ایران جاتے ہوئے تیسرے درجے میں اس لئے سفر کیا کہ اس طرح خرید کتب کے لئے پیسہ بچایا جاسکے گا۔ عالم جنوں میں بھی انھوں نے اپنے کتب خانے کی پوری طرح دیکھ بھال کی۔

آزاد نے اصلاح قوم کی ذمہ داری نہیں اٹھائی اور خود کو علم و ادب کے دائرے تک محدود رکھا۔ روشن خیالی کے باوجود ماضی سے ان کا ورثہ گہرا تھا۔ رواداری ان کے مزاج میں شامل تھی۔ یہ بات بھی ان کے لئے قابل ذکر تھی کہ "اب تک ہر آبادی میں گل افشاس شیعہ ملے تھے اور سوا اعلیٰ علی کی دوسری آواز نہ تھی۔" ساتھ ہی یہ بات بھی انھیں اچھی لگی کہ "اس منزل سے ہر ایک گاؤں میں شیعہ نشی طے غلے ملے لگے کر سب شیر و شکر ہیں بلکہ فرق نہیں۔" [۳۷] شیعہ نشی کے درمیان رواداری کو آزاد بہت اہمیت دیتے تھے۔

"دربار کبریٰ" میں جو اس موضوع پر انھوں نے بحث کی ہے وہ آج بھی قابل تقلید ہے۔ آزاد نے لکھا:

"ذرا خیال کر کے دیکھو۔ اسلام ایک، خدا ایک، پیغمبر ایک، شیعہ اور نشی کا اختلاف ایک

منصب خلافت پر ہے جس کے واسطے آج کل کم تیر و سوس گزر چکے ہیں۔ وہ ایک حق

تھا کہ کئی بھائی کہتے ہیں جنھوں نے لیا حق لیا۔ شید بھائی کہتے ہیں کہ نہیں حق اوروں کا تھا۔ ان کا نہ تھا۔ اگر پرہیزگاروں نے اپنا حق آپ کیوں نہ لیا۔ جواب بھی دیں گے کہ صبر کیا اور سکوت کیا۔ تم لیئے والوں سے لے کر اس وقت دواکتے ہو نہیں۔ لیئے والے موجود ہیں؟ نہیں۔ مہرین میں سے کوئی ہے۔ نہیں۔ آج صبح یہ صورت ہے تو آج تیرو سو برس کے بعد اس معاملے کو اس قدر مل دینا کہ قوم میں ایک سادہ عقیم کھڑا ہو جائے۔ چار آدمی بیٹھے ہوں تو صحبت کا مزا چار بار ہے۔ ڈنچا جو حرصہ لا غرت ہے اس کا وقت کا رہائے ملید سے ہٹ کر جھڑے میں چا آجھے۔ ظلم کی اتحادی قوت ٹوٹ کر چند در چند گلے پڑ جائیں۔ یہ کیا ضرور ہے۔ بہت خوب، ہم ہی حق پر کسی لیکن انھوں نے سکوت اور صبر کیا پس اگر ان کے ہوتو تم بھی صبر اور سکوت ہی کرو۔ نہ پانی بد کوئی اور بدگاری کرنی اور بھڑیا دیوں کی طرح لڑنا کیا عقل ہے اور کیا انسانیت ہے۔ کیا تہذیب ہے اور کیا حسن عقل ہے۔ تیرو سو برس کے معاملے کی بات ایک بھائی کے سامنے اس طرح کہہ دینی جس سے اس کا دل آزر ہو بلکہ مل کر خاک ہو جائے اس میں خرابی کیا ہے۔ ان جھگڑوں کی بدیاں اکٹیز کر کھڑے کو تازہ کرنا اور اپنا حق میں لڑنے والا ضرور ہے۔ ہمارے عقیدوں نے جو بات نہ کی ہم کریں اور قوم میں مذہب کا ستارہ قائم کریں یہ کیا اعطامت و بجدی ہے؟“ [۳۸]

آزاد مذہبی آدمی تھے لیکن وہ دین اور دنیا کو الگ الگ دیکھنے کے قائل تھے۔ مشہد (امیر ان) مجھے اور جب وہاں سے لوٹ چکا تو ”تین کوس جمل کر سر سلام نظر آیا۔ پھر زیارت کی اور دوتا آیا۔“ [۳۹] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”شام کو میں نکلا کہ کچھ کھانے کے لئے ہوتا لاؤں۔ ایک مجلس کی آواز کان میں آئی۔ جا کر شامل ہوا اور فیض عام پایا۔“ [۴۰] لیکن مذہب سے اپنی وابستگی کے باوجود وہ سیکولرزم ان کے مالک تھے اور دنیا کو دین سے الگ دیکھنے کی بات کرتے تھے۔ دربار اکبری میں لکھا ہے کہ ”بھلا دنیا کے معاملات میں مذہب کا کیا کام۔“ [۴۱] اور لکھا کہ ”مذہب کے معاملے میں انگریزوں نے خوب قاعدہ رکھا ہے۔ ان میں دھرتے ہیں اور ان میں سخت مخالفت ہے۔ دو دوست بلکہ دو بھائی بلکہ کبھی میاں بیوی کے مذہب بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ وہ ایک گھر میں رہتے ہیں۔“ [۴۲]

آزاد احساس طبع انسان تھے۔ خود بخوبی و خودداری ان کی عظمت میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ قوت تھنکین نے ان کی تیز گوشامری جیسا نہ اثر بٹا دیا تھا۔ وہ اپنی نثر میں استعارہ و تھیبہ سے رنگ بھر کر بحالیاتی احساس کو نکھار دیتے ہیں۔ وہ حجاز کا قدامت پرست تھے اور ماضی کی روایت کو خاص اہمیت دیتے تھے۔ استاد ذوق کی روایت شاعری انھیں دل سے عزیز تھی۔ لیکن ان کی تعلیم نے ان میں سے زمانے کے تہذیب کا سنے کی قوت پیدا کر دی تھی۔ اسی لئے ان کی قدامت پسندی میں جدیدیت کا نور اور ان کی جدیدیت میں قدامت کی

روشنی ایک ساتھ نظر آتی ہے۔ تصویر کشی ان کی تحریر کا حسن ہے۔ قدامت و جدیدیت کے استخراج سے وہ اپنی نثر کو دوام بخشنے ہیں اور مذکورہ کے خود خیال اُبھار کر اسے زندہ و جیا جاکتا سامنے لا کر لاتے ہیں۔ انھوں نے زندگی میں بہت کچھ دیکھا ہے۔ ہائے امیری سے غربی کی طرف سفر کیا لیکن علم کے آستانے سے ہیٹ دابستہ رہے۔ شوقِ علم ان کی سیرت کا حسن ہے۔ وہ ان تک محنت کے عادی تھے۔ وہ طرزِ ادا جو آزاد کی انفرادیت اور شائستگی ہے اسی محنت کا پھل ہے۔ تحقیق کا یہاں شوقی کردہ نظموں کی تحقیق کے لئے ایران کا سفر اختیار کیا اور ”جامع اللغات“ (فارسی) مرتب کی۔ ”مسند ان پادشہ“ کے دفتروں میں علمِ اہلماں کا پہلا کارنامہ ہے جو اپنے طرزِ ادا کے باعث زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ وہ بہت اچھے استاد تھے۔ علم کے نور سے اپنے شاگردوں کے دماغ روشن کر دیتے تھے۔ پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور ڈاکٹر لاکھڑے نے ۱۹۳۰ء پر اپیل ۷۷ء کو جو انتہائی خلافِ رپورٹ حکام ہالا کو لکھی تھی اس میں دوسرے علماء سے مقابلہ کر کے انھیں کم تر دکھانے کی کوشش کی تھی لیکن یہ حیثیت استادان کی صلاحیتوں کو تسلیم کرتے ہوئے یہ جملہ ان کے قلم سے نکلا تھا کہ اس کالج میں اسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے ان کا کام عام طور پر بہت خوب (Well done) ہے۔ [۵۳]

محمد حسین آزاد نے بھی اپنی زندگی کا سطر اسی دور میں کیا جس کے پیشوا سر سید احمد خاں تھے۔ انھوں نے بھی اکبر شاہ جانی کا آفری اور بہادر شاہ ظفر کا دور دیکھا۔ آزاد کے والد محمد باقر بھی دہلی کالج کے طالب علم اور پھر استاد رہے۔ سر سید سے ان کے خاندان کا خاص ربط و تعلق تھا۔ سر سیدی کی طرح محمد باقر کا بھی تعلق مظفر و بہار اور انگریز دفتروں سے تھا۔ محمد باقر شیخ ابراہیم ذوقی کے لکھنؤ نیا پار تھے اور اسی تعلق کی بناء پر آزاد نے بھی ذوقی کی شاگردی اختیار کی اور سطرِ ایران سے واپس آ کر ان تک محنت کر کے وہ اپنی ذوقی مرتب کیا اور اپنے فرسے سے اسے چھپایا اور شائع کیا۔ وہ اپنے والد کے ”آرٹھ اخبار“ سے بھی وابستہ رہے اور اس کے لئے نہ صرف مضامین لکھے بلکہ شاعری کی حیثیت سے آزاد کا نام اخبار پر آ جا رہا اور یہ سلسلہ ۱۸۵۷ء تک قائم رہا۔ آزاد کے والد اپنے دور کے ان لوگوں میں شامل تھے جو علم و ادب کے نئے رجحانات کو فروغ دے رہے تھے۔ یہ ان کی بد قسمتی تھی کہ وہ دہلی کالج کے پرنسپل کو اپنے ہاں بٹا دینے کے باوجود ہاتھوں کی دھڑس سے نہ بچ سکے اور خود تختہ دار پر پہنچے گئے۔ ماحول کے وہ اثرات جن سے آزاد کی شخصیت کی تعمیر ہوئی، بعد سے پہلے ہی اپنا نقش بچا چکے تھے۔ ایک طرف دہلی کالج کی نئی روشنی اور خاندانی روایت اور دوسری طرف ذوقی اور ان کی روایت اور ان کی روایت شاعری سے گھرے جذباتی تعلق سے ان کے اندازِ فکر کی نشو و نما ہوئی تھی۔ ان سب اثرات نے قدیم و جدید کے استخراج کو آزاد کے مزاج میں سمودیا تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد معاشرہ دو طبقوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ ایک وہ جس کے پیشوا سر سید تھے اور جن پر

انگریزوں کو پورا بھروسہ اور اعتبار تھا۔ دوسرا وہ جو انگریزوں کا مستوجبِ تھا۔ آزاد کے والد محمد باقر ساری عمر سر سید کے طبقے میں رہے لیکن جب دہلی کالج کے پرنسپل کی ملاکت کی ذمہ داری انگریزوں نے ان پر اٹال کر چھائی

جز حادیاتو آزاد کہنے کو لے کر دہلی سے نکل گئے لیکن جلد ہی وہ دوبارہ انگریزوں کے اسے مستند بن گئے کہ انگریزوں کے لئے انگریزوں نے انھیں نہ صرف دہلی ایشیاء نوائٹ کیا بلکہ اسی طرح کسی خاص کام سے انھیں نکلنے بھی سمجھا۔ ایک خانے اور نکلے تعلیم کی ملازمت اور کاری اخبار کی کامداری انجمن پنجاب کی مقتدی اور جدید نظم کی تحریک اور کورسٹ کالج کی ملازمت کے ساتھ وہ ساری عمر انگریزوں کے حامی رہے۔ ستر اہران سے واپس آ کر انھیں شبلی مڈ براہمد اور حالی سے بہت پہلے شخص اعلیٰ کا خطاب ملا۔

انگریز حکومت کے زیر اقتدار جب زمانہ بدلا اور ادب و صحافت دونوں میں نئے رجحانات پیدا ہوئے تو وہ انگریزوں کی ضرورت کے مطابق نثر و نظم لکھنے میں مصروف رہے۔ ضرورت وقت کے مطابق لکھنے اور تعلیمی نصاب تیار کرنے کے باعث ان کی شہرت چاروں طرف پھیلنے لگی تھی۔ ان کا یہ زمانہ زیادہ تر تصنیفی و تالیفی کاموں میں گزرا اور وہ بدلے زمانے کے ساتھ نئے رجحانات سے وابستہ رہے۔ ۱۸۷۳ء میں "انجمن پنجاب" کے موضوعاتی مشاعرے خود ان کی ایجاد نہ تھے بلکہ قائم تعلیمات کرنل ہارنڈ کی طرف سے وجود میں آئے تھے اور خود کرنل ہارنڈ نے یہ قدم لیلینڈ گورنر کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اٹھایا تھا جو چاہے تھے کہ اردو شعرا بھی انگریز ہی اعداد کی ایسی جدید نظمیں لکھیں جنہیں اردو کی نصابی کتابوں میں شامل کیا جاسکے۔ آزاد نے اس ضرورت کو اپنی محنت و دلچت سے موجود اور آنے والی سطحوں کے لئے قابل قبول بدلہ دیا اور اس طرح خود آزاد اس تحریک کے بانی ہو کر پیشوا بن گئے۔ ان کا پیچھے جس کے بارے میں ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جدید اردو شاعری کی تاریخ میں سب سے پہلی کی حیثیت رکھتا ہے۔ پرانی روایت شاعری کے علم برداروں نے اس شاعری کی مخالفت کی، اور اس مخالفت کی ساری ہمد آؤ پر پڑی۔ اس دور کے اخبار نویس اس بات کے شائبہ ہیں۔ اس طرح جدید شاعری کی تحریک کے ساتھ دو گروہ وجود میں آ گئے۔ ایک گروہ جو ایسی شاعری کا مخالف تھا اور دوسرا وہ جو آزاد سے متفق تھا۔ خود سر سید نے آزاد کی کوششوں کو "تہذیب الاخلاق" میں ایک مفصل مضمون لکھ کر سراہا اور دہلی افواہ آزاد کی حمایت بھی کی۔ اس طرح آزاد قدیم روایت شاعری کے دائرے سے نکل کر شعراء ادب کے جدید دائرے میں داخل ہو گئے۔ خود اعلیٰ حسین حالی نے بھی اس جدید اثر کو قبول کیا اور "انجمن پنجاب" کے چار موضوعاتی مشاعروں میں اپنی نظمیں پڑھ کر اس جدید تحریک شاعری کو چار چاند لگا کر حکم کر دیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جن افسانوں نے حالی کی نظموں کی تحریک کی اور آزاد کی شاعری میں زبان و بیان کی غلطیاں نکال کر انھیں مسترد کیا۔ ۱۸۷۵ء میں یہ مشاعرے ختم ہو گئے لیکن وہ اپنا کام کر چکے تھے۔ اردو شاعری کے رنگ کو بدلتے اور اسے نئے رجحانات سے ہم آہنگ کرنے کی تحریک مقبول و کامیاب ہو گئی۔

اس دور میں آزاد کو دیکھتے تو وہ نئے دور کے لائحہ نظر آتے ہیں اور ان کے دوسرے علمی و ادبی کام بھی جدید رجحانات کے مختلف پہلوؤں کو سمیٹ لیتے ہیں۔ شاعری میں وہ جدید نظم کے بانی کہلاتے

ہیں۔ نئے ادبی دور کے لئے تخلیق کے ساتھ تنقید بھی ضروری چیز سمجھی جاتی تھی۔ آزاد نے ”انجمن پنجاب“ کے جلسوں کے لئے جدید اعزاز کے تنقیدی مضامین بھی لکھے۔ انھوں نے قدیم شعرا کا نئے انداز سے تعارف بھی کر لیا۔ حالات زندگی کے ساتھ ان کے کام کی خصوصیات بھی بیان کیں، اور اس طرح ان مضامین سے تذکرہ نویس کا تاریخ نویسی کی طرف موڑ دیا۔ ”آپ حیات“ اسی رجحان کی نمائندہ ہے۔ یہ بات بھی کامل توجہ ہے کہ نئے دور کا رجحان شاعری سے زیادہ نثر کی طرف تھا اور نثر بھی ایسی جو عام فہم، سادہ اور قدرتی ہو۔ آزاد نے قدیم میں جدید کا احراج کر کے اپنا اسلوب وضع کیا اور حقیقتیں لکھ کر اپنے نئے رنگ نثر کو مقبول بنایا۔ ”نیرنگ خیال“ اس کی مثال ہے، ماہی، دریا، درختی کتب میں انھوں نے ہندو مسلم اتحاد کو زیادہ اہمیت دی۔ بچوں کی پہلی کتاب، قصہ ہند اور دور پار اکبری اسی ذیل میں آتی ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ان کا دائرہ فکر و عمل صرف تعلیمی، ادبی یا دائرے میں سفر کرتا ہے اور وہ سرسید و حالی کی طرح قوم کی اصلاح کی طرف زرخ نہیں کرتے۔ ساتھ ہی جدید رجحانات کے ساتھ وہ ادب کی قدیم روایت کو رد نہیں کرتے اور اس سے بھی وابستہ رہتے ہیں۔ ان کا شاعرانہ مزاج و ذوق کی شاعری کے دائرے میں گردش کرتا ہے اور اسی لئے ان کی نثر بھی شاعری سے قریب رہتی ہے۔ انسانی و قلمی مسائل سے بھی ان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے لیکن یہاں بھی وہ جدید رجحانات کا احراج کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنی قدامت پرستی کے باوجود انھوں نے جدیدیت سے سمجھتا کر لیا ہے اور اس لئے نئی روشنی کی واضح ٹھنک ان کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جدید رجحانات کا ایک بنیادی پہلو یہ تھا کہ انگریز ادب و تہذیب کے خیالات کو از رو زبان کا جامہ پہنا جائے۔ سرسید اور حالی نے بھی یہی کام کیا تھا۔ سرسید اور حالی و شبلی کی طرح آزاد بھی انگریزوں کی دماغی تہذیب سے انگریزوں کی دماغی تہذیب کے خیالات کو سمجھا اور انھیں اردو میں ایسے دلچسپ انداز میں ڈھال کر یہ نیا رنگ بھی مقبول ہو گیا اور نئی نثر کے لئے راستہ ہموار ہو گیا۔ اس طرح آزاد بھی سرسید و حالی کی طرح نئے دور کے ستارہ صبح ہیں۔ آزاد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قدیم ادبی روایت میں، انگریزوں کی افکار و خیالات کے ذریعہ، جدیدیت کا ایسا احراج کیا کہ قدیم اور جدید دونوں ایک وقت ان کے ہاں موجود ہیں لیکن بڑا اور داڑھ جدید کے معاملے میں نکلتا ہے۔

آزاد کے مزاج کی نمایاں خصوصیت ”مطابقت“ (CONFORMITY) ہے۔ وہ زمانے کے ساتھ چل سکتے ہیں اور زمانے کے ساتھ بدل بھی سکتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں سے نہیں ہیں جو زمانے کو بدل دیتے ہیں، اور خدان لوگوں میں سے ہیں جو نئے رجحانات کی مخالفت کرتے ہیں۔ وہ کام جو انھوں نے کیا جس کی وجہ سے ہم انھیں سرسید اور حالی کے ساتھ رکھتے ہیں۔ اس کی طرف دہلی کالج کے اثرات نے انھیں ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی رجوع کر دیا تھا۔ ادب و صحافت کی راہ پر وہ اسی زمانے میں آچکے تھے۔ جب نئے خیالات کو فروغ دینے کے بہتر مواقع انھیں ملے تو وہ ایک پائلر (PIONEER) کی حیثیت سے سامنے

آگئے۔ ان کی درسی کتابوں یا جدید شاعری کی تحریک کو دیکھتے تو وہ ایک سرکاری ملازم معلوم ہوتے ہیں جو سرکار کے ایام پر کام کرتا ہے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف سرحدِ تعلیم سے وابستگی کی بناء پر ہوئیں۔ وہ جدید اردو نظم کے موجد ہیں مگر یہ ایجاد سرکار کی فرمائش پر ہوئی۔ اگر یہ فرمائش نہ ہوتی تو وہ جدید نظم کے پاسیر بن کر نہ ابھرتے۔ آ زاد کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے حکومت و وقت کے معمولی سے مقصد کو اپنی بنیاد یا جس کے گواہان کا نیچر اور ان کی مثنوی ”ہب قد ز“ ہے۔ طلبہ کے تعلیمی مفاد کے لئے جو کام سرکار کرنا چاہتی تھی۔ اس میں آ زاد نے اپنے اپنی فوقی کے فروغ پانے کی تمنا کی دیکھی۔ اور قوم کے ذوق کو بے دادر کرنے کا راز دریافت کر لیا۔ اس طرح ”مطابقت“ سے انھیں اور عقلیاتی (ORIGINALITY) کا راستہ مل گیا۔ یہ وہ نظریاتی خصوصیت ہے جو انھیں اپنے دوسرے ہم عصروں سے مختلف کرتی ہے۔ وہ اس زور شور سے نہیں ابھرے جیسے سرسید و حالی مگر طریق کار میں کم ہو کر وہ منزل تک پہنچ گئے۔

اگر دیکھا جائے تو ان کا دائرہ عمل اور ان کی نظر بھی اپنے بڑے ہم عصروں کے مقابلے میں قدرے محدود ہے مگر اس حد بندی نے ادب کی طرف ان کی توجہ کو زیادہ کر دیا۔ سرسید اپنی طرح عقلی (ریچرچ) ہیں۔ اور ادب ان کی اصلاح (ریچرچ) کا صرف ایک حصہ ہے۔ حالی بھی ادب کو اصلاح قوم کے لئے استعمال کرتے ہیں اور سرسید کے ساتھ نفسی ہو جاتے ہیں۔ آ زاد خاصاں ادیب ہیں اور ادیب ہی رہتے ہیں۔ ان کی ”اصلاح“ بھی ادب تک محدود ہے اور وہ صرف ادب ہی کی اصلاح کرنا چاہتے ہیں۔ معاشرہ و قوم کی بد حالی کے بجائے وہ ادب کی بد حالی کا ذکر کرتے ہیں۔ اس سے انھیں کوئی سروکار نہیں کہ ادب کی یہ بد حالی قوم کی بد حالی کی وجہ سے ہے۔ سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد وغیرہ قوم کی عظیم رنہ کو زندہ کرنے کے لئے نئے نئے خواب دیکھتے ہیں۔ ان کا ادب اور ان کی تحریروں میں اس منزل تک پہنچنے کا ایک وسیلہ ہیں۔ نظم اردو کے مشاعرے کے سلسلے میں جو ”نیچر“ [۵۴] آزاد نے دیا اس میں وہ تمام تر اردو شاعری اور نظم کی ضرورت پر بات کرتے ہیں۔ جب موضوع سخن کی بات آتی ہے تو اردو شاعری کے قبول عام موضوع ”عشق“ کی خرابیاں کا بیان کرتے ہیں اور مشورہ دیتے ہیں کہ ”تجاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں، بلکہ چند نیچروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرنے کی کوشش کرو۔“ [۵۵] انھوں نے جتنا تعریف و تائیل کام کیا وہ سارے کا سارا ادب ہی سے قطع کر رکھا ہے جس میں ان کا طرزِ ادب مشترک و فرمایاں ہے۔

اس دور کے مفکر دانش ور اور ادیب چوں کہ ادب کا موضوع و مقصد بدلنا چاہتے تھے اس لئے سیاست، مابعدیات اور اصلاح قوم کے دائرے میں داخل ہونا ان کے لئے ضروری تھا مگر آ زاد و سرسید ہونے کے باوجود ادب کے دائرے سے باہر نہیں گئے۔ وہ سرزمین ہندوستان پر بسنے والی ساری قوموں کو ایک سمجھتے تھے۔ آ زاد تاریخ کی طرف جاتے ہیں تو وہ شبلی کی طرح ”الما سون“ اور ”سیرۃ البھمان“ نہیں سمجھتے بلکہ ہندوستان کی تاریخ ان کے سامنے آتی ہے اور اس تاریخ کا وہ دور سامنے لاتے ہیں جو ہندوستانوں کو ایک قوم

جانے میں نمایاں ہوا۔ اکبر اعظم اسی لئے اُن کا بیروں سے ہاروئی "دہ دارا کبریٰ" کا موضوع ہے۔ آواز اسی لئے "مدح و راسخام" (مسند حالی) سے دلچسپی نہیں رکھتے۔ اسی زاویہ نظر کے باعث وہ اپنے ہم عصروں سے الگ مختلف ہیں۔

آواز مذہب و اصلاح کے جوش میں تو اپنے ممتاز ہم عصروں سے پیچھے ہیں مگر قوت تخیل میں وہ پیش پیش ہیں۔ ادب میں اصلاح کا بیڑا اٹھانے کے باوجود وہ ادبی حسن و جمال سے پرہیز نہیں کرتے رہتے ہیں۔ وہ بدعادتی حسن اور سچے حسن میں فرق کرتے ہیں اور بے ساختگی کے ساتھ اگر نثر میں بدعینی آ جائے تو اسے رد کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ یہ رنگ بدعادتی نہ ہو جائیں۔ وہ ادب کے قدی نظریے سے بالاتر ہو کر دوائی قدروں پر اپنے ادب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اب جب کہ دکنورین مہد کے ادبی نظریات بدل گئے ہیں اور ان کی اعلیٰ اعلیٰ کے تکنیک پر زور دینے سے ادب کی "فیت" (FORM) زیادہ اہم ہو گئی ہے۔ آواز اس دور کی ایک منفرد اور نمایاں ہستی بن کر ابھرتے ہیں۔ وہ روایات سے بغاوت یا انحراف کو اس حد تک نہیں پہنچاتے کہ روایات کے ساتھ ادب بھی غائب ہو جائے اور اسے ایسا سوڑ دیتے ہیں کہ روایت بھی نمایاں رہے اور زمانے کا تیار تیار امتحان بھی نمایاں ہو کر سامنے آئے۔ لیکن ان کی انحرافیت ہے اور یہی ان کا علاج ہے۔

تصانیف و تالیفات آواز:

آواز نے متعدد کتابیں لکھیں جن میں سے اکثر ان کی زندگی ہی میں شائع ہوئیں اور کچھ وہ جنس جو آواز کی وفات کے بعد "نیر عام" پر آئیں۔ ان میں سے کچھ کتابیں تو وہ ہیں جو انھوں نے درسی ضرورت کے پیش نظر لکھیں لیکن عظیم سے منظور نہ ہونے کی باعث چڑی رہ گئیں۔ اور کچھ وہ ہیں جو آواز نے عالم جنون میں لکھیں۔ ان تصانیف کو بھی محفوظ کرنے کی ضرورت ہے تاکہ ان کے مطالعے سے عالم جنون میں ان کے ذہن و کیفیات کا مطالعہ کیا جاسکے۔ اس طرح آواز کی کل تصنیفات کو تین دائروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک کے ذیل میں وہ کتابیں آتی ہیں جو علم و ادب سے تعلق رکھتی ہیں۔ دوسرے کے ذیل میں وہ کتابیں آتی ہیں جو تعلیمی و انصافی ضرورت کے لئے لکھی گئیں اور تیسرے وہ جو عالم جنون میں لکھی گئیں اور جن میں سے چند آواز تک اپنے مرتب و شائع نہیں۔

(الف) ادبی و علمی کتابیں:

(۱) آپ حیات: اردو شعرا کا تذکرہ ہے جس سے ایک طرف ادبی تاریخ نویسی کا راستہ کھلا ہے اور دوسری طرف اردو زبان کی مہد بہ مہد ترقی کی تصویر سامنے آتی ہے۔ اس کا پیلا ایٹیشن دکنوریا پریس لاہور سے ۱۸۹۰ء میں شائع ہوا۔ اپنے طرز ادا کی وجہ سے "آپ حیات" اردو ادب میں کلاسک کا درجہ رکھتی ہے۔ دوسرے ایٹیشن میں جو ۱۸۸۳ء میں دکنوریا پریس لاہور ہی سے شائع ہوا آواز نے "نیر عام" کے

ملفوظات نے کیے۔ پہلے ایڈیشن کے کل صفحات ۵۰۷ تھے اور دوسرا ایڈیشن ۵۶۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ ”آب حیات“ ۱۸۸۳ء میں پنجاب یونیورسٹی کے نصاب میں شامل ہوئی۔ اس کا تقصیلی مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۲) دربار اکبری: اس تصنیف میں جلال الدین اکبر بادشاہ ہندوستان اور اس کے دربار کے جلیل القدر ائمہ کے حالات و واقعات، آراء و منفرد اسلوب میں درج ہیں۔ یہ پہلی بار دارالاشاعت لاہور سے ۱۸۹۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کا تقصیلی مطالعہ بھی آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۳) غنیمت دانی فارسی: یہ کتاب حصہ اول اور حصہ دوم پر مشتمل ہے۔ حصہ اول میں لغات اور زبانوں کے قلیے کے اصول، الفاظ کیوں کر پیدا ہوئے۔ شکریت کی زندگی، فارس کی قدیم زبان، شکریت و فارسی زبانوں کا تقابلی مطالعہ، افکالہ حروف، وہ اصول جن کے بموجب حرکات، افعال اور حروف میں تبدیلیاں آئیں، مہارت کے ساتھ جان کیے گئے ہیں۔ حصہ دوم میں فارسی زبان سے مشتق کیا رہنما شائع ہیں جن میں فارسی قدیم کی تاریخ زبانوں کے حالات، اسلام کے بعد فارسی زبان میں تبدیلی، ہوسوں کا اثر افکار وادبی پر دوسری زبانوں سے اس کا تفریق، عربی زبان کا فارسی زبان پر کیا اثر چلا ہندوستان میں فارسی پر کیا رنگ چڑھا۔ گیارہویں صدی ہجری تک نظم فارسی کی تاریخ اور اس کے چار ادوار کو موضوع مطالعہ بنایا گیا ہے۔ اسے اردو زبان میں علم انسان کی پہلی تصنیف کہا جاسکتا ہے۔ یہ پچھرا ۱۸۷۷ء میں تیار کیے گئے تھے۔ اپنے دیباچہ مورخہ ۵ اگست ۱۸۸۷ء میں آواز نے لکھا ہے کہ یہ پچھرا چودہ برس سے چڑے ہیں۔ اس سے بھی ۴۷ برس آدھے ہوتا ہے۔ پہلے دو پچھرا مقام عام پرئس لاہور سے ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئے۔ ۱۸۸۵ء میں سحر ایران سے دانی آکر اس پر انگریزی کی جڑ لگائی۔ ۱۸۸۷ء میں ختم ہوئی۔ ۱۹۰۷ء میں مقام عام پرئس لاہور سے آواز کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے حصہ اول دوم ایک جلد میں ایک ساتھ شائع کیے۔ قلعہ ہمدان شیعہ لائبریری میں حسین سے بھی ۱۳۳۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) لارمہ اکبر: اس میں شہنشاہ جہانگیر اور ملکہ نور جہاں کی داستانِ عشق کو اردو زامے کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ زامہ آواز کی وفات کے بعد پہلی بار کرچی پرئس لاہور سے آغا محمد طاہر بھٹہ آواز کے مقدمہ کے ساتھ آواز یک ڈیج لاہور سے ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔ آواز نے پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور کی فرمائش پر پشیمپور کے ڈرامے ”سینکھ“ کا ترجمہ شروع کیا تھا۔ لیکن وہ ان سے نہ چلا اور انھوں نے اس شفیق داستان کو ڈرامے کی صورت میں لکھنا شروع کیا۔ کچھ عرصے بعد وہ چار ہو گئے اور ۱۹۰۶ء میں شیخ عبدالقادر نے رسالہ ”غزلیں“ لاہور میں اسے مکمل حالت ہی میں شائع کر دیا۔ آغا محمد طاہر کو آواز کے کاغذوں میں اس کا خاکہ مل گیا اور انھوں نے یہ سب کاغذات ناصر ذریعہ فراق کو دے دیئے جنھوں نے اس ڈرامے کو مکمل کیا اور یہ ڈرامہ ۱۹۲۲ء میں دہلی سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن کی چار جھلکیں آواز کی لکھی ہوئی ہیں۔ باقی کارگزاری ناصر ذریعہ

لراقی کی ہے۔" (۵۶) یہ ایک نامکمل تصنیف ہے۔ اس کا نام بھی صحیح نہیں ہے کیوں کہ یہاں اکبر کے بجائے جہانگیر کا نام لیا گیا ہے۔ اس موضوع سے اس میں ڈرامے کی کوئی خصوصیت نہیں ہے۔ سوائے اس کے کچھ سینے سامنے آتے ہیں اور کچھ لوگ ہاتھیں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ آزاد انگریزی ڈرامے سے متاثر تھا۔ انھوں نے چند افراد کے مکالمے کو ڈرامہ سمجھا لیا تھا۔ اس کی حیثیت تہہ کہ آزاد کی ہی ہے۔

(۵) سیر ایران۔ آزاد ۱۸۸۵ء میں پہلی اور آخری بار سفر ایران پر روانہ ہوئے اور ۱۸۸۶ء میں واپس آئے۔ دوران سفر میں انھوں نے اپنا روزنامہ "یادداشتوں کے طور پر لکھا تا کہ بعد میں اس کی بنیاد پر اپنا سفرنامہ لکھ سکیں۔ لاہور واپس آ کر ایک جلسے میں انھوں نے ایران پر لکھ کر دیا اور "خمن دانی فارسی" پر نظر ثانی کر کے اشاعت کے لئے تیار کیا لیکن روزنامہ کی مدد سے سفرنامہ نہ لکھ سکے۔ آزاد کی وفات کے بعد ان کے چوتھے آغا محمد طاہر نے اسے لکھ کر "سیر ایران" کے نام سے کرچی پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کر دیا۔ سال اشاعت نہیں درج نہیں ہے۔ یہ روزنامہ "جو ہا بھا فارسی زبان میں بھی لکھا گیا ہے۔ آزاد کے مزاج اور حالات کو سمجھنے کے لئے انتہائی مفید ہے۔ چنانچہ ان کے خطوط ہیں۔ آزاد کا لکھنا دلچسپ اور متحرک اور نمودار ہے۔ روزنامہ سے آزاد کی شخصیت کے بہت سے پہلو اُٹھ کر ہوتے ہیں جیسے سوز و گم، تیزی و شجاعت، اشتغال، علم و ذہانت، دینی طراوت و شوق، یہاں آزاد ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو اپنے مقصد میں کامل اور اپنی ذہن کا پورا ہوتا ہے۔

(۶) نگارستان فارسی۔ اس میں دو جگہ سے لے کر نو راہمین واقعہ فارسی تک مشاہیر شعراء فارسی کی سوانح عمری اور احباب کلام و راج کیا گیا ہے جسے آزاد تک لایا لاہور نے ۱۹۲۳ء میں شائع کیا۔ یہ خمن دانی فارسی کے آخری لکھ کر کاغذ ہے اور اسے چھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ وہ اشارات اور پانچ درائشیں ہیں جو انھوں نے مختلف کتابوں سے "خمن دانی فارسی" کے لئے جمع کی تھیں۔ اس میں کوئی جدت یا نیا پن نہیں ہے۔ اس کا اسلوب بھی پتہ چلا ہے۔

(۷) "تیرنگہ خیال"۔ حصار اول و حصار دوم: اس میں آزاد کے وہ مضامین شامل ہیں جو انھوں نے انگریزی زبان کے مضامین سے اخذ و ترجمہ کر کے اپنے انداز سے اردو میں لکھے ہیں۔ حصار اول پہلی بار مطبع مفید عام سے ۱۸۸۰ء میں لاہور دوسری بار ۱۸۸۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد دوسرے مضامین جمع کر کے اسے حصار دوم کا نام دیا گیا جو ۱۹۲۳ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد شیخ مبارک علی لاہور نے ۱۹۳۳ء میں دونوں حصے شائع کیے۔ جب سے اب تک مختلف اشاعتی اداروں سے اس کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ آزاد کی انتظامی و ادبی زندگی میں ان دونوں طرزِ ادب کے اعتبار سے یہ دو اہم تصنیفات ہیں۔

(۸) روحِ ان ذوق: روحِ ان ذوق کی ترتیب و تدوین کا کام آزاد نے ۱۸۸۸ء میں شروع کیا اور ۱۸۸۹ء میں دن رات لگ کر اسے مکمل کیا۔ اس کام کے دوران میں ان کی چلنی بیماری میں اضافہ ہوا

رہا۔ اکتوبر ۱۸۸۹ء میں وہ حالات کی وجہ سے رخصت پر بھیج دیئے گئے اور جون ۱۸۹۰ء میں رجا نر ہو گئے۔ دوج ان ذوق القہوں نے استاد کے کلام پر اصلاح اور ترمیم و اضافہ کر کے تیار کر دیا لیکن اس کی تیاری کے بعد وہ ایسے تیار ہوئے کہ وفات تک اسی عالم جنون جلا رہے۔ حافظ دیران کے "دوج ان ذوق" میں ۱۸۳۳ء غزلیں تھیں، آزاد کے مرتب دوج ان ذوق میں ۳۳۱۲ غزلیں ہیں۔ اس عمل سے آزاد نے ذوق کے سادے کلام کو منطوق بنا دیا۔ آزاد کے دوج ان ذوق پر ہم ملاحظہ ذوق میں تفصیل سے بحث کر چکے ہیں۔ اسے وہاں دیکھ لیجئے۔ آزاد کے دوج ان ذوق کا خاتران الفاظ یہ ہوتا ہے کہ "اُمّی تو جانتا ہے آزاد نے جو کچھ کیا نیک نیت اور پاک عقیدت سے کیا ہے اور حیرے حکم سے کیا ہے۔ اس خدمت کو قبول کر" (۵۷) یہ دوج ان آزاد کی وفات کے بارہ سال بعد ۱۹۲۲ء میں آزاد تک ڈیچ لاہور سے پہلی بار شائع ہوا۔

(۹) مکاتیب آزاد: یہ ان خطوط کا مجموعہ ہے جو آزاد نے اپنے معاصرین، دوست اسباب اور رشتہ داروں کو لکھے۔ نکتہ پاست آزاد کا ایک مجموعہ مرتب سید جالب دہلوی جس میں ۲۸ خط ہام سید حسن بنگرانی شامل ہیں، "مخزن" کا ادور کی گیارہویں جلد کی مدد سے صبر جالب نے اپنے مفید و دلچسپ "مقدمہ" کے ساتھ ۱۹۰۷ء میں مخزن پر جس سے کتابی صورت میں پہلی بار شائع کیا۔ اس کے بعد آغا محمد طاہر نے "نکات آزاد" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب و شائع کیا جس میں سید جالب دہلوی کے مرتب مجموعے کے سادے خطوط کے ساتھ ۶۸ خط اور بھی شامل ہیں۔ ۹۶ خطوط کا یہ مجموعہ ۱۹۲۳ء میں کریم پریس لاہور سے بچھا کر آزاد تک ڈیچ لاہور نے شائع کیا۔ اس کے آخر میں صلی ۳۲۹ پر گل دست ادب کا عنوان آتا ہے جس کے ذیل میں آزاد کی مشرقی تقریریں، مطالب کے تین طبع خطوط، سید احمد خاں، اللطاف حسین حالی، علاء الدین علانی، نظام رسول دیران، سید محمد حسین اور سید احمد دہلوی کے خطوط ہام آزاد بھی شامل کر دیئے گئے ہیں۔ یہ بھی ایک قابل ذکر مجموعہ ہے۔ اس کے بعد ایک اور قابل ذکر مجموعہ "مکاتیب آزاد" کے نام سے سید مرتضیٰ حسین فاضل بھٹوی نے مرتب کیا اور جسے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۶ء میں شائع کیا۔ اس مجموعہ میں خطوط کے علاوہ وہ درخشاں اور عربیہاں بھی شامل کر دی گئی ہیں جو آزاد نے محکمہ اطلاعات، بیکریٹری گورنمنٹ پنجاب، پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور اور کتب خانہ لاہور کو بھیجی تھیں۔ اس میں دوج ان ذوق پر ایک تحریر بھی شامل ہے۔ اس مجموعہ میں خطوط اور عرضوں کی تعداد ۱۳۶ ہے۔ جن میں زمانی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ سوانحی حالات کے حلق سے یہ خطوط آزاد کی فطرت و مزاج کے آئینہ دار ہیں۔ وہ خطوط جو مزین اور دوستوں کو لکھے گئے ہیں آزاد کی ان کی زندگی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ خطوں کے طرزِ ادا سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ خطوط عام طور پر توجہ کے ساتھ لکھے گئے ہیں۔

(۱۰) مستالاہ سوانحی: سید احمد حسین آزاد کے عنوان سے آغا محمد طاہر نے تین جلدیں مرتب کیں جن میں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا۔ جلد اول پر سال اشاعت درج نہیں ہے۔ جلد دوم پر ۸۷۷ء اور تیسری

جلد پر ۱۹۹۸ء درج ہے۔ ان مجموعوں میں عالم جنوں کے دور کی چند تحریروں کے علاوہ کم و بیش دو سب متفرق تحریریں بھی آگئی ہیں جو آزاد نے دکان فکا تلف مواقع پر لکھیں۔ پہلی جلد میں ملی، دہلی، اور تحقیقی مضامین شامل ہیں۔ دوسری میں ثقافت، تعلیم، حریت، تاریخ و جغرافیہ پر مضامین شامل ہیں اور تیسری جلد میں عرب اور زبان عرب، اردو زبان، تاریخ اور سائنس وغیرہ سے متعلق چھوٹے بڑے مضامین شامل ہیں۔ ان میں بیشتر تحریریں وہ ہیں جو وقتی ضرورت کے تحت آزاد نے لکھیں لیکن ان کے طرزِ ادا کی ہلک ان تحریروں میں بھی موجود ہے۔ آج کل تحصیلِ علم کے موضوع پر بھی مضمون شامل ہیں جن میں آزاد نے انگریزی کو زبردِ تعلیم بنانے کے قصاصات کو واضح کیا ہے یہ مسئلہ اسی طرح آج بھی زندہ ہے جس طرح آزاد کے زمانے میں تھا۔

(۱۱) "عظم آزاد" یہ مجموعہ جدید اردو شاعری کی تاریخ میں سبک سبیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پنجاب میں جدید نظم کی تحریک "انجمن پنجاب" کے پلیٹ فارم سے شروع ہوئی آزاد نے اس موضوع پر اپنا ٹیگور اور ہدیہ موضوعاتی شغوی "قرب قدر" کے عنوان سے بھی پیش کی تھی۔ یہ شغوی اور دوسری ہدیہ انعام کی شغویاں بھی اس مجموعہ میں شامل ہیں۔ "عظم آزاد" کے سرورق پر لکھا ہے کہ "عظم آزاد جو حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے "عظم آزاد پہلی بار ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی۔ اس مجموعہ میں وہ ٹیگور جو ۱۵ اگست کو عظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات کے موضوع پر انجمن پنجاب کے جلسہ میں دیا گیا تھا شامل ہے۔ دوسری بار یہ مجموعہ ۱۹۱۰ء میں آزاد بک ڈپلہ اور سے شائع ہوا۔

(۱۲) "تکذہ آزاد" اس میں وہ غزلیات، قطعات اور قصائد شامل ہیں جو آزاد نے "عظم آزاد" سے پہلے کہے تھے اور جو تک قدیم سے تعلق رکھتے ہیں۔ آزاد کی وفات کے بائیس سال بعد ۱۹۳۲ء میں آغا محمد طاہر نے یہ مجموعہ کلام آزاد بک ڈپلہ دہلی سے شائع کیا۔ اس مجموعے میں "ہذب دوری" کے عنوان سے ایک آزاد نظم بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ "بیاد ملی" خطاب، یہ نظم اور نظم دوختی وغیرہ بھی شامل ہیں۔ "عظم آزاد" کی اشاعت سے پہلے اور اس کے بعد جو کلام آزاد نے کہا تھا وہ کم و بیش سب اس مجموعے میں شامل ہے۔

(ب) دوسری و تعلیمی کتب۔

(۱) اردو کی پہلی کتاب (سلسلہ قدیم)

(۲) اردو کی دوسری کتاب (سلسلہ قدیم)

ان کتابوں کے بارے میں چند باتوں کی صراحت ضروری ہے۔ پہلی بار جب یہ کتابیں شائع ہوئیں۔ ان پر مصنف یا مولف کا نام درج نہیں تھا لیکن ۱۸۷۵ء میں پہلی کتاب اور ۱۸۷۶ء میں دوسری کتاب کا ایڈیشن شائع ہوا اس میں بحر حسین آزاد کا نام درج ہے۔ ۱۹۸۶ء اردو کی تیسری کتاب کا جو ایڈیشن ۱۸۷۶ء

میں آیا اس پر چارے لال آشوب کا نام درج ہے۔ مطلوبہ کتابوں کی فہرست (ضمیمہ پنجاب گزٹ مورہ ۸ جون ۶ء ۱۸ء اور ۲۳ جون ۵ء ۱۸ء میں اردو کی تیسری اور چوتھی کتاب کو چارے لال کی تصنیف بتایا گیا ہے۔) [۵۹] ابتدائی کتابوں کے سلسلے میں یہ بات یاد رہے کہ یہ دو سلسلے تھے۔ ایک سلسلہ قدیم اور ایک سلسلہ جدید جو "تعلیم الہندی" کے نام سے کرل ہارنڈ نے مشینوں کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ سلسلہ جدید نے سلسلہ قدیم کو ختم کر دیا اور خود اس کی جگہ لے لی۔ "سلسلہ قدیم ۱۸۶۷ء کے بعد کی تصنیف ہے اور سلسلہ جدید یا تعلیم الہندی کا جو سلسلہ ۱۸۷۹ء اور اس کے بعد لکھا گیا۔ یہ آزادی کی تصنیف نہیں ہے۔ (۶۰) ان کتابوں پر تفصیلی بحث کر کے ڈاکٹر حسن اختر نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ کتابیں جو ڈاکٹر اسلم فرنی نے "اردو کی پہلی کتاب کے نام سے شائع کی ہیں، وہ تعلیم الہندی کے سلسلے سے تعلق رکھتی ہیں۔ جنہیں کرل ہارنڈ نے مشینوں کی مدد سے تیار کیا تھا۔ یہ کتابیں محمد حسین آزاد کی تصنیف نہیں ہیں۔ (۶۱) آزاد کی کتابیں تو صرف آٹھ سال تک اسکولوں میں رائج رہیں اور پھر ان کی جگہ ہارنڈ کے سلسلے (تعلیم الہندی) نے لے لی۔ (۶۲)

آزاد کی ان کتابوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ علم تعلیم سے بھی آزاد کو کبیری دلچسپی تھی، اور وہ عملی مسلم ہونے کے بھی پوری طرح اہل تھے۔ انھوں نے یہ کتابیں خاص مقصد کو سامنے رکھ کر تیار کیں۔ ابتدا میں ان چیزوں اور پہلوؤں کا خیال رکھا ہے جو ہر وقت آنکھوں کے سامنے ہوتی ہیں اور انھیں اسی طرح بیان کیا ہے کہ سوچنے کی عادت پڑے۔ بیان کا ڈھنگ ایسا رکھا ہے جس سے طلبہ میں سبق سے دلچسپی برقرار رہے۔ وہ علم دینے کے مواد اور اسلوب دونوں پر نظر رکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بصری تعلیم کی اہمیت سے بھی واقف ہیں۔ یہ ابتدائی کتابیں لکھ کر انھوں نے کئی سطحوں کو مدنظر رکھا ہے۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "بھری عقیدت اسی وقت شروع ہوتی ہے جب بچپن میں مجھے ان کی بنیادی تالیفات اردو کی پہلی دوسری تیسری چوتھی کے سامنے ڈالوئے ادب تک پہنچاؤ۔ (۶۳) ان کتابوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید سائنٹفک تعلیم کے نصب العین سے واقف ہو کر اسے رائج کرنا چاہتے تھے۔ یہاں وہ تعلیمی نفسیات سے بھی واقف نظر آتے ہیں۔ ان کتابوں کی ترتیب میں تفصیلی تھنکل اور تجربے کے متبادل کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ پہلی کتاب صرف قرعہ حاصل کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے۔ اور اس طرح خیال آفرینی کرتی ہے کہ معمولی چیزوں میں ان کی دل کشی پیدا اور بچوں کی توجہ تھنکل بے دار ہوتی ہے۔ تھنکل کا درجہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب معلوم چیزوں سے نامعلوم چیزیں سامنے لائی جاتی ہیں۔ پھر ان چیزوں کے خواص کو بیان کیا جاتا ہے جس کے ساتھ تجربے کی منزل شروع ہوتی ہے۔ اس طرح درختوں اور موسموں وغیرہ کے بیان تاریخی و جغرافیائی حالات، سائنس معلومات تک پہنچ کر رسائی ہو جاتی ہے۔ ان کتابوں میں ارتقائی ترتیب ہے۔ اور یہ بہت اہم بات ہے۔ علم بڑھانے کے ساتھ تربیت و کردار سازی کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ مناسب مقامات پر وہ تخلیقی اخلاقی بھی کرتے ہیں۔ ان کتابوں کا اسلوب بیان بچوں کی ضرورت و معیار کے عین مطابق ہے، اور اس میں خاص ذرا

اور موسیقی بھی محسوس ہوتی ہے۔ ان کی دوسری کتابیں بھی دوسری تعلیمی کلاسیک کا وسیعہ سمجھی جاتی ہیں۔

(۳) فارسی کی پہلی کتاب: یہ محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۷۵ء میں پہلی بار آزاد کا کام کتاب پر آیا۔ اس سے پہلے مصنف یا مولف کا نام کتاب پر درج نہیں کیا جاتا تھا۔

(۴) فارسی کی دوسری کتاب: یہ بھی محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۷۹ء کے ایڈیشن میں آزاد کا نام نہیں ہے لیکن ۱۸۷۵ء کے ایڈیشن میں ان کا نام کتاب پر درج ہے۔

(۵) جامع الفاہ (فارسی): یہ بھی محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۸۵ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ یہ مدارس اعلیٰ کے نصاب میں شامل تھی۔

(۶) قصص ہند (حصہ دوم): محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۹ء میں اسے لکھا اور ۱۸۷۲ء میں یہ پہلی بار شائع ہوئی۔ اس کا پہلا حصہ چارے لال آشوب کی تالیف ہے اور قیصر احمد علی کے ”مترجمان سرحدہ تعلیم پنجاب“ نے مل کر تیار کیا۔ قصص ہند حصہ دوم ایک ایسی تالیف ہے جو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی ہے۔ اس میں تاریخ ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں کا ذکر ہے۔ اور دو مضامین میں سید احمدی اور بابا ناک کو موضوع بنایا ہے۔ واقعات تاریخ سے لئے گئے ہیں لیکن ان کو کہانی کے روپ میں پیش کرتے ہوئے بیان اس انداز سے کیا ہے کہ ہر مضمون انسان کے کی طرح جذبہ کشش ہو گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نویس ہندوستان گوئی کی فطری صلاحیت آزاد کو قدرت سے ودیعت ہوئی تھی۔ جس کا اظہار ”آب حیات“ اور ”دربار اکبری“ کے سوانحی خاکوں کے علاوہ ”تیرنگ خیال“ کے مضامین سے بھی ہوتا ہے۔ اور اسی لئے میں نے ”تیرنگ خیال“ کے مضامین کو اردو مختصر انسان کا پہلا نقش کہا تھا۔ آزاد جس طرح ان قصوں اور واقعات کو بیان کیا ہے۔ ”قصص ہند حصہ دوم“ اور ادب کا شاہ کار اور طرز تاریخ نویسی کا ایک نمونہ بنی گئی ہے۔ ان قصوں کو آزاد نے تحقیق کر کے تاریخ سے ضرور اخذ کیا ہے۔ لیکن اپنے مزاج کے عین مطابق گاہ گاہ جذبات کی رو میں بھی بہہ جاتے ہیں۔ اکبر کا قصہ کمال ہمدردی سے بیان ہوا ہے۔ لیکن اورنگ زیب کے قصے میں نفرت دہانہ ہو گئی اسی طرح لڑپاں ہے جیسے ”شہرت عام دھڑائے دوام کا دربار“ میں بیان ہوئی تھی۔ اسی طرح علامہ الدین شہیدی کے قصہ میں چٹائی کا فیروزہ بخشنی واقعہ بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ ”قصص ہند“ کا کمال بھی آزاد کی سرچشمی نگاہی میں منظر ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے آج بھی محسوس کیا جاسکتا ہے کہ اس کتاب نے طلبہ کے ذہنوں پر بحر کا کام کیا ہوگا۔ یہاں آزاد نے اپنے منفرد طرز کی دلچسپی کو اس سلیقے اور اعتدال سے برتا ہے کہ یہ اسلوب بیان بالکل فطری ہو گیا ہے۔ طرز ادب کا اظہار سے ”قصص ہند“ اور بار اکبری سے زیادہ اثر ہے۔

آزاد نے ان کتابوں کے علاوہ جو نصاب کے لئے منظور ہوئیں، لکھی اور کتابیں بھی لکھیں جو نصاب کے لئے منظور ہوئیں اور ان کی وفات کے بعد شائع ہوئیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں:

(۷) طبیعت کا کرن پھول: یہ کتاب گورنمنٹ کے انعامی اشتہار کے جواب میں لکھی گئی تھی جس

میں "تعلیم نسواں" کی اہمیت و ضرورت، جاگر کی گلی تھی۔ اسی اشتیاق کے جواب میں سولہ سالہ جانی نے بھی مجالس انشاء ۱۸۷۷ء میں لکھی تھی۔ جس پر انھیں قطعی طور پر چار سو روپے کا انعام بھی دیا گیا تھا۔ جانی کی یہ تعریف و تہنیت پنجاب کے ممتاز دوسروں میں برسوں شامل نصاب رہی۔ آزاد کی یہ تعریف بھی تقریباً ۱۸۷۳ء ہی میں لکھی گئی ہوگی۔ لیکن یہ کتاب ان کے دوسرے مسودات کے ساتھ چلی ہی چلی رہی۔ اور وقت کے بعد ان کے دور جانے اسے شائع کیا۔

"انھیں صحت کا کرن پھول: نذر امجد کے بادلوں کی طرح ایک چشمی قصہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ یہاں واقعیت کے بجائے رومانی رنگ غالب ہے۔ اس میں مرزا شریف، نای سوادگر کی لڑکی سعیدہ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کی تعلیم کے لئے مرزا یوسف لہور ان کی بیوی کے درمیان گھٹکھو ہوتی ہے اور طے پاتا ہے کہ اسے کیسے پڑھایا جائے۔ ادیب انشاء نای اُستانی اس پر مقرر کی جاتی ہے۔ مرزا یوسف سفر پر جاتے ہیں تو وہ اپنی بیٹی کو خط لکھتے رہتے ہیں جن میں طرح طرح کی منیہ باتوں کے علاوہ دلی طور و ظہار کا حال بھی بیان کرتے آتے ہیں۔ بنارس میں تعلیم نسواں کی تحریک کی رو دو لگی بیان ہوتی ہے۔ اس طرح مرزا شریف جہاں جاتے ہیں وہاں کا احوال لکھ کر بیٹی کو بھیجتے رہتے ہیں۔ پانچ برس کے بعد واپس آ کر سعیدہ کی شادی مبارک حسین خاں سے کر دیتے ہیں اور وہ دونوں کسی خوشی رہنے لگتے ہیں۔ نذر امجد کی طرح آزاد بھی سعیدہ کو طعم بچپن پھیناتے ہیں اور ساتھ ہی گھر گھر ہستی کے اصول اور اخلاق کی باتیں بھی سمجھاتے ہیں۔ قصہ میں کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ ساری خوبی اعجاز بیان کی ہے۔ کہیں کہیں داستانوں کا سا انداز بھی آ گیا ہے اور مہارت نگاری ہو گئی ہے مگر آزاد زیادہ تر میرامن کے رنگ و اسلوب سے قریب رہتے ہیں۔ نذر امجد کی طرح آزاد نے بھی افراتو قصہ کے نام چشمی رکھے ہیں۔ کتاب پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ آزاد نے اس پڑ نہر تالی نہیں کی۔ قصہ کے ضمن میں آزاد نے ایک مثنوی بھی لکھی ہے۔ جو بھنگی اور چاڑھ ہے۔

(۸) "شہزادہ ابراہیم کی کہانی: یہ بھی نصاب میں شامل کیے جانے کے لئے لکھی گئی تھی لیکن منظور

نہیں ہوئی۔ اس میں ایک، باخلاق انصاف، قابل یقین قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ کہانی آزاد کی وفات کے ۵۱ سال بعد ۱۹۶۱ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔

(۹) "دکایات آزاد": یہ بھی نصاب میں شامل کیے جانے کے لئے لکھی گئی تھی مگر شامل نصاب نہ

ہو گئی۔ اس تعریف کے دہڑوں جسے کتبہ نوائے وقت لاہور سے ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئے۔ دکایات تو مختصر ہیں لیکن ساتھ ہی مہارت میں کاپا میں محسوس ہوتا ہے۔ اکثر جملے طویل اور مہارت اُلجھی ہوئی ہے۔ ... ترجمہ

(۱۰) "آفتہ پاری": یہ فارسی زبان کی تعلیم کے لئے لکھی گئی۔ سحر ایمان کے دوران، جس میں لکھی چالی کی

فارسی سے آزاد کے کان آشنا ہوئے اسے طلبہ کے لئے اس کتاب میں جمع کر دیا ہے۔ طلبہ کے لئے یہ ایک منیہ کتاب ہے۔ پہلی بار آزاد لکھ لاہور سے ۱۹۰۶ء میں شائع ہوئی۔

(۱۱) آزاد کا پارسی یہ کتاب بھی قد پارسی کی طرح ہے اور اسے "قد پارسی" کا دوسرا حصہ کہنا چاہیے۔ اس میں بھی آزاد نے فرما کر ان کے دوران عام بول چال کی جس فارسی زبان سے اختلاف ہونے، اُسے اس کتاب میں جمع کر دیا ہے۔ "قد پارسی" کی طرح یہ بھی ایک مفید نصابی کتاب ہے۔

(۱۲) لغت آزاد: آزاد کی وفات کے بعد آغا محمد طاہر نے لغت آزاد کے بے ترتیب مسودہ کو مرتب کیا، اور ۱۹۳۳ء میں اپنے دیباچے کے ساتھ اسے شائع کر دیا۔ آغا محمد طاہر نے لکھا ہے کہ اس کی طاہرہ حالت یہ ہے کہ بہت غلط اور غیر مانوس خط میں لکھی ہوئی ہے۔ بعض جگہ الفاظ موجود ہیں مگر غلط ہیں۔ فارسی الفاظ جو اردو میں مستعمل ہیں ان سے پرہیز کیا گیا ہے، جہاں تک ممکن ہو سکا اردو ہندی الفاظ کو واضح و صریح کر دیا گیا ہے۔ (۶۳) ۶۳ صفحات پر مشتمل اس لغت میں حروف تہجی کے اعتبار سے اردو الفاظ کے فارسی متبادل الفاظ و معنی دیے گئے ہیں اور لغت کی صورت یہ ہے:

کھوج کرنا	پچوہ پچن	کھباہ ستون	محریر کرنا	محریر نہ کرنا
لصا کرنا	ختم کردن	غضب نمودن	ختم کر فتنی	

آغا محمد طاہر کے دیباچے کے الفاظ: غیر مانوس خط سے خیال ہوتا ہے کہ یہ آزاد کی تالیف نہیں تھی بلکہ کسی اور نے اصلاح، تکمیل اور غلطی کے لئے پورا مسودہ آزاد کو دیا تھا جو ان کے مسودات میں رہ گیا۔ دیکھئے بھی اس کتاب میں وہ آزاد ہی نہیں ہے۔ جو دور سے ہی نظر آنے لگتا ہے۔

(۱۳) "جانورستان": محمد حسین آزاد نے اس کتاب میں پرندوں، درندوں، چمکندوں کی عادات و خصائص کو بیان کیا ہے اور ساتھ ہی ان کو سدھانے کے ٹر بھی بتاتے ہیں۔ عبارت سادہ اور معلومات دلچسپ ہیں۔ آغا محمد طاہر نے اسے مسودہ آزاد سے سماش کر کے مرتب کیا اور ۹۰ صفحات پر مشتمل اس کتاب کو ۱۹۳۸ء میں آزادک ڈپچ سے شائع کیا۔

(۱۴) (ج) حشر کی کتابیں:

(۱۳) کائنات عرب: یہ ایک مختصر سادہ سا کتاب ہے جس میں عرب کی تاریخ اور اس کے تمدن پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ آزاد کی یادداشتیں تھیں جنہیں دوران مطالعہ لکھ کر رکھ لیا تھا۔ آغا محمد طاہر نے ان یادداشتوں کو مرتب کر کے ۱۹۳۲ء میں شائع کیا۔ اسے تحریر آزاد کہنا چاہیے۔

(۱۵) تذکرہ علماء: یہ بھی وہ یادداشتیں ہیں جنہیں آزاد نے جمع کیا تھا۔ آغا محمد طاہر نے عرب کے ۱۹۳۲ء میں انہیں شائع کیا۔ اس میں ہندوستان کے کم و بیش اُن چالیس سنی شیعہ علماء کا تذکرہ ہے جنہوں نے ہندوستان میں اسلام کے ابتدائی دور میں علم و عمل کی شمع روشن کی تھی۔ یہ مختصر سادہ سا کتاب بھی تحریر آزاد کی حیثیت رکھتا ہے۔

جہاں ہم نے ان کتابوں کو شامل کیا ہے جو مطلوبہ شکل میں ہماری نظر سے گزریں۔ غیر مطلوبہ کتب

جیسے قاری قواعد یا اردو قواعد ہادی نظر سے نہیں گزریں۔ ان غیر مطبوعہ کتب میں دور رسالے کتابیں بھی شامل ہیں جو عالم جنون میں آزاد نے لکھیں اور جن میں ۹۷ کتابچے اور رسالے ڈاکٹر اسلم فرنی کی نظر سے گزرے۔ ان میں سے ۵۲ کتابوں اور رسالوں کی انھوں نے نام تصنیف، متعدد صفحات، موضوع اور زبان کے مواظبت کا نام کر کے ایک فہرست مرتب کر کے اپنی تصنیف میں شامل کر دی ہے۔ ان کے علاوہ ۳۷ کتابیں ایسی ہیں جن پر کوئی نام نہیں۔ ان سب کتابوں میں آزاد ہے چند کے روپ میں سامنے آئے ہیں اور اندازہاً یہاں اختیار کیا ہے جس سے الہامی رنگ ظاہر ہوتا ہے۔ پراگندگی خطابات و افکار عام طور پر نمایاں ہے۔ عام طور پر بے ترتیبی اور بے ربطی نظر آتی ہے ان تمام کتابوں کا موضوع الہیات ہے۔ منطق، تہلف و مذہب اور بے ربطی یہ ان کتابوں کے عناصر ترکیبی ہیں۔ گفتگو کا انداز اکثر جگہ جگہ ملتا ہے۔ بعض اوقات یہ گفتگو غور نگاہی اور سرگوشی کی حدود سے جا بھٹی ہے۔ [۱۶۵]

آزاد نے جیسا کہ مولدہ بالا فہرست سے واضح ہے، متعدد کتابیں تصنیف کیں، لیکن دو کتابیں جو کم و بیش آج بھی قاطبی توجہ ہیں ان کی تعداد چھ ہے۔ جن میں آپ حیات (۱۸۸۰ء) نیرنگ خیال حصہ اول (۱۸۸۰ء) نیرنگ خیال حصہ دوم (۱۹۲۳ء) اور باراکبری (۱۸۹۸ء) سخن دان قارس (۱۹۰۷ء) قصص ہند حصہ دوم (۱۸۸۴ء) اور دعا تیبہ آزاد مطبوعہ (۱۹۰۷ء۔ ۱۹۲۴ء۔ ۱۹۶۶ء) شامل ہیں۔ ان نثری تصانیف کے علاوہ ”عظم آزاد“ ہدیہ نظم کوئی کی ہدیہ تحریک کے تعلق سے اپنی غیر معمولی تاریخی اہمیت کے باعث حوالے کے طور پر ہمیشہ باقی رہے گی۔ ان میں سے آپ حیات، نیرنگ خیال سخن دان قارس اور باراکبری کا مطالعہ ہم آ سحرہ صفحات میں کریں گے۔

مطالعہ آزاد:

(۱) آپ حیات: محمد حسین آزاد کی تصانیف میں ”آپ حیات“ سب سے زیادہ اہم کتاب ہے۔ آپ حیات تاریخی ادب اردو لکھنے کی ابتداء مختصر مبالغہ نگاری کا کارنامہ اور طرز زبان کا شاہکار ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۸۰ء میں دکنور یہ پریس لاہور سے شائع ہوئی لیکن اس کی داغ بیل اس وقت چڑھ چکی جب آزاد نے ۱۸۹۷ء میں انجمن پنجاب کے جلسوں میں اصلیت زبان اردو (جولائی ۱۸۹۷ء) ”حال خمس ولی اللہ شاعر“ (اگست ۱۸۹۷ء) ”حال شاہ حاتم استاد مرزا رفیع سودا کا“ (ستمبر ۱۸۹۷ء) ”حال شاہ جاہت شاعر اردو کا“ (ستمبر ۱۸۹۷ء) اور غیرہ پر مضامین لکھے اور انجمن پنجاب کے جلسوں میں چڑھے تھے۔ ان مضامین کا اگر ”آپ حیات“ سے مقابلہ کیا جائے تو واضح ہو جائے گا کہ اس مواد کو آزاد نے پوری طرح آپ حیات میں استعمال کیا ہے۔ اور یہ مواد آپ حیات کے متعلقہ ابواب کا نقشہ مال ہے۔

”آپ حیات“ کی طبع اول ۱۸۸۰ء میں میرضاحک، میر حسن، میر تقی میر، خاں موسیٰ

ہیکیم آغا جان پیش، میرزا شک اور بہ بہ وغیرہ کے مطامعات شامل نہیں تھے۔ مرزا دیر کے حالات بھی نہیں تھے لیکن ۱۸۸۳ء میں جب اس کا دوسرا ایلیٹن شائع ہوا اس میں ۱۸۸۰ء کے ایلیٹن پر یہ سب اضافے ہیں۔ [۶۶] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت ان لوگوں کے بارے میں ان کے پاس پوری معلومات نہیں تھیں، جو بعد میں حاصل ہوئیں اور انھوں نے آپ حیات کے نئے ایلیٹن (۱۸۸۳ء) میں انھیں شامل کر لیا۔ آپ حیات کا پہلا ایلیٹن ۵۵ صفحات پر مشتمل ہے اور دوسرا ایلیٹن ۵۶۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ مومن کے سلسلے میں آواز پر کسی قسم کے ذاتی تعصب کا اصرام لگا تا اس لیے درست نہیں ہے کہ مومن کے علاوہ میر تقی میر، میرزا شک، مرزا دیر وغیرہ بھی "آپ حیات" کے پہلے ایلیٹن (۱۸۸۰ء) میں شامل نہیں تھے۔ پہلے ایلیٹن کی اشاعت کے بعد ہی آپ حیات ایسی مقبول ہوئی کہ نہ صرف اس کا پہلا ایلیٹن جلد دوم ہو گیا بلکہ اسے اور "تیرکب خیال" کو، جناب یونیورسٹی کے خطاب میں بھی شامل کر لیا گیا۔

"آپ حیات" لکھنے کے آواز نے دوسرا جو بیان کیے ہیں۔

(الف) ایک یہ کہ "بزرگانِ سلف کی جو عظمت ہمارے دلوں میں ہے وہ آج کل کے لوگوں کے دلوں میں نہیں۔ ہمارے بزرگ طویاں ہم پہنچا نہیں انھیں بچانے دوام کے سامان اٹھائیں اور اس پر نام کی زندگی سے محروم رہیں۔ جس مرنے پر ان کے اہل و عیال روئے وہ مرنا نہ تھا۔ مرنا حقیقت میں ان باتوں کا شائبہ ہے جس سے ان کے کمال مر جائیں گے۔ [۶۷]

(ب) اس کے علاوہ نئے تعلیم یافتہ جن کے دماغوں میں انگریزی لال میٹوں سے روشنی پہنچتی ہے وہ ہمارے تذکروں کے اس نقص پر حریف رکھتے ہیں کہ ان سے نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگزشت کا حال معلوم ہوتا ہے۔ نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال گھلتا ہے نہ اس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت نکلتی ہے۔ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سالہ ولادت اور سال وفات تک بھی نہیں نکلتے۔ [۶۸]

ان وجوہ کی بناء پر آواز نے آپ حیات تصنیف کی۔ آواز نے ان وجوہ کے اظہار سے مقصد اور طریقہ کار دونوں کو واضح کر دیا ہے۔ ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ آواز کے نزدیک ہمارے تذکروں میں کیا محبوب تھے اور تذکرہ نویس کی کاہدیہ طریقہ کیا ہے؟ اس طرح آواز تذکرہ نویس کی روایت سے پورا استفادہ کر کے اس سے الگ اپنے راستے کا تعین بھی کر رہے ہیں۔ اسی لئے آپ حیات تذکرہ ہوتے ہوئے بھی اولیٰ تاریخ ہے اور اولیٰ تاریخ ہوتے ہوئے بھی تذکرہ ہے۔ آپ حیات کے ساتھ اردو میں قدیم تذکرہ نویس کا دور واز بند ہو جاتا ہے اور نئے انداز کی اولیٰ تاریخ نویس کا راستہ مکمل جاتا ہے۔ اس طرح یہ دونوں دھارے الگ الگ بہنے لگتے ہیں۔ اسی لئے آپ حیات ان تذکروں سے مختلف ہے جو آواز سے پہلے عام تھے اور جن میں سارا زور اسکا بہ کلام پر دیا جاتا تھا۔ شعر اکو حرف و گل کی ترتیب سے درج کیا جاتا تھا اور اس ذکر میں کسی

بیان اور زبان کو مکمل کرنے کی بھی ضرورت نہیں تھی بلکہ جو کچھ کہہ نویس کو جہاں کہیں سے ملتا، جس میں نئی سٹائی یا تمیں بھی شامل تھیں وہ انہیں بے تحقیق رقم کر دیتا۔ آزاد کی کوشش یہ نظر آتی ہے کہ ان کی تصنیف مذکوروں سے زیادہ مربوط، صحیح اور مستند ہو۔ اپنے مقصد تصنیف کو انھوں نے آپ حیات کے سرورق پر ہی واضح کر دیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ ”مشاہیر شعرا نے اردو کی سوانح عمری اور اردو زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان سامنے لاتی ہے۔ دیا چہ میں بھی اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ ”جو حالات زندگی ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق تذکور ہیں، انہیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چلتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آ کھڑی ہوں اور انھیں حیات چاندوں حاصل ہو۔“ [۶۹] اس سے معلوم ہوا کہ ان کا اہم ترین مقصد سوانح نگاری ہے اور وہ محض ان فقروں سے جو شعرا و کے بارے میں تذکروں میں ملتے ہیں۔ آگے بڑھ کر ایسے واقعات رقم کرنا چاہتے ہیں جن سے شاعروں کے کردار کے پورے عکس نمایاں ہو جائیں۔ ساتھ ہی وہ ان شاعروں کے تخلیقی کارناموں پر رائے بھی دیتا چاہتے ہیں اور اس طرح وہ تنقید کو تذکروں کے دائرے سے نکال کر ایک الگ مقام دینے کی طرف آ جاتے ہیں۔ کتاب کی فہرست پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اردو شاعری کے پانچ اور اہم قائم کرتے ہیں۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ اردو شاعری کی تاریخ نگاہ سے ہیں۔ اور تذکرہ نویس کی کو اولی تاریخ نویس کی صورت و سہ ہے ہیں۔ وہ اپنے طور پر ہر دور کی خصوصیات بیان کرتے ہیں اور اس دور کے لکھنے والے شاعروں کو لے کر اس طرح ان کے حالات لکھتے ہیں کہ صرف ان کی من بولتی تصویر سامنے آ جاتی ہے بلکہ ان کے کلام پر تنقیدی رائے بھی واضح ہو کر سامنے آ جاتی ہے اور انتخاب کلام اس رائے کی مثال بن جاتا ہے۔ اس طرح اردو شاعری کی پہلی ادبی تاریخ وجود میں آتی ہے۔

آزاد حجازی افسانہ نگار ہیں۔ اس حجاز کی وجہ سے وہ ”آپ حیات“ میں دو طرح کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اصول تحقیق سے ہٹ کر حاصل ماخذ کو دیکھے بغیر نئی سنائی ہوئی کہی باتیں ایسے لکھ دیتے ہیں، جیسے وہ خود انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھی اور اپنے کانوں سے سنی ہیں۔ دوسرے یہ کہ زندگی کی بولتی چلتی پھرتی چلتی تصویریں اُٹھا کر کرنے اور قصہ میں جان ڈال کر ڈرامہ بنانے کے لئے بہت سی بے بنیاد باتیں خود کمزور لیتے ہیں اور اس طرح پر تصویر کشن بن کر منہ سے بولنے لگتی ہیں۔ یہ اصول افسانہ ڈرامہ کے لئے تو ٹھیک ہے لیکن تاریخ نویس کے حجاز کے خلاف ہے ”آپ حیات“ پر سارے اعتراضات انہیں دو باتوں سے جنم لیتے ہیں اور آپ حیات کو سند و اعتبار کے ور ہے سے۔ کر اویٹے ہیں۔ آپ حیات کی اس نوع کی واقعاتی غلطیوں کو متحدہ اہل علم نے بیان کیا ہے لیکن ان میں حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود کے نام نمایاں ہیں۔ قاضی صاحب نے کم و بیش ۵۰ غلطیوں مذاتی و تاریخی مغالطوں اور غلط بیانیوں کی نشان دہی کی ہے اور اس طرح حافظ محمود شیرانی نے، ادب کے ساتھ متحد و بنیادی باتوں کی طرف اشارات کیے ہیں جن کی نوعیت

واضع کرنے کے لئے چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں۔

(۱) دورِ اول، دوم و سوم کے شعراء میں قدیم و تاخیر کی قاش غلطیاں ملتی ہیں مثلاً آبرو، مضمون، نامی، احسن، یک، رنگ کو دورِ اول میں، شاہ، حاتم خان، آزاد و دلفاں کو دورِ دوم میں، مظہر، سودا، رضا، ملک، میر، درد، میر سوز اور میر تقی میر کو دورِ سوم میں جگہ دی ہے۔ خان آزاد و دورِ دوم میں رکھے جاتے ہیں اور ان کے شاگرد آبرو و دلفاں دورِ اول میں۔ اسی طرح مرزا مظہر جانجوا کو، جو یک، رنگ کے استاد ہیں، یک، رنگ کو دورِ اول میں اور استاد مرزا مظہر جانجوا کو دورِ سوم میں رکھا ہے۔ (۲) یہ یقیناً غلطی قاش غلطیاں ہیں۔

(۳) آزاد شاہ جہاں آباد کی تقیر ۱۰۵۸ھ/۱۶۴۸ء کے ساتھ، اردو زبان کی بنیاد رکھتے ہیں جو جدید تحقیق سے بالکل مطابقت ہو چکی ہے۔ اردو زبان کی تاریخ اس سے بہت قدیم ہے۔ اس کا نقطہ انجیل اور بخارہ، آٹھویں صدی ہجری کے اختتام سے پہلے ایک ایسے معیاری پائے کو پہنچ چکا تھا جس سے دہلوی اور فیروز دہلوی کی شجاعت بھی ممکن ہو گئی تھی [۱۷]۔

(۴) آزاد نے بہت سی باتیں ایسی لکھی ہیں جو کسی تاریخی اطلاع پر مبنی نہیں بلکہ محض قیاسی ہیں مثلاً آزاد نے امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”مجلے کے سرے پر ایک بڑھیا سائیں کی دکان تھی۔ تنواس کا نام تھا۔ شہر کے بے بنوہ لوگ وہاں بھگت چوس پیا کرتے تھے۔ جب یہ (امیر خسرو) اور ہار سے بھر کر آتے یا تفرینا گھر سے نکلے تو وہ بھی سلام کرتی۔ کبھی کبھی حق بھر کر سامنے لے کر کھڑی ہوتی۔ یہ بھی اس کی دل شکنی کا خیال کر کے دو گھونٹ لے لیا کرتے۔“ ”یہ من گھڑت قصہ ہے۔ بچے کا دودھ دتہا کو کا تابع ہے۔ تہا کو ہوگا تو حق بھرا جائے گا۔ امیر خسرو کے زمانے میں تہا کو سو جود نہیں تھا۔ خود آزاد نے آپ حیات میں لکھا ہے کہ ”تہا کو امریکا کا لفظ ہے۔ یورپ کے راستے ہو کر اکبر کے عہد میں یہاں پہنچا۔“ تاریخوں سے بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ شمالی ہند میں تہا کو اکبر بادشاہ کے اواخر عہد میں یہاں آیا۔ (۵) یہ ایسی قیاسی غلطیاں ”آپ حیات“ میں درج ہو گئی ہیں۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ ”آزاد نے تلفظ شعراء مثلاً شاکر نامی، محمد احسن، دلفاں کے بارے میں قیاسی آرام پر مبنی ان کی بنیاد رکھی ہے۔ اسی طرح مرزا مظہر جانجوا کے جود اقتضات لکھے ہیں وہ قیاسی ہیں۔ آزاد نے تمام تذکروں اور تاریخوں کو یہی پشت ڈال کر چند بے سرو پا اور بے سند باتوں کو لے کر اور ملک مریض لگا کر آپ حیات کی نقل محفل بنادیا ہے۔ (۶) اس سلسلے میں ایک مثال اور دیکھئے۔ آزاد نے مزے لے لے کر جعفر زنگی اور مرزا سودا کا واقعہ بیان کیا ہے۔ یہ واقعہ سراسر من گھڑت اور قیاسی ہے۔ آزاد نے عمر بیانی سے اسے حقیقت کا رنگ دے دیا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرہ شعراء میں اسی واقعہ کو مرزا بے دل اور جعفر زنگی سے منسوب کیا ہے۔ اس قدیم شہادت کی موجودگی میں سودا کے ساتھ اس قصے کا اقتساب بے اصل ضرور ہے۔ (۷) اسی طرح شاہ عالم جانی اور مرزا سودا کی شاگردی استاد بے بنیاد ہے (۸) شاہ عالم جانی ۱۱۸۵ھ میں دہلی چلے گئے ہیں اور مرزا سودا ان سے چند سال پہلے ۱۱۷۰ھ میں

نواب غلام الدین خاں کے ساتھ فرخ آباد جا چکے تھے اور ۱۱۹۵ھ میں ٹھکانے میں وفات پاتے ہیں۔ ۱۱۹۷ھ سے وفات تک سودا کی شاہ عالم خانی آفتاب سے ملاقات ہی نہیں ہوئی اور اس طرح وہ کام ٹھنک کر آزاد نے آپ حیات میں درج کی ہے، بے اصل و بے معنی خبری ہے (۶۷) اسی طرح آزاد نے میر خاں کے سلسلے میں جو جان و خاں کی وفات کے بعد سودا کا قاتل کے لئے ان کے گھر جانے کا کھسا ہے وہ بھی تاریخی اعتبار سے غلط اور محض من گھڑت ہے۔ ۱۱۹۵ھ میں ہوئی دہلی وادیت گڑھ ابراہیم ۱۱۹۶ھ میں میر خاں زندہ اور فیض آباد میں موجود تھے۔ آخر سودا کا قاتل کے لئے ان کے گھر مرنے کے بعد کیسے جاسکتے تھے۔ اس قسم کے من گھڑت قصوں اور قیاسی باتوں سے آپ حیات قصہ کہانیوں کی طرح دلچسپ تو ضرور ہو گئی ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ پائے سند سے گر گئی ہے۔

(۴) آپ حیات میں آزاد نے لکھا ہے کہ سراج الدین علی خاں آزاد نے "قاضی القضاۃ کا منصب دربار شاہی سے حاصل کیا۔ آزاد کا مہدۂ قضا سے بھی سردکار نہیں رہا۔ سوہان کے ایک بزرگ جن کا لقب سراج الدین علی خاں تھا، نکلنے میں قاضی القضاۃ تھے۔ مولانا آزاد نے آزاد کو قاضی القضاۃ بتا دیا (۷۷) [

(۵) سودا کے مطالعہ میں آزاد نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۵ھ میں وہ فرخ آباد سے ٹھکانے پہنچے اور نواب شجاع الدولہ کی ملازمت حاصل کی۔ یہ بات دوز روشن کی طرح عیاں ہے کہ شجاع الدولہ کا دارالحکومت فیض آباد تھا۔ ان کی وفات کے بعد آصف الدولہ نے اپنا دارالحکومت ٹھکانے قرار دیا۔

(۶) مرزا قاسم خاں اور سودا کے تاجران کا ایک واقعہ آزاد نے آپ حیات میں یہ لکھا ہے کہ قاسم خاں نے اختلاف کے جواب میں بد معاش سودا کے گھر بھیجے جو ان کو بے عزت کرنے کے لئے ذریعہ اختیار لے آئے۔ اتفاقاً سعادت علی خاں کی سواری دہلی سے گزری اور وہ سودا کو اپنے ساتھ لے آئے۔ جب آصف الدولہ کے سامنے یہ واقعہ پیش ہوا تو انھوں نے مرزا قاسم خاں کو طلب کیا اور کہا "تمہاری طرف سے بہت بڑا بڑا حرکت ہوئی۔ اگر شہر کے سردار یہاں ہوتا اب رو برو سودا کے جھگڑے مرزا قاسم خاں نے کہا کہ "ایں الزامی آید۔" یہ سن کر آصف الدولہ نے کہا کہ تمہیں یہ ضرور آتا ہے کہ شیطانوں کو ان کے گھر بھیج کر سربازار سودا کرو۔ یہ کہہ کر سودا کی طرف اشارہ کیا۔ سودا نے فی البدیہہ یہ یہی باتی پڑھی۔

تو لڑ خراسانی دعا ساقط ازو گوہر ہدایا داری دعا ساقط ازو

روزاں و شبان حق تعالیٰ خواہم مرکب دہشت خدا دہا ساقط ازو

قاضی عبدالودود لکھتے ہیں کہ "یہ رہائی جس کا معطل یا مظلوم ہے کہ کراۃ حق کا شی۔۔ میں ہے۔ یہ کہ کراۃ مکیاں ہو جس صدی ہجری کے نصف اول میں مکمل ہوا۔ (۷۸) اب آپ خود فیصلہ کیجئے کہ مولانا آزاد نے داو تحقیق دیتے ہوئے کیسے کیسے قصہ کہانیاں بنائی ہیں۔

(۷) ایسے سن گزرتے تھیں وہ قصہ بھی شامل ہے جسے میر تقی میر نے منسوب کیا ہے کہ ”گھنٹوں کے چند گانے اور اراکین قبیح ہو کر میر صاحب کے گھر آئے تاکہ ان سے ملاقات کریں اور ان کے منہ سے ان کے اشعار سُنیں۔ وہ اندر پہنچ کر آواز دی۔ لوطی یا مانا گلی۔ حال یہ کہ راند گلی۔ ایک بوریا لاکر ایڑھی میں بچھایا۔ اور ایک پڑانا سا حقہ تازہ کر کے سامنے رکھ گئی۔ میر صاحب اندر تشریف لائے۔ مزاج بُری کے بعد انھوں نے فرمائش اشعار کی۔ میر صاحب نے اول کچھ نالا۔ پھر صاف جواب دیا کہ صاحب قبلہ میرے اشعار آپ کی سمجھ میں نہیں آئے۔ اگر چہ ناگوار ہوا مگر پھر آداب و اخلاق انھوں نے اپنی عاریتاً طبع کا اقرار کیا اور پھر درخواست کی۔ انھوں نے پھر اٹھا کر کیا۔ آخر ان لوگوں نے گراں خاطر ہو کر کہا کہ حضرت انوری و خاقانی کا کلام سمجھتے ہیں، آپ کا ارشاد کیوں نہ سمجھیں گے۔ میر صاحب نے کہا کہ یہ درست ہے مگر ان کی شریعتیں معطلات اور فرسنگیں موجود ہیں اور میرے لئے فقط محاورہ اعلیٰ اردو ہے یا جامع مسجد کی بنیادیں اور اس سے آپ محروم۔ یہ کہہ کر ایک شعر پڑھا:

حقیقہ نہ سے ہی طیلان چڑا ہے جین کیا آرام کیا

دل کا جانا ضمیر کیا ہے صبح کیا یا شام کیا

اور کہا کہ آپ جو جب اپنی کتابوں کے کہیں گے کہ خیال کی ”سی“ کو ظاہر کرو۔ پھر کہیں گے کہ ”سی“ قطع میں کرتی ہے مگر یہاں اس کے سوا جواب نہیں کہ محاورہ یہی ہے۔“ (۷۹)

یہ واقعہ افسوسناک ہے کہ ادب سے دلچسپی رکھنے والے سب اسے جگہ جانتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”اس سلسلے میں متعدد ذلیل امور قہر طلب ہیں:

(۱) ایک ”حکایت کی کوئی سند موجود نہیں۔ تصنیفات کا انہوہ بجائے خود اسے مشتبه بناتا ہے۔“

(۲) میر اپنے کج خلق اور مصلحت دانہ لیل نہ جھے چٹنے اس حکایت سے ظاہر ہوتے ہیں۔

(۳) عین ”تیمر کے عہد کا گھنٹوں اہل دہلی اور ان کے خلاف سے مملو تھا۔ وہاں کے خواص بقیہ دہلی کے

محاورات سے بے خبر نہ تھے اور اس عہد میں دہلی مقاموں کے زبان میں اختلاف قریبی بھی نہ تھا جتنا بعد کو ہوا۔“

(۴) چار ”تیمر کے کلام میں محاورات و معطلات ملتے ہیں مگر ان کی حکمت کا ہمارے ان کے استعمال

پر نہیں:

(۱) ”میر کے کلام کا بہت بڑا احصاء ابھی معمولی اردو جاننے والے سمجھ سکتے ہیں۔ تیمر کو ہرگز اس

کے متعلق یہ غلط فہمی نہیں ہو سکتی تھی کہ اہل دہلی کے سوا کوئی اسے سمجھ ہی نہیں سکتا۔

(۲) ”خیال کی ”سی“ کا کرنا پڑ کر زبان میں عروج کا سوال ہے۔

(۳) ”حقیقہ نہ سے ہی“ جس وزن میں ہے وہ ۱۰۰۰ کا بھاد ہے۔ فارسی عروض کی کتابوں میں

یہ نہیں ملے گا اور اس وزن کا شعر فارسی میں نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کے زحافات بھی وہی ہوں گے جنہیں اہل

بندوبست کرتے ہیں۔“

(۷) میر کا کلام جن لوگوں نے بالاحتیاج دیکھا ہے وہ بھی اسے تسلیم نہیں کر سکتے کہ میر اپنی زبان کو جامع صہ کی سیر میں کی زبان سمجھتے تھے۔

(نو) میر کے کلام میں خیال بردار ”ہاں“ صرف دو جگہ آیا ہے اور ہر دو ”نہاں“ ۳۴ جگہ موزوں ہوا ہے ”جیسے نہ کہہ نہ دیکھ میں ہے تو یہ کیا خیال کیا۔“ میں تو اس خیال میں چار ہو گیا۔ وغیرہ (۸۰)

(۸) یہ بات آزاد کو معلوم ہے کہ ”عالم کی قاطع نہ ہاں کا جواب سا طع نہ ہاں ہے اور جواب الجواب جہ عالم ہے لیکن اس کے باوجود فرماتے ہیں کہ سا طع نہ ہاں کے اخیر میں چند درجہ سید عہد اش کے نام سے ہیں دو مرزا صاحب (عالم) کے ہیں۔ ایک مخالف کی کتاب میں عالم کی تحریر ایک دوسرے شخص کے نام سے کس طرح آگئی کچھ سے باہر ہے۔ اس سے قطع نظر کسی کتاب میں جو قاطع کی مخالفت یا مخالفت میں لکھی گئی تھی سید عہد اش کا نام تک نہیں آیا۔ (۸۱)

(۹) آزاد کے مزاج کا اعتراف اس سے لگا ہوا جاسکتا ہے کہ ”دیوان ذوق“ میں نہ صرف اپنے استاد کے مصرعوں اور اشعار کو بدل دیا بلکہ بہت سی غزلیں بھی اپنی طرف سے کہ کر شامل دیوان کر دیں اور اپنے استاد کے سارے کلام پر شک و شبہ کی سیاحی بکیر دی۔ (۸۲)

(۱۰) دیوان عالم کی پہلی اشاعت کے بارے میں آزاد نے لکھا ہے کہ عالم کا دیوان اردو ۱۸۳۹ء میں مرتب ہو کر چھپا۔ حالانکہ صحیح بات یہ ہے کہ عالم کا اردو دیوان سید محمد خاں کے مطبع میں شہان ۱۲۵۵ھ مطابق اکتوبر ۱۸۳۹ء میں چھپا تھا۔“ (۸۳)

(۱۱) آزاد نے لکھا ہے کہ ہجر میں ایک فرد یا یہ شخص اسد تخلص کرتا تھا اس کا مطلع سن کر اس شخص سے تی بے زار ہو گیا۔ ہجر کے اسد کا جیسا کہ قاضی عہد الودود نے لکھا ہے ذکر نہیں اور نہیں ملتا۔ وہاں عالم تخلص کا ایک گم نام شاہ ضرور گزرا ہے۔ جس کا تذکرہ گلستان سخن میں آیا ہے۔ اس اسد نامی شاعر کا نام جس کا دو خطوں میں خود عالم نے بھی ذکر کیا ہے، میر انانی اور تخلص اسد تھا یہ دلی کے رہنے والے اور سودا کے شاگرد تھے۔ یہ کہیں سے ثابت نہیں کہ اس شعر کا شاعر تخلص کا باعث ہوا۔ (۸۴)

(۱۲) آزاد نے لکھا ہے کہ ”نظم مرصع ۱۲۱۳ھ/ ۱۸۹۸ء عہد امجد آصف الدولہ فتح ہوئی آصف الدولہ کی وفات ربيع الاول ۱۲۱۲ھ/ اکتوبر ۱۸۹۷ء میں واقع ہوئی۔ ۱۲۱۳ھ کا تعلق عہد آصف الدولہ سے ہرگز نہیں ہے۔ اس سے قطع نظر یہ کتاب سودا کے دوران حیات میں تھیں ہو چکی تھی۔ (۸۵)

(۱۳) آزاد نے سودا کے مشہور زمانہ ”مصرع آشوب“ کا تعلق شاہ عالم دانی آفتاب کے عہد سے جوڑ دیا ہے جب کہ یہ ان کے والد عالمگیر دانی کے عہد میں لکھی گئی تھی۔ اس کے بارے میں آزاد نے جو اقترا لکھا ہے۔ وہ بھی سن گزرتا اور فرضی ہے۔ (۸۶)

یہ چند باتیں ہم نے یہاں اس لئے درج کر دی ہیں تاکہ آزاد کے حراج کا اندازہ لگایا جاسکے۔ حراج آزاد داستان گو اور فسانہ نگار تھے انھوں نے اپنے کرداروں کو زندہ بنا کر پیش کرنے میں غلو، تجاس اور قوت تخیل سے کام لیا ہے اور کہیں شعریا نقطہ کو سامنے رکھ کر حسب ضرورت قصہ گزریا ہے جو آزاد کے طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان سے مل کر چادو اثر ہو گیا ہے۔ یہ تعریف اپنے طرزِ ادا سے آج تک زندہ ہے اور آئندہ بھی زندہ رہے گی۔

”آپ حیات“ کا آغاز اردو زبان کی تاریخ سے ہوتا ہے۔ آزاد نے بتایا ہے کہ اردو زبان ”برج بھاشا“ سے نکلی ہے۔ یہ بات بھی صحیح نہیں ہے۔ اصل علمِ ادب نے مفصل بحث کر کے اس بات کو مسترد کر دیا ہے۔ گرہن نے بھی اپنے اعجاز سے یہی بات کہی ہے کہ مغربی ہندی (اردو) کی پانچ بولیاں ہیں: ہندوستانی، پاگڑو، برج بھاشا، قحری اور بھریلی، ہندوستانی (اردو) مغربی راجنل کھنڈ، بالا دو آب اور ضلع اہمال میں بولی جاتی ہے۔ جسے مسلمان فاتحین نے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا اور اسے ایک بولی بکھریا۔ اور یہی ہندوستانی، جسے ہندو مسلمان دونوں استعمال کرتے ہیں، انگوٹھ کا کا دھڑر کھتی ہے۔ ”برج بھاشا کے بارے میں گرہن نے یہ بھی لکھا ہے کہ مغربی ہندی، برج بھاشا اور ہندوستانی وہ زبانیں ہیں جن میں ادب جنم لیا ہے۔ ڈاکٹر کیلوگ نے اسی لیے ان بولیوں کا اندراج برج بھاشا یا ہندوستانی کے ذیل میں کیا ہے۔ (۸۷) آزاد نے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مغربی ماہرِ لسانیات سے حاشا ہو کر اسی زبان کو برج بھاشا کا نام دیا ہے۔ اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ جہاں کہیں بھی آزاد نے بھاشا کا نام لیا ہے وہاں اس سے مغربی ہندی، ہندوستانی، خراو لیا ہے۔ ساری قطعی ”برج بھاشا“ کا نام لینے سے ہوئی۔ برج بھاشا تو اصل میں مغربی وسطی دو آب کی ایک بولی ہے اور ہندوستانی، مغربی ہندی (اردو) وہ زبان ہے جو سارے ہندوستان کی انگوٹھ کا ہے۔ اس بحث میں آ کے چل کر آزاد خود لکھتے ہیں کہ ”خود اردو دنی سے نکلی جس کا چراغ دنی کی بادشاہت کے ساتھ گل ہو جانا چاہیے تھا، پھر بھی اگر بچوں، بچ ہندوستان میں کھڑے ہو کر آواز دیں کہ اس ملک کی زبان کیا ہے تو جواب بھی نہیں ملے گا اردو۔ (۸۸) جب کہ خود آزاد کے الفاظ میں، برج بھاشا جو اپنی بہار جوانی میں بھی فقط ایک ضلع میں لیکن دین کی زبان تھی۔ (۸۹) اور پھر لکھتے ہیں کہ ”برج بھاشا مغربی وسطی دو آب کی ایک بولی ہے جو اس کے شمال اور جنوب تک پھیلی ہوئی ہے۔ (۹۰) اس بنیادی قطعی کے باوجود ”آپ حیات“ کا یہ پہلا باب اردو لسانیات میں ایک اہم اضافہ ہی نہیں بلکہ اس سلسلے کا پہلا قدم ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ جدید علمِ لسانیات کا فلسفہ اور اس کے اصولِ اردو زبان میں استعمال ہوئے ہیں۔ آزاد آریاؤں کی آدھ کا دل خوش نقشہ پیش کرتے ہیں۔ ان کی زبانِ سنسکرت کا ذکر کرتے ہیں اور انحصار کے ساتھ اس زبان کی تاریخ، عروج سے زوال تک بیان کرتے ہیں۔ پھر قاری یعنی سنسکرت کی ایرانی، یونان کا حال بیان کر کے پراکرت پر مسلمانوں کے گہرے اثرات بیان کرتے ہیں۔ فلسفہ لسانیات کو بھی آغوش دیتے ہیں اور قاری زبان کی داستان سنا کر اس کے استاد کا توفیقی مطالعہ

بھی کرتے ہیں، اور اردو کے ابتدائی نمونے دکھا کر اردو زبان کی ابتدائی صورت کو بیان کرتے ہیں اور بھر شاہ جہاں کے عہد میں دہلی کے دارالحکومت ہونے پر اردو کی پیدائش کو اس سے ملادیتے ہیں۔

”رنگ رنق شاہ جہاں کے زمانے میں کیا قابلِ تصور ہی کا آفتاب جہن لوح پر قلم شہر اور شہر بنام
تغیر ہو کر نئی دلی دارالحکومت ہوئی۔ بادشاہ اور اراکان دولت زیادہ تر وہاں رہنے لگے۔ اہل
سیف، اہل قلم، اہل حرف اور تجار وغیرہ ملک ملک اور شہر شہر کے آدمی ایک جگہ جمع
ہوئے۔ ترکی میں اردو بازدار الفکر کو کہتے ہیں۔ اردو نے شاہی اور دربار میں ملے جلے الفاظ
زیادہ بولنے لگے۔ وہاں کی بولی کا نام اردو ہو گیا۔“ [۹۱]

بھراس نظریے کو اگلے ہی جملے میں خود رد کر کے لکھتے ہیں:

”دور جو نظم و نثر کی مثالیں بیان ہوئیں ان سے خیال کو وسعت دے کر کہہ سکتے ہو کہ جس
وقت سے مسلمانوں کا قدم ہندوستان میں آیا ہوگا اسی وقت سے اُن کی زبان نے یہاں کی
زبان پر اثر شروع کر دیا ہوگا۔“ [۹۲]

میرامن اور مسید نے بھی یہی لکھا ہے جو آزاد نے لکھا ہے۔ آپ اس نظریے سے اتفاق کریں یا اختلاف لیکن
آزاد کے اول محقق لسانیات ہونے پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے لسانی موضوع کو اٹھایا اور
اس پر بحث کی ہے۔ بھراسی باب میں وہ لفظ ”رنگ رنق“ پر بھی بحث کرتے ہیں اور اہم بات یہ لکھتے ہیں کہ:
”اسی زبان کو رنگ رنق بھی کہتے ہیں کیوں کہ مختلف زبانوں نے اسے رنگ دیا ہے۔ یہی سبب
ہے کہ اس میں عربی، فارسی، ترکی وغیرہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں اور اب انگریزی بھی
داخل ہوتی جاتی ہے اور ایک وقت ہوگا کہ عربی، فارسی کی طرح انگریزی زبان کا بعض
ہو جائے گی۔“ [۹۳]

اس بحث میں وہ اردو پر فارسی اثرات کے تمام قواعدی پہلوؤں کی ایک فہرست لکھنے والے کی طرح غفلت کرتے
ہیں۔ اردو کے مزاج کی ”ملن ساری“ کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ اردو اور فارسی کے میل جول کے سلسلے میں
محاورات، تشبیہات، وسمیحات کی در آمد کا ذکر کر کے ایسے الفاظ کی فہرست بھی دیتے ہیں اور قواعد کے راستے
سے انگریزی پر آ کر بھاسا اور فارسی کی انگریزی کا فرق نمایاں کرتے ہیں۔ وہ بھاسا کی انگریزی کو
قدرتی اور فارسی کی انگریزی کو بناوٹی بتا کر مثالوں سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انگریزی انگریزی
کے عام اصول بھی بیان کرتے ہیں اور بھر دوسرے باب میں اردو شاعری کی قدیم روایت کو مسترد کر کے جدید
تحریک کا وہ نظریہ سامنے لاتے ہیں جو اس ٹیکر میں نظر آتا ہے جسے آزاد نے انجمن پنجاب کے جلسے
(۱۸۷۳ء) میں پیش کیا تھا اور جسے بعد میں جاتی نے زیادہ واضح کر کے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں پیش کیا تھا
اور جس سے اردو شاعری میں ”انگریزی کی رنگ رنق“ کے دور کا آغاز ہوا۔ اس اعتبار سے بھی آزاد اس دور کے

پہلے بانی ہیں۔ آزاد کا وہ لکچر اس تحریک کا نقش اول ہے مگر نظم اردو کی تاریخ کے باب میں وہ بالحداد کا شمار ہیں اور جو بات شاعری کے تعلق سے وہ فلاسفہ یونان سے منسوب کرتے ہیں، بے بنیاد اور غلط ہے۔ آزاد کہتے ہیں:

”فلاسفہ یونان کہتے ہیں شعر خیالی باتیں ہیں جن کو واقعیت اور اصلیت سے تعلق نہیں۔ قدرتی موجودات یا اس کے واقعات کو دیکھ کر جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں وہ اپنے مطلب کے موقع پر موزوں کر دیتا ہے اس خیال کو کچ کی پابندی نہیں ہوتی۔“ [۹۳]

ڈاکٹر احسن قادری نے لکھا ہے کہ وہ کون سے فلاسفہ یونان ہیں جنہوں نے شعر کو خیالی باتیں اور واقعیت و اصلیت سے بے تعلق بنایا ہے؟ افلاطون خود فطرتاً شاعر تھا اور وہ شاعری کے موجودات سے تعلق کو کہیں نہیں جھٹلاتا۔ وہ موجودات ہی کو بے حقیقت سمجھتا ہے۔ اس لئے شاعری بے حقیقت چیز پر مبنی ہو جائے مگر اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلطی ہے کہ شاعری محض خیالی باتیں ہیں۔ اگر افلاطون کے جدید مفسرین کی تصانیف کو دیکھا جائے تو یہ معلوم ہو گا کہ جس چیز کو افلاطون نے فلسفہ کہا ہے۔ وہی شاعری ہے۔ بہر حال افلاطون کے شاگردارسطو نے جس کی شاعری پر تصنیف (بولیٹیکا) ہمیشہ کے لئے ایک اہم چیز ہے صاف اور واضح طور پر واقعیت اور اصلیت اور شاعری کے تعلق کو بیان کیا ہے۔ فلاسفہ یونان میں شاعری پر سب سے زیادہ مستعد رائے اسی کی ہے۔ [۹۵]

افلاطون اور ارسطو نے جو کچھ کہا ہے اور جس کو تمام فلاسفہ نے دہرایا ہے آزاد کی اس تعریف سے بالکل متضاد ہے۔

اس کے بعد بحر حسین آزاد نظم و نثر کے فرق کو بیان کرتے ہیں، اور شاعری کی روایتی تعریف یعنی کلام کی موزونیت اور سادگی کے استعمال پر آ کر شاعر کے جذبات یا تجربے اور موزوں کلام میں تبدیل ہو جانے کا ذکر کرتے ہیں اور شاعری تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”شاعر وہی ہے جس کی طبیعت میں یہ صنعت خداوار ہو۔ قدرتی شاعر اگر چہ ارادہ کر کے شعر کہنے کو خاص وقت میں بیٹھتا ہے مگر حقیقت میں اس کا دل اور خیالات ہر وقت کام میں لگے رہتے ہیں نہ رت کے کارخانے میں جو چیز اس کے حواس میں محسوس ہوتی ہے اور اس سے کچھ اثر اس کی طبیعت اٹھاتی ہے وہ ہر شخص کو نصیب نہیں۔“ [۹۶] یہاں شاعر کو قدرت کے کارخانے سے متاثر دیکھا کر شاعری اپنی تعریف کو آزاد طور پر دے رہے ہیں۔ آپ حیات کا یہ حصہ تضاد کا شمار ہے۔

اس کے بعد آپ حیات میں ہماری نظر اردو کی تقسیم پر پڑتی ہے۔ قائم چاند پوری نے ”مخزن نکات“ میں ساری اردو شاعری کو حقد من، حوطلین اور حاطرین میں تقسیم کیا تھا۔ یہ تقسیم جب سے لے کر اب تک کسی نہ کسی صورت میں اسی طرح چلی آتی ہے۔ آزاد نے اسے پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ یہ ادوار مصنوعی اور بے معنی ہیں۔ آزاد بقول احسن قادری اردو کا ”سوشل حالات“ اور شاعری پر ان کے اثرات کے تعلق سے ادوار نہیں بناتے جو اصل میں وہ بنایا ہے جس پر کسی زبان کی شاعری کے ادوار قائم کیے جاسکتے ہیں۔ اگر طور

سے دیکھا جائے تو یہاں ایک دور کی بنیادی خصوصیات دہی ہیں جو دوسرے دور کی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وقت گزرنے کے باوجود سماجی نظام میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں آتی جس سے شاعری متاثر ہو کر کوئی نئی صورت اختیار کرے۔ یہ تبدیلی انگریز دور کے ساتھ ہندوستانی سماج میں آتی ہے اور نئی واقع شاعری کا رنگ روپ، طرز احساس اور امتیازِ سخن تک بدل جاتی ہیں۔ مثلاً ایک دور میں شاعری اگر کمال کو پہنچ جاتی ہے اور اس سے پہلے دور میں نہیں پہنچتی تو اس بنیادی وہ دور پہلے دور سے مختلف نہیں ہو جاتا۔ دلی دکن سے لے کر غالب تک ہمارا دور "مستحبت" کے اعتبار سے ایک ہے۔ اس میں سیاسی، مذہبی، اقتصادی، سماجی، ادبی کسی لحاظ سے کوئی ایسی تبدیلی واقع نہیں ہوئی کہ پُرانا دور ختم ہو کر اس کی جگہ نیا دور لے لے۔ ادب کی روایت، اس کا ادراک، اس کا طرزِ ہوا اس کی اقدار و مضامین کی نوعیت اور امتیازِ ادب کسی میں بھی کوئی فرق نہیں آتا۔ [۱۹۷۶ء آزاد نے فوج و سال کے ایک دور کو بے وجہ پانچ ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ یہ سارا دور قاری روایت کے چلن و رجحان و زوال کا دور ہے اور ایک ہی ہے۔ اس بات کے علاوہ آزاد نے تاریخی اعتبار سے، جو فاش غلطی کی ہے اور استاد کو ہند کے دور میں اور شاگرد کو ان سے پہلے کے دور میں جگہ دے دی ہے۔ تو وہ بھی اس وجہ سے ہے کہ پہلے اور دوسرے دور میں کوئی فرق نہیں ہے۔

آپ حیات میں کئی شاعر ایسے آئے ہیں جن کا بیان مختصر ہے۔ اور یہ وہ شاعر ہیں جن کا تاریخ میں ہونا یاد ہونا برابر ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کو تاریخی حقیقت سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ اور اسی لئے آپ حیات صحیح تاریخِ ادب ہونے کے بجائے کشن کا دلچسپ فسانہ بن گئی ہے۔ آزاد کوئی سنائی ہے بنیاد اور من گھڑت باتوں کو جمع کر کے اپنی تو سہو ٹھیکل سے ان میں داستان کو کی طرح جان ڈال دیتے ہیں۔ آزاد اسطر شاعروں کے کلام پر تنقید کرتے ہیں اور ان کا مقام متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن یہاں پس منظر میں کوئی واضح تنقیدی اصول نظر نہیں آتا اور اگر کوئی ہے بھی تو وہی ہے جو تذکرہ نگاروں کے سامنے تھا۔ یعنی زبان و بیان، قواعد، مضامین، بدائع، بہا، شاعر قاری کی آمیزش اور مختلف امتیازِ سخن میں مشق اور ان کے مختلف انداز۔ یہ علم جان کی وہ روایت تھی جو صدیوں سے چلی آ رہی تھی۔ آزاد اس سے بے پروا فاضل کی کوشش کرتے ہیں تو ان کا وہی مشر ہوتا ہے جیسا شعر کی تفریب کے تعلق سے ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔

قاری روایت کے اس طویل دور میں قاری شعراء کے تنبیہ کی اہمیت سب سے زیادہ تھی اور یہی انفرادیت تھی کہ کون سا اردو شاعر کسی قاری شاعر کا کامیابی سے تنبیہ کرتا ہے۔ غزل میں حافظ و سعدی، مصائب و نظیری، مثنوی میں فردوسی و رباعی، مثنوی اور جامی، قصیدہ میں انوری و دہلوی، غنائی و معری و دبیرہ کو سامنے رکھ کر ان کی کمزوری اور طرزِ ادب کا تنبیہ کیا جاتا تھا۔ اس میں کامیابی کا معیار طبیعت کی متابعت سے لگایا جاتا تھا۔ مختلف شعرا کی انفرادیت کا احساس ضرور تھا مگر اس کو واضح کرنے کے لئے ایسے فقرے استعمال ہوتے تھے جیسے "میر کا کلام آہ ہے۔ سودا کا داد ہے۔ یا انیس کا کلام نصاحت ہے اور دیر کا بلاغت۔ اسی طرح مخصوص الفاظ اور

مرکبات مثلاً ریشم، لطافت، لطیف، بلند پروازی، مضمون آفرینی، تازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، ایہام گوئی، فلسفگی ویر چنگی، سلاست و روانی، پہل متعصم، مذکور طبع، عاشقانہ رنگ، لفظوں کا درستہ، بندش کی مہارت، ترکیب کی درستی، تکلف و شیرینی، سرور و تازہ، صرف، آہنگ و لے، کثرت عشق، بختہ، آء و آورد و غیرہ سے تنقیدی عمل واضح کیا جاتا تھا اور ان الفاظ و مرکبات کی مدد ہی سے کسی شاعر کے کلام پر اپنی رائے کا اظہار کیا جاتا تھا۔ ان اصطلاحات کے معنی و مفہوم سے شاعر وسامع پروری طرح سے واقف تھے۔ آزاد نے بھی اسی روایتی شعور کے ساتھ شعرا کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ اور ساتھ ہی دوسروں کی آراء کو اپنی رائے سے مل کر ایک جان کر دیا ہے۔ آزاد کا تنقیدی عمل، مثالی نعتی کے سوا ذکاوت و حسن و بھر کی طرح علم بیان ہی کردار سے مشروط تھا۔

”آب حیات“ میں ایک بات یہ بھی نکلتی ہے کہ وہ مدح و ذم میں غیر ادبی تہصیب سے اکثر کام لیتے ہیں۔ ذوق کے سر پر شاعری کا تاج رکھنے یک لئے انھیں سب شاعروں سے آگے کھڑا کرتے ہیں۔ غالب کو ان کی مشکل پسندی اور تازک خیالی کے باعث ذوق سے کم دکھایا ہے اور لکھا ہے کہ مرزا غالب کے ”اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجہ و صفت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے محاسن و ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔“ (۹۸) مومن خان مومن سے وہ ناخوش تھے اور دوسرے ایسے لفظوں میں جب انھیں شامل بھی کیا تو پندی کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ مرزا مظہر جان نوائے حالات کو تو زبرد کر جان کیا ہے۔ اسی طرح گوگیر ضاحک کو آب حیات میں شامل کرنے کی کوئی وجہ سامنے نہیں آتی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”ہمارے نزدیک یہ افراد و تفرید کی مثال ہے جس میں مولانا کے ادبی ذوق پر سادات پرستی کا جذبہ غالب آ گیا۔ مولانا شاہیر شعرا کے اردو کی سوانح عمری لکھتے بیٹھے ہیں یا خانوادہ سیاست کا سب نامہ تحریر کرنے۔“ (۹۹) تنقیدی نقطہ نظر سے ”آب حیات“ اردو کا ہی نہ کردار کی سطح سے بلند نہیں اُٹھتی۔ اس کا سب سے دلچسپ و نثر حصہ سوانح نگاری ہے جو دراصل آب حیات لکھنے کا مقصد بھی تھا۔ ”جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی (شاعروں) کی زندگی کی بڑی چلتی، بھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں اور انھیں حیاتِ جاویداں حاصل ہو۔“ (۱۰۰)

سوانح نگاری لکھنے میں آزادی تخلیق قوت اور فسانہ نویسی کی صلاحیت بے حد ضروری ہوتی ہے اور اسے اظہار کا راستہ نکھلا نظر آنے لگتا ہے۔ آب حیات کی اصل زندگی اور اس کا دوام اسی تخلیق قوت میں ہے۔ ڈاکٹر احسن قادری بھی یہی رائے رکھتے ہیں کہ ”آب حیات کی سب سے بڑی کامیابی سوانح نگاری میں ہے۔ جب تک اردو کے شاعروں کی شخصیت میں دلچسپی رہے گی۔ آب حیات گہری دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی رہے گی۔“ (۱۰۱) آزاد شعرا کی سوانح میں کردار کی ہی جتنی جاگزی تصویر اُجا کر دیتے ہیں۔ اس طرح آب حیات کے یہ خاص خاص حصے مختصر سوانح نگاری کی خوب صورت مثالیں ہیں۔ اسی سے اس کتاب میں زندگی پیدا ہوتی

ہے۔ اور یہ تصویریں نگاری کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہیں۔ ان تصویریں اسے شعراء کا ماحول، ان کے زمانے کے سماجی و فہذہنی حالات، ان کے اخلاق و عادات، ان کی رہائشیں اور چمکیں، ان کے معرکوں کی دل کش و زخمیہ تصویریں نظروں کے سامنے آ جاتی ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ دلچسپ تصویریں وہ ہیں جو حاتم، سورا، میر، انیس، مصطفیٰ، ناسخ، آتش، شاہ فیروز، ذوق، آغا خان، پیش بہار، بدایع وغیرہ کے ذہن میں آتی ہیں۔ یہ سب واقعات و حالات دلچسپ افسانے کی صورت میں ابھرتے ہیں اور ہمیشہ یاد رہتے ہیں۔ انشاء کی سوانح محدود ہے۔ پڑا ہے۔ اس سے مختلف شعرا کی انفرادیت بھی نمایاں ہو گئی ہے۔ شاہ حاتم کی درویشی، مہر کی عسکری پرستی، میر کی نازک حرا، سورا کی جھلک، ذوق کی استاد، غالب کی اعلیٰ مہتی وغیرہ سامنے آ جاتی ہیں اور پڑھنے والا انہیں قبول کر لیتا ہے۔ غالب کے سلیسے میں انہوں نے بہت سے لطیفہ درج کیے ہیں جو ان کے عقائد و جذبات کی روشنی ڈالتے ہیں۔ ادبی انفرادیت کو واضح کرنے کا نہ آزاد کو شعور ہے اور نہ وہ تنقید کے جدید دائرے میں داخل ہوتے ہیں لیکن نفسیاتی انفرادیت کو نمایاں کرنے میں وہ بہت کامیاب ہیں۔ عالم جنوں میں انشاء، اللہ خان، انشا کا مشاعرے میں شریک ہوا یا میر کا ایک مشاعرے میں غزل پڑھنا۔ یہ سب قیامی و فرضی ہونے کے باوجود واقعہ نگاری کو ذرا مدد نگاری کی حد تک لے آتے ہیں۔ سوانح نگاری کی سطح پر وہ ایسے صاحبِ تخیل ہیں کہ ان کی یہ تصنیف دوام کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ تخیل کی یہی چھوٹ ان کی رنگین بیانی میں بھی کار فرما ہے۔ ان کا طرز اور تنقیدی نہیں ہے بلکہ یہ بیانیہ شاعری کا سامان ضرور ہے جس پر ہم آج سحر صفات میں بحث کریں گے۔ یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ اس نثر کی وجہی سے ہم آج بھی آپ حیات کو آزاد کی حقیقی تخلیق اور کذب پر ان کی رائے اور خیالات پر چٹے ہوئے دو ٹوٹی سے پڑھتے چلے جاتے ہیں زبان و بیان کی یہی دل کشی و لطف ہمیں اپنے جادو میں لے لیتی ہے۔ یہی نثر آزاد کی اصل جیت ہے۔ ”نیرنگ خیال“ بھی اسی رنگ بیان کا ایک اور شاہ کار ہے۔

(۲) نیرنگ خیال:

”نیرنگ خیال“ متفرق تشریحی مضامین کا مجموعہ ہے جنہیں انگریزی سے اخذ و ترجمہ کر کے آزاد نے اپنے منظرِ طرزِ ادا میں اردو زبان کا روپ دیا ہے۔ یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے اور ان میں سے کئی انجمن مفید عام تصور کے شماروں میں بھی شائع ہوئے۔ ۱۸۸۰ء میں پہلی بار یہ مضامین ”نیرنگ خیال حصہ اول“ کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوئے اور تعلیمی سال ۱۸۸۳ء سے ”آپ حیات“ کے ساتھ ”نیرنگ خیال“ بھی باجواب چونی ورنٹی کے نصاب میں شامل کر لی گئی۔ آزاد نے ان دونوں کتابوں کو اسی سال دوبارہ

شائع کیا۔ تیرنگ خیال حصہ دوم آواز کی وفات کے بعد ۱۹۴۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی (۱۰۰۲) حصہ اول میں ”بیان مافی الضمیر“ کو بچا ہے اور اردو انگریزی انکشاف پر دہائی پر کچھ خیالات کے علاوہ آٹھ مضامین اور حصہ دوم میں پانچ مضامین شامل ہیں۔ کم و بیش یہ سب مضامین مختلف نامور انگریزی مصنفین کے انگریزی مضامین کا آزادانہ ترجمہ ہیں جنہیں ڈاکٹر محمد صادق نے تحقیق کے بعد تلاش کیا ہے اور اپنی کتاب میں تقابلی مطالعہ سے واضح کیا ہے کہ ”آواز کے تمام مضامین کو ترجمہ کہنا ہی درست ہوگا۔ عام طور پر آزاد اصل متن سے تہاؤز نہیں کرتے اور اس کا باہموادہ یا آزاد ترجمہ کر دیتے ہیں۔ کہیں کہیں تصریحات اور اضافے بھی ملتے ہیں لیکن ان کی نوعیت محض تشریحی یا توضیحی ہے یا پھر زینب داس کے لئے برہنہ تفصیل کا اضافہ کر دیا ہے۔ صرف ایک مضمون یعنی شہرت عام اور بھانے دوام کا دو بار اصل مضمون سے صرف اس حد تک مختلف ہے کہ آزاد نے تمہیدی اور آخری اجزا کو برقرار رکھتے ہوئے انگریزی مضمون کے مغربی مشاہیر کی جگہ مشرق کے نامور منتقدان کی مثالیں دی ہیں۔ (۱۰۰۳) ذیل میں ہم آواز کے مآخذ کی نشان دہی کے لئے ڈاکٹر محمد صادق کی مرتب کردہ فہرست درج کرتے ہیں (۱۰۰۴)

۱۔ آزاد آفرینش میں باغ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا۔ از جونسن

1-An allegorical History of Rest and Labour

۲۔ بچ اور بھوت کا رزم نامہ از جونسن

2-Truth, falsehood and fiction, an Allegory by Johnson

۳۔ گلشنِ امید کی بہار۔ از جونسن

3-The Garden of Hope, a Dream by Johnson

۴۔ سیرِ زندگی۔ از جونسن

4-The Voyage of Life by Johnson

۵۔ علوم کی پد نصیبی۔ از جونسن

5-The Conduct of Patronage by Johnson

۶۔ بختِ چینی۔ از جونسن

6-An Allegory on Criticism by Johnson

۷۔ طبیعت اور ذکاوت کے مقابلے۔ از جونسن

7-An Allegory of Wit and Learning by Johnson

۸۔ جنتِ احمقانہ از پارنل

8-Paradise of Fools by Parnell

۹۔ انسان کسی حالت میں خوش نہیں رہتا۔ ازائیٹسین

9-The Endeavour of Mankind to get rid of their Burdens, a Dream by Addison

۱۰۔ خوش طبعی۔ ازائیٹسین

10-False, Wit and Humour by Addison

۱۱۔ مزاح خوش بیانی ازائیٹسین

11-Allegory of Several Schemes of Wit by Addison

۱۲۔ سبب عدم۔ ازائیٹسین

12-The Spectator No. 501, by Addison

۱۳۔ شہرت عام اور ہٹائے دوام کا درد ہمارے۔ ازائیٹسین

13-Vision of the Tables of Fame by Addison

ان مضامین میں سات ڈاکٹر جون سن کے ایک پارٹیکل کا اور پانچ ایٹسین کے ہیں۔ نکالی گئی ہیں سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ مضامین فی الواقع ترجمہ یا آزاد ترجمہ ہیں اور ڈاکٹر محمد صادق کی تلاش و تحقیق سے اخذ کی ہوئی محمولہ بالا رائے کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے۔ انگریز کی سے محمد حسین آزاؤ کے اردو ترجمے کے تعلق سے دو باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ ایک یہ کہ کسی انگریز کی داں نے ان مضامین کا نقلی ترجمہ کر کے آزاد کو دیا ہو اور آزاد نے ان تراجم کو سامنے رکھ کر اپنے انداز سے اپنے اسلوب میں ڈھال دیا ہو۔ دوسری بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ آزاد انگریز کی ضرورت ہانپتے تھے کہ کتاب پر حاکم سے کچھ لیتے ہوں۔ ان دونوں باتوں میں دوسری بات زیادہ قریب قیاس ہے جس کی تصدیق شاگرد آزاد مولوی ظہیر الدین (۱۹۰۵ء) کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ”آزاد انگریز کی تو کچھ سمجھ سکتے تھے لیکن جہاں تک مجھے یاد ہے انہیں اس پر زیادہ عبور نہ تھا۔“ (۱۹۰۶ء) ”نیرنگ خیال“ کے دیباچے میں خود آزاد نے لکھا ہے کہ ”میں نے انگریز کی انتہا پر دلائی کے خیالات سے اکثر چراغ شوق روشن کیا ہے“ (۱۹۰۷ء) ڈاکٹر محمد صادق کی رائے بھی یہی ہے کہ اکثر خود مولویوں کی طرح آزاد مرحوم انگریز کی زبان اچھی طرح سمجھ سکتے تھے اگرچہ اسے بول یا لکھ نہیں سکتے تھے۔ (۱۹۰۸ء) ڈاکٹر اسلم فرنی نے لکھا ہے کہ ”واقعہ یہ ہے کہ آزاد انگریز کی سے واقف ضرور تھے۔ ان کی تحریر کردہ ایک انگریز کی درخواست راقم الحروف نے پڑھ کر خود دیکھی ہے۔“ (۱۹۰۹ء)

”نیرنگ خیال“ آزاد کا ایک اور شاہ کار کہتا چاہیے اور وہ اس لئے کہ جہاں ترجمہ ہونے کے باوجود ان کی قوت تخیل، مواد اور طرزِ انداز ایک جان ہو کر کمال پر نظر آتے ہیں۔ دیباچہ میں آزاد بتاتے ہیں کہ ”انگریز کی انتہا پر دلائی نیرنگ خیال جیسی تحریروں کو“ ”انہیں سے“ (ESSAY) کہتے ہیں اور ان میں انواع و اقسام کی غرضیں ملحوظ رکھتے ہیں۔ ان میں

بہت سے مضامین ایسے ہیں جن کی روشنی ابھی ہمارے دل و دماغ تک نہیں پہنچی۔ بعض مضامین وہ ہیں جن میں انسان کے قوائے عقلی یا حواس یا اخلاقی کو لیا ہے۔ انھیں انسان یا فرشتہ یا دیو یا جبری کہا ہے اور ان کے معاملات اور ترقی و انحزل کو سرگزشت کے طور پر بیان کیا ہے۔ ان میں تشکیلی طبع کے علاوہ یہ فرض رکھی ہے کہ پڑھنے والے کو کسی مطلب پہنچے وہ پردہ پر اور کسی عقلی بد سے نفرت ہو یا کسی اصول مطلب کے رستے میں بتا دیا جائے۔ ورنہ آزاد نے اس مان سے واقف ہوا۔ اگرچہ اس طرز بیان کا وہ طور نہیں جو ہم اردو فارسی میں پڑھتے ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ اگر کوئی تصحیح اردو زبان پر کاوہ ہوتا انھیں پڑھے اور ان کے رنگ سے اپنے کلام کے چہرہ کا حال کو اپنے غدد خال سے آراستہ کرے کہ باطن و عام کی نظر میں عجب جائے۔ ”[۱۰] اور پھر اردو زبان میں ایسے مضامین نہ ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں: ”مشکل تر یہ ہے کہ انگریزی میں یونان اور روم کے مضامین کے ساتھ وہاں کے مذہب اور رسوم قدیم کی باتیں اب تک انتفا پر دازی کا جزو ہیں۔ رومی و یونانی ستارہ ہائے فلکی اور اس کے قوائے روحانی کو دہانتا مانتے تھے۔ جہاں چہ انگریزی میں بڑے انتفا پر داز وہی کہلاتے ہیں جن کی چشمِ سخن ہر بات میں ان کے قصوں پر اشارے کرتی جائے مگر اردو کے باغ نے فارسی و عربی کے چشموں سے پانی بچا ہے۔ وہاں دیوی دیو کا گز نہیں اور یہ سخت و دشواری ہے کہ اگر لکھنے میں جگہ صرف کریں تو ترجمہ نہ رہا اور اصل کی رعایت کی تو کتاب معنائے و قیل ہوگی نہ کہ مدنی قفر و خ۔“ [۱۱]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ آزاد انگریزی زبان کی صنفِ تمثیل (ALLEGORY) کا تصور دینا چاہتے ہیں مگر اس سلسلے میں خود ان کا ذہن ابہام کا شکار ہے اور وہ ایک وقت چار چیزوں یعنی استعارہ، تمثیل، اور اسطورہ (دیو ملا) کو گونڈ کر رہے ہیں۔ ان چاروں میں تمثیل ضرور ہے مگر سب کی نوعیت الگ ہے۔ قوائے روحانی یا حواس یا اخلاق کو انسان یا فرشتہ یا دیو اور پری بتانا ”استعارہ“ ہوا۔ ان قصوں پر اشارہ کرنا ”تمثیل“ ہوئی۔ قوائے روحانی کو دیوتا یا اسطورہ (MYTH) ہوا۔ تمثیل ان سب سے ان معنی میں الگ ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اخلاقی قدر یا کلی اخلاقی قدروں کی تجسیم کر کے ان کے مفصل قصے بیان کرتی ہے جو اس تجسیم کو عمل (Action) کی صورت میں پیش کرتے ہیں اور جن کے ذریعے پڑھنے والوں کو اخلاق کا سبق دیا جاتا ہے۔ قردن و اسٹی کے عرصہ میں یہ سائنسیت کے زیر اثر کم و بیش تمام قصہ گوئی تمثیل ہو گئی تھی اور ان میں سب سے زیادہ مقبول کتاب ROMAN DELA ROSE تھی۔ انگریزی زبان میں اسپینسر کی فیری کونٹن (FAIRY QUEEN) مطبوعہ ۱۵۸۹ء۔ ۱۵۹۶ء، علم میں اور یونین کی ہیل گرس پر دیگر لکھن (PILGRIMS) (PROGRESS) نثر میں تمثیل کی بہترین مثالیں ہیں۔ محمد حسین آزاد ان سے واقف نہیں ہیں وہ تمثیل کو

"ایسے سے" (ESSAY) تک محدود کر دیتے ہیں حتیٰ کہ اپنے ہم عصر ڈی بی ڈی ایچ کی "توتہ البصوح" کہیں انوقت یا مرآت العروس بھی ان کے ذہن میں نہیں آتیں۔ بلاوجہی کی "سب دس" بھی قشیل ہے جیسا کہ خود ملا وجہی نے بھی کہا ہے کہ "موس بولیا کس بازے آپ حیات کا قصہ ایک مائل و ہرجا ہے۔ ایک قشیل دھرجا ہے۔" [۱۱۴] سب دس محمد نجی، انیس سیک لٹری نیٹا پوری کی تصنیف دستور عشاق (۱۸۴۰ء/ ۱۲۳۶ھ) کے نثری خلاصے "قصہ حسن و دل" سے ماخوذ ہے۔ [۱۱۵] فارسی و ہر کی میں قشیل نگاری کی یہ روایت چند سو صدی عیسوی سے ملتی ہے۔ اور اردو میں "سب دس" عبداللطیف شاہ (۱۰۳۵ھ - ۱۰۹۳ھ/ ۱۶۲۵ء - ۱۶۷۲ء) کے زمانہ حکومت میں ستر سو صدی عیسوی کے وسط میں لکھی گئی تھی۔ آزاد اس روایت سے بھی واقف نہیں ہیں۔ "نیرنگ خیال" پر آزاد کا یہ دیکھا چھتیدی نقطہ نظر سے بھی مبہم ہے۔

جیسا کہ معلوم ہوا "نیرنگ خیال" کے یہ مضامین آزاد کی قشیل کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ جون سن، ایڈیسن اور پارٹیل کے ان مضامین کے آزاد کو پابند ترجمہ ہیں جو قشیل کی صورت میں لکھے گئے تھے۔ ترجمے کے باوجود آزاد نے اپنے مخصوص و منفرد طرز اور اگلیت سے باقی رکھا ہے اور بھی ان کا کمال ہے۔ ان تمام مضامین میں شہرت عام اور ہائے دوام کا دور بار کو (حالات) کہ یہ بھی ایڈیسن کے مضمون پر مبنی ہے اور اس کے ابتدائی حصے تو ترجمہ ہیں، بدل کر ایسا طبع زاد بنا دیا ہے کہ اسے آزاد کی تخلیق اور ان کی قشیل نگاری کا شاہ کار کہنا چاہیے۔ اس میں جو ہستیاں پیش کی گئی ہیں وہ سب تاریخی ہیں اور نہ پادشاہ و ہندوستان، اردو ادب کی تاریخ اور ہمارے ماحول اور روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں فارسی و عربی تاریخی دو ہستیاں بھی شامل کر لی گئی ہیں۔ جو ہمارے عام قصص اور روایت کا حصہ بن گئی ہیں، جیسے ایوان کے حافظ، سہری فردوسی اور ہار شاہ۔ یونان کے سکندر افلاطون اور ارسطو وغیرہ۔ ان تصویروں کی صورت کٹی و کردار نگاری میں آزاد کی اپنی نظر اور ذاتی رائے کو بڑا دخل ہے۔ آزاد نے تصویروں کا ایک ایسا مادہ الجہم کھول دیا ہے۔ جن میں ان کی وہی قوت مرقع نگاری جو آپ حیات کو دوام بخشتی ہے نہ زیادہ نکلا اور فن کے ساتھ مل کر اس مضمون کو دوام بخشتی ہے۔

شہرت عام اور ہائے دوام کا دور باز" میں ایک خواب کے تخیلی عالم کے جان کے بعد دو حقیقی تصویروں سے سامنے آنے لگتی ہیں جو واقعیت نگاری کے باعث دوام بخشتی ہیں۔ سب سے پہلے راجوں کے راجہ مہاراجہ رام چندر جی اور دھاک کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ اس کے بعد مہاراجہ راجہ کرماجیت سنگھان جتسی پر جلوہ دکھاتے ہیں۔ راجہ بھوج کے آنے پر کھٹکھل دکان ہوتا ہے لیکن ان کے دور میں سنگھان جتسی کی تصنیف پر کالی داس ان کے سر پر تاج رکھتے ہیں۔ دوسری طرف سے رستم اور فردوسی آتے ہیں اور ایک دوسرے کو دعا دیتے ہیں۔ سکندر اور دارا بھی آکر ساتھ ہو جاتے ہیں اور سکندر لکھا لکھی کو بلا کر ان کے سر پر پانچ ٹڑی کا سمرا باندھتا ہے۔ سکندر کے استاد ارسطو اور اس کے استاد افلاطون اور اس کے استاد سقراط مظهر میں بی روح چھو نکلتے ہیں۔ اسی طرح ہارون الرشید اور ماسون الرشید آتے ہیں اور ہائے دوام سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ محمود غزنوی

اور اپنی آمد سارے منظر کو دلکش بنا دیتی ہے۔ انوری و ناز خانگی اور قصیدہ غازیانی کے مرقعہ دل فریب ہیں۔ چنگیز خاں کی آمد پر اعتراض ہوتا ہے مگر طورہ چنگیز خاں کی بدولت اسے بھی داخل کیا جاتا ہے۔ اسی طرح بلکہ خاں کو متفق طوسی اور باغی بیٹا کی بنا پر داخل کیا ہے۔ امیر تیمور نظر آتے ہوئے سامنے آتے ہیں اور کرسی پر بیٹھ کر بہن عرب شاہ کو طلب کرتے ہیں۔ حافظ شیرازی اور شیخ سعدی کے نقوش بڑی دل کشی کے ساتھ ابھرتے ہیں۔ اس کے بعد شہان ملیکہ کی تصویریں سامنے آتی ہیں جن میں شہنشاہ اکبر کے نقوش آزادی اس سے گہری عقیدت کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ جہانگیر کا مرقعہ نور جہاں کے ساتھ دل کشی و دل فریب ہے۔ شاہ جہاں اپنی پوری شان و شوکت اور جادو جلال سے سامنے آتا ہے اور دربار میں چمک پاتا ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کے سلسلے میں آزاد کی ناپسندیدگی کا اعتراف نصرت خان عالی کے اس طرہ فقرہ سے ہوتا ہے کہ اسے ارکین دربار اور ہرے گل سبانی نے اس کم بخت سلطنت کے لئے بھائی سے لے کر باپ تک کا لحاظ نہ کیا۔ اس پر بھی تمہارے اعتراض اس دربار میں اسے جگہ نہ دیں گے۔ اس لطیفے پر ان دونوں کو بھی غصہ کر قبول کر لیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ شیواہی آتے ہیں اور مصائب امت ہونے کا دعویٰ کر کے کرسی کھینچ کر خود بیٹھ جاتے ہیں۔ محمد شاہ دہلیا گانے، بھانے والوں کے ساتھ آتا ہے۔ اس کے ساتھ تلوار کھینچے ہوئے نادر شاہ آتا ہے۔ محمد شاہ جلافت کے ساتھ نکالے جاتے ہیں، اور نادر شاہ کو چنگیز خاں کے پاس جگہ ملتی ہے۔ آخر میں ہندوستانی شعر آتے ہیں جن میں سے چند منتخب کر لئے جاتے ہیں۔ ان سب کی تصویریں مختصر مگر کمال کی بُرائی ہیں ان سب کے بیان میں آزاد کا قلم جادو چمکاتا ہے اور پھر آخر میں آزاد مضمون کو ڈرامائی انداز میں اس طرح ختم کرتے ہیں۔

”اب میں نے دیکھا کہ فقط ایک کرسی خالی ہے اور میں سامنے میں آواز آئی کہ آزاد کو بلاؤ۔ ساتھ ہی آواز آئی کہ شاید وہ اس جگہ میں بیٹھا قبول نہ کرے مگر پھر وہیں کوئی بولا کہ اسے جن لوگوں میں بخداو گے بیٹھ جائے گا۔ سامنے میں آنکھ کھل گئی۔ میں اس جگہ سے کوبھی بھول گیا اور خدا کا شکر کیا کہ بلا سے دربار میں کرسی ملی پانچ ملی مٹروں سے ڈھون میں تو آیا۔“

سوال کا مرکز گزرا آزاد اور ادب کے عناصر و سبکی اسی کرسی پر شان کے ساتھ براہِ جان ہیں۔

”نیرنگہ ٹیال“ کا سب مواد کم و بیش ماخوذ یا ترجمہ ہے۔ صرف یہ ایک مضمون ہے جسے آزاد نے اس تشکیلی انداز پر خود لکھا یا ہے۔ اس کے سب مضامین الگ الگ لکھی تاخیر رکھتے ہیں کہ اگر ہم انھیں جیسا کہ ڈاکٹر احسن قادری نے کہا ہے، اردو میں مختصر افسانہ نگاری کا نقش اول کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ مگر چون کہ اور ایسے تین کے وہ مضامین جن کا آزاد نے ترجمہ کیا ہے، خود انگریزی ادب میں مختصر افسانے کے پیش رو سمجھے جاتے ہیں۔ ان مضامین کو اگر افسانے کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو ان میں نہ صرف اختصار کا اثر ملتا ہے، بلکہ قصہ

کا دل کش تسلسل بھی نمایاں ہے سیر زندگی تو دنیا ہی اشتراقی انسان ہے جیسا کہ آج کل کے کچھ افسانہ نگار لکھتے ہیں۔ ایک اہم بات جو افسانہ کے تھقیق سے ان مضامین میں ملتی ہے وہ وقت ہے، بیان اور آزاد کا ڈرامائی انداز ہے جس سے وہ قصوں میں رنگ بھر کر جان ڈال دیتے ہیں۔ آزاد کے انداز بیان کی تخلیقی قوت اتنی بڑی اثر ہے کہ یہ مضامین بھی ہمارے جدید افسانہ نگاروں کے لئے ایک نمونہ بن جاتے ہیں۔ یہاں افراد کے جو نقشے بھائے گئے ہیں انھیں جامعیت و اختصار کے ساتھ ایسے اُبھارا ہے کہ خود یہ قلم مختصر افسانے کے لئے سوزوں ہو جاتا ہے۔ اس لئے نیرنگ خیال کے مضامین کو مضمون نگاری کی ابتدا کہنے کے بجائے کیوں کہ اس اولیت کا سرا سر سید کے سر ہے۔ اگر مختصر افسانے کی ابتدا کیا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ ان مضامین کی اصل قدر و قیمت شاعرانہ اندازِ نثر میں پوشیدہ ہے جس پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔ اب حیات کی طرح نیرنگ خیال بھی اسی لئے آروڑتر کے شاہ کاروں میں شمار کی جاتی ہے۔ آزاد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ترجمے کو بھی روشنی دکھائی، جملوں کی مدد سے اپنے مخصوص و منفرد اسلوب میں ڈھال لیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضامین ترجمہ نہیں بلکہ اصل ہیں۔ یہ کام کسی اور سے اس طور اور اس سطح پہنچنا نہ ہوگا۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے اول کی انگریزی عبارت کو پڑھ کر آروڑتر کے لکھنے کو دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ ترجمہ نہ صرف خیال کا پوری طرح احاطہ کر رہا ہے بلکہ ایک آدھ لفظ کے اضافے سے یہ ترجمہ پوری طرح اردو ادب کے رنگ و مزاج میں داخل کیا ہے۔ یہاں آروڑ کے طرزِ ادا نے انگریزی طرز اور خیال دونوں کو جذب کر کے اسے اپنی صورت دے دی ہے۔ یہاں ایک غیر زبان کا کلمہ اردو کلمہ میں اس طرح سمودیا گیا ہے کہ اس کی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔ اس بات کی وضاحت کے لئے پہلے اصل انگریزی متن کی یہ عبارت چن لی ہے: [۱۱]

"It is reported of the persians by an ancient writer that the sum of their education consisted in teaching youth to ride, to shoot with the bow, and to speak Truth. The bow and the horse were easily mastered, but it would have been happy if we had been informed by what arts veracity was cultivated, and by what preserva times preservatives a persian mind was secured against the temptations to falsehood"

اب اس انگریزی عبارت کے آروڑتر ہم کو دیکھتے کہ ترجمہ متن سے قریب تر اور اصل کے عین مطابق ہے مگر اس میں خود آزاد کا اپنا منفرد اسلوب بیان کس خوب صورتی کے ساتھ سامنے آیا ہے۔

"مہد قدیم کے مورخ لکھتے ہیں کہ اگلے زمانے میں فارس کے شرقا اپنے بچوں کے لئے تین باتوں کی تعلیم میں بڑی کوشش کرتے تھے، شہسواری، حیر اندازی اور راست بازی، شہسواری اور حیر اندازی تو بے شک سب آ جاتی ہوگی مگر کیا ابھی بات ہوتی اگر ہمیں معلوم

ہو جاتا کہ راست ہادی کن کن طریقوں سے سکھاتے تھے اور وہ کون سی پیرچھی کہ جب دروغ و بزدلوں آ کر ان کے دلوں پر طیغ چلا دیتا تھا تو یہ اس کی چوٹ سے اس کی لوٹ میں بچ جاتے تھے۔“ (۱۱۵)

دیکھئے آوازوں نے کس طرح آواز دہرائے گو آواز و نثر کی روایت سے جھٹکا ہے اور کس طرح سوزوں و ترین الفاظ کو اپنی نثر کی خصوصیات میں شاعرانہ عین اور منفرد نثری ساخت میں تاک کر جھاپا ہے۔ اس نوع کا ترجمہ طبع زاد ترجمہ سے بھی زیادہ دقت طلب کام ہے اور اسی لئے تیر تک خیال ترجمہ ہوتے ہوئے بھی طبع زاد ہے۔ یہی تحقیقی ترجمہ کا کمال ہے اور تیر تک خیال اس کی منفرد مثال ہے۔

خُن دانی فارس:

”خُن دانی فارس“ ان پیکروں کا مجموعہ ہے جو آوازوں نے ۱۸۷۲ء-۱۸۷۳ء کے درمیان لاہور کے فرینک کالج کے طلبہ کے لئے تیار کیے تھے۔ خُن دانی فارس کا پہلا حصہ ۱۸۷۶ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ ۱۸۸۶ء میں سحر ایمان سے واپس آ کر انھوں نے حصار اول و حصار دوم پر انحرافی کی اور ۵ اگست ۱۸۸۷ء کو اس پر مختصری تبصرہ لکھی اور بتایا ”جانتا ہوں کہ حالت موجودہ اس کی ششتر کرنے کے قابل نہیں مگر کیا کروں انتظار فرمت میں چند برس گزر گئے۔ اب اہل طلب کے تقاضے غالب اور دل مطلوب مروت ہے۔ خدا کے پرہیزگار کے منہ کے حوالے کرتا ہوں۔“ [۱۱۶] لیکن یہ کتاب ان کے عالم جوں میں چلے جانے کے برسوں بعد مئی ۱۹۰۷ء میں لاہور سے شائع ہوئی۔ یہ آواز زبان میں لسانیات کے موضوع پر ملکی پیکروں کا پہلا مجموعہ ہے اور جدید علم اللسان پر آوازوں میں پہلی تصنیف ہے۔

حصار اول میں آوازوں نے زبان سے اپنی گہری دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مجھے اس تحقیقات کا شوق نہیں، جنوں ہے۔ لڑکپن میں بھی انھوں کے حروف کو بھر بھرا، اول بدل کر قاری اور سحرکت کے لفظوں کو لایا کرتا تھا۔ اس زبان میں تھوڑی تھوڑی معلومات بھی پیدائیں۔ بڑی کوشش سے ڈنڈہ پہلوی اور دوری کی کتابیں چل نکلیں، بچہ پچھا نہیں۔ انھی کے لئے بکھٹی گیا۔ پھر ایمان تک سفر کیا۔ سو بدوں اور دستوروں سے ملا۔ ایک برس وہاں رہا لیکن انھوں سے ہے کہ فائدہ بہت کم حاصل ہوا اور حریف لکھا کہ جو کچھ آوازوں کی ناقص تحقیق نے میدان تلاش میں داند داند بن کر سرمایہ بنایا ہے قلم کی معرفت کاغذ کے حوالے کرتا ہے۔ [۱۱۷] لسانیات سے آوازوں کی یہ دلچسپی آپ حیات کے اُس باب سے بھی نمایاں ہے جو زبان آواز کی تاریخ کے بارے میں لکھا گیا ہے۔

خُن دانی فارس میں پہلے آوازوں نے لفظ لغات و زبان پر روشنی ڈال کر اس کے اصول بیان کرتے ہوئے اُسے لسانیاتِ زبان کا قدیمی فن بتایا ہے جس سے مختلف زبانوں کی اصل اور تعلق کا پتہ چلتا ہے۔ جو زبانوں

کے بارے میں ان کی معلومات جیسا کہ ہم نے پہلے بھی اشارہ کیا ہے، ناقص ہیں، علم اللسان کی باقاعدہ روایت یورپ میں اٹھارہویں صدی سے شروع ہوئی ہے۔

زبان کی تعریف کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں کہ زبان ہتھیار کا وسیلہ ہے کہ خواہ آوازوں کے سلسلے میں ظاہر ہوتا ہے جنہیں تقریر یا سلسلۃ الفاظ یا بیان یا عبارت کہتے ہیں۔ [۱۸۸] یہاں آزاد علم اللسان (LINGUISTICS) اور علم الاصوات (PHONETIC) کو گڈ لے کر رہے ہیں۔ علم اللسان یا لسانیات دو علم ہے جو زبان کے ماخذ، ساخت، تاریخ، علاقائی اختلاف وغیرہ سے بحث کرتا ہے اور علم الاصوات صوتی آوازوں، لسان کے طبعی ابداع اور تحریری تعبیر اور تلفظ وغیرہ سے بحث کرتا ہے۔ آزاد زبان کو ہوائی سہاری قرار دیتے ہیں جس پر خطاات سوار ہو کر دل سے نکلنے، غیث اور کانوں کے رستے اوروں کے دماغوں میں پہنچتے ہیں۔ [۱۸۹] لیکن جب زبان کی پیدائش پر بات کرتے ہیں تو اس مفروضے کی ضرورت ہی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ خدا نے انسان ایک ایسا عظیم قدرت بنایا ہے کہ وہ خود زبان پیدا کر سکتا ہے [۱۹۰] اور دوسرا زبان کے بارے میں یہ نتیجہ نکالتے ہیں، جو میکس ملر سے ماخوذ ہے کہ پہلے کچھ اشارے تھے پھر کچھ آوازیں، پھر باہمی اتفاق سے کچھ الفاظ آپس کے کہنے سمجھانے کے لئے مقرر ہو گئے۔ [۱۹۱] اس کے بعد آواہت اور اصطلاح کا فرق سمجھاتے ہیں۔ لغت وہ ہے کہ جس پر جمہور کا اتفاق ہو۔ اصطلاح وہ ہے جس پر خاص گروہ کا اتفاق ہو۔ پھر فلسفۂ زبان کا منصب بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس کا منصب ہے تقریر کے ہر لفظ کو گریہ یا جس سے کہ زبان مرکب ہے وہ لفظ کی اصل، نسل، ولادت سے وقت موجود تک دریافت کرتا ہے۔ [۱۹۲] اور مثال میں کہ یہاں نکلاتوں اور لڑکوں کے اصل کو زیر بحث لاتے ہوئے فارسی و سنسکرت کو ایک گہرائی کی نسل قرار دیتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ انہیں علم اللسان کی افادیت سے کوئی سروکار نہیں ہے بلکہ وہ اس کی محض دلچسپی اور خوشی حاصل ہونے کی بات کرتے ہیں:

”جب تم کوئی شکل، عقیدے کی حل کرتے ہو یا ایک حساب کے سوال کا جواب نکال لینے ہو یا

ایک بچہ کوئی کھیل بوجھتا ہے تو کیا خوشی حاصل ہوتی ہے۔ ہزاروں پھول پھل پڑھیاں

جاتا ت، جمادات ہیں اگر ان کے حرے اور اصل تاثیر میں معلوم کر کے تمہیں خوشی حاصل

ہوتی ہوگی تو لفظوں کی اصلیت اور پخت کر کے بھی ضرور خوشی حاصل ہوگی۔“ [۱۹۳]

اس کے بعد آزاد الفاظ کی بحث پر آتے ہیں اور الفاظ و اشیاء کا تعلق واضح کر کے وقت کے ساتھ الفاظ میں تبدیلی کے اصول وضع کرتے ہیں اور ساتھ ہی تغیرات کے اسباب کا جائزہ لے کر مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ زبان کی زندگی اور موت کا سوال اٹھا کر کہتے ہیں کہ زبان کا استحکام اور آئندہ کی زندگی چار ستونوں کے استحکام پر منحصر ہے: (۱) قوم کا کلی استحکام۔ (۲) سلسلۃ کا اقبال (۳) اس کا مذہب (۴) تعلیم و تہذیب۔ اس کے بعد ان چار اصولوں کے معیار پر سنسکرت زبان اور فارسی کی قدیمی زبان کا جائزہ لے کر

زبان کی زندگی اور صوت کے اصولوں کو ثابت کرتے ہیں۔ یہاں وہ وحدت لسانی کے موضوع سے آدرود اس طبقے کو متعارف کراتے ہیں۔ یہاں وہ دونوں زبانوں کے بہت سے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں جو عام اقربا و اعتدائے بدن مقدس اشیاء ضروری اجناس، جانوروں کے نام اور اعداد سے تعلق رکھتے ہیں۔ پھر وہ الفاظ کے مبادلے کے اصول بتا کر قوموں کے میل جول اور رہا ضبط کے عمل کو واضح کرتے ہیں۔ وہ جن قسم کے اتحاد کا ذکر کرتے ہیں۔ ابتدائی اتحاد، داخلی اتحاد اور دیوای اتحادات پر بحث کر کے بتاتے ہیں کہ "شکرت اور فارسی کے لفظ جو اصل میں متحد ہیں ان میں تبدیلیاں کن اصول کے بموجب ہوئی ہیں" اور پھر اتحاد واصلیت کے ان سات اصولوں کی صورت میں بتا کر مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ملتی ہوئی آوازوں سے دھماکا کھانے سے روکتے ہیں۔ وہ حروف کی تاریخ اور تحریر کی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ لیکن مصر کے تصویر ہی حروف کا ذکر کرتے ہیں مگر ان سے موجودہ رسم الخط کی طرف عمل ارتقاء کو واضح نہیں کرتے۔ اور حروف گجی کی تشریح پر آجاتے ہیں۔ وہ حروف کانگلی آپ دھوا سے تعلق بھی دکھاتے ہیں اور قریب الحرف حروف کے بدل جانے کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ وہ صوتی رجحان اور صوتی قانون میں فرق نہیں کر سکتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ہرپ کے مطالعے لسانیات سے استفادہ تو ضرور کیا ہے۔ مگر ہرپ کا اپنی قیاس آرائی کو بھی داخل کیا ہے۔ اس قیاس آرائی سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ یہاں قدیم لغت نویسوں کے دائرے میں ہی رہتا پسند کرتے ہیں۔ صوتی تبدیلیوں کے بعد وہ حرکات کی وضاحت کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ژنڈ کا دائرہ سے ہائیں کھسا جانا قحب الجیز ہے کیوں کہ وہ آریاؤں کو ہائیں سے دائیں گھسنے والا مانتے ہیں۔ یہ بات جدید تحقیق نے ثابت کر دی ہے کہ آریا لوگ دائیں سے ہائیں اور ہائیں سے دائیں دونوں طرح سے گھستے تھے۔ اس بحث میں وہ فارسی اور شکرت کے افعال اور صیغوں کا مطالعہ بھی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو حروف قریب الحرف ہیں وہ ہائیں بدل جاتے ہیں۔ جن حرفوں کے قریب ژور ہیں اور جن کے مقام بہت پاس پاس ہیں وہ نہیں بدلتے۔ (۱۳۳) پھر یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ ملک جن میں کوئی لفظ گج نہیں۔ کوئی لفظ خط نہیں۔ جس پر قول عام اور دواج نامہ مکرے "و ایک لفظ گج ہے۔ یہ نہ ہو تو گج بھی مردود۔" (۱۳۵) آدراوس پر بحث کرتے ہیں کہ فارسی اور شکرت کے متحد الاصل لفظوں میں کن اصولوں کے بموجب تبدیلیاں ہوئی ہیں اور ان اصولوں کو مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ اس پر یہاں بخوبی مطالعہ فہم ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ "جن زبان فارسی" کا حصار ڈال بھی۔

اس مطالعے میں آج مطالعے لسانیات کو بعض خامیاں اور نقائص نظر آئیں گے۔ یہ بھی معلوم ہوگا کہ آدراونے اہل مغرب کی تصانیف سے اصول و فلسفہ زبان افذ کے کن اصولوں کا اپنی زبانوں پر اطلاق کیا ہے اور ساری مثالیں فارسی، شکرت، عربی، آدرود سے دی ہیں۔ آدرا کو خود اس بات کا اندازہ ہے کہ اس عمل سے زبان میں ایک نئی تلاش کا راستہ کھلا ہے۔ "جن زبان فارسی" کا یہ حصار آدرود زبان و ادب کے مطالعے میں

ایک نئی چیز ہے۔ اس سے علم الفہام سے آزاد کے ذوق و شوق کا ہی پتہ نہیں چلتا بلکہ ان کی انسانی سوچوں کو جھکا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ موضوع اور تحقیق کے لحاظ سے بھی یہ حصہ اردو زبان کے مطالعہ میں اضافہ ہے اور جدید علم الفہام کے پانی کی حیثیت سے اولیت کا علاج اُن کے سر پر رکھتا ہے۔

”عقبن وہن فارسی“ کے دوسرے حصے میں گیارہ ٹیگم شامل ہیں۔ پہلے ٹیگم کا موضوع فارسی قدیم کی تاریخ ہے۔ مگر اس میں بھی وہ فارسی زبان کے خیالات پر دوبارہ اکتفا کرتے ہیں۔ یہاں فارسی زبان کی مقبولیت پر اکتفا کرتے ہوئے وہ قیاس آرائی میں بھی الجھ گئے ہیں۔ قیاس آرائی آزاد کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ ان کی قوت تخیل انھیں تحقیق کے دائرے سے اٹھا کر قیاس آرائی کے دائرے میں لے آتی ہے جہاں وہ بہت خوش نگر آتے ہیں۔ دوسرا ٹیگم ایران کی پُرانی زبانوں کے حالات پر دیا گیا ہے۔ آزاد دعوے دار اور استاد سے شروع کر کے فارسی پر آتے ہیں اور یہاں بھی قیاس آرائی سے وہ اپنی بات ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تیسرا ٹیگم اسلام کے بعد زبان فارسی میں تبدیلی کے موضوع پر دیا گیا ہے۔ یہ ٹیگم نقشہ دوسری ہے۔ چوتھا ٹیگم ایک طرح سے تیسرے ٹیگم کا ضمیر ہے جسے فارسی کی زبان مرہجہ میں دوسرا انتخاب کا عنوان دیا گیا ہے۔ تیسرے اور چوتھے ٹیگم کی خاص بات یہ ہے کہ ان میں آزاد نے فارسی کی اہم تصانیف سے اقتباس بھی پیش کیے ہیں جن سے نثر فارسی کے ارتقاء کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے۔ پانچواں ٹیگم قدماے فارسی کے اصول شرعی اور رسوم عرفی پر دیا گیا ہے۔ یہ ٹیگم اس لئے بھی دلچسپ ہے کہ یہاں آزاد تاریخی مطالعہ سے قطع نظر کر کے فارسی تہذیب کی خصوصیات کو نہایت دل کش انداز میں پیش کرتے ہیں۔ پہلے ٹیگم میں اسلام کے بعد اہل ایران کے آداب و رسوم کو موضوع ٹیگم بنایا ہے اور اسے دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے۔ ساتویں ٹیگم میں افکار پر دہائی پر محسوسوں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ یہاں بھی آزاد کا انداز بیان دلکش و خوبصورت ہے۔ افکار پر دہائی کے اعتبار سے یہ ٹیگم سب سے بہتر ہے۔ آٹھویں ٹیگم میں ”زبان فارسی کا انداز اور دوسری زبانوں سے کیا نسبتیں رکھتا ہے“ کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ اس میں جو تفصیل دی گئی ہے وہ نہ صرف دلچسپ ہے بلکہ فارسی زبان میں انھوں کے استعمال کے سلیقے کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس ٹیگم میں آزاد نے فارسی زبان کے نو اوصاف کو مثالوں سے واضح کیا ہے۔ نوں ٹیگم ”زبان عربی سے مل کر زبان فارسی نے کیا کیا رنگ بدلے“ کے موضوع پر دیا گیا ہے۔ نوں ٹیگم کو ہم تیسرے ٹیگم کا ضمیر بھی کہہ سکتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے آزاد نے ترتیب میں موضوعات کا پوری طرح خیال نہیں رکھا اور نوں ٹیگم کو چوتھا ٹیگم بنانا چاہیے تھا۔ اس میں فارسی پر عربی زبان کے گہرے اثرات کے ۳۱ نکات مثالوں کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ یہ نہایت دلچسپ مطالعہ ہے جس میں مثالوں سے قصوب کو واضح طور پر آ جا کر کیا گیا ہے۔ دسویں ٹیگم میں ”فارسی پر ہندوستان میں آ کر کیا کیا رنگ چڑھے اور عہد مغلیہ میں کس حد تک فارسی زبان بدل گئی“ کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ ہندوستانی فارسی کے موضوع پر یہ ٹیگم خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہاں جو مثالیں آزاد نے دی ہیں۔ وہ

سحر ایران کے دوران اہل زبان کے منہ سے نئی ہوئی زبان سے نئی گئی ہیں۔ کیا ہوں چنگیز میں نظم فارسی کی تاریخ اور سخن دانوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس چنگیز میں چنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس چنگیز کو پڑھتے ہوئے ذہن "شعرانگم" کی طرف جاتا ہے۔ "شعرانگم" کا سارا زور فارسی شاعری اور شاعروں کے مطالعہ پر ہے جب کہ "سخن دان فارس" میں زور لسانی مطالعے پر ہے۔ یہاں ایک اور تصنیف جو آزاد سے منسوب کی جاتی ہے۔ "نہارستان فارس" ہے۔ اس میں بھی نظم فارسی کی تاریخ زود کی سے واقف ڈالوی تک بیان کی گئی ہے لیکن اس کو پڑھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب یہ وہ یادداشتیں یا اشارات ہیں جو آخری چنگیز کے لئے آزاد نے دوران مطالعہ نظم بند کیے تھے۔ اور ان کی وفات کے بعد آغا محمد طاہر نے انھیں ترتیب دے کر ۱۹۳۳ء میں شائع کروا دیا تھا۔ "نہارستان فارس" کا ذکر یا حوالہ آزاد کی تحریروں اور خطوط میں بھی نہیں نظر میں گزرا۔ "نہارستان فارس" کی چرچائی یا تحقیقی اہمیت کی حامل نہیں ہے اور تنقیدی نقطہ نظر سے بھی اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس کا اسلوب بیان بھی پیکا و پے رنگ ہے۔

"سخن دان فارس" کی ایک قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ آزاد نے اپنے داخلی اشیاء کے سطر کے معاصر کو جاہد جاہر ان سے منسوب کر دیا ہے۔ جس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ آزاد کا سطر داخلی اشیاء یا سوئی (پرچونہ) کا سطر تھا جس پر اگر یہ حکام نے فشی من پھول کی قیادت میں انھیں بھیجا تھا اور اس سفر کو از میں رکھنے کی ہدایت کی تھی۔ آزاد نے واپس آ کر بھی اس سفر کو سطر ایران بتایا تھا۔ ۱۹۸۵ء میں انھوں نے پہلا اور آخری سفر ایران کیا تھا اور وہاں سے واپس آ کر "سخن دان فارس" پر نظر پڑائی کی اور زبان ایران کے روزمرہ و مادہ کا چاب چا اضافہ کیا تھا لیکن موسم کے معاصرہ لیرہ کو اسی طرح چھوڑ دیا تھا۔ جہاں جہاں ایران کے بارے میں اور دوسری باتیں بیان کی ہیں وہ فن و نگہی ہیں اور مائگم کی دو جلدوں میں "تاریخ ایران" سے ماخوذ ہیں۔ (۱۳۶)

درد بار اکبری:

"درد بار اکبری" لکھنے کا خیال آزاد کے ذہن میں برسوں سے تھا لیکن اپنی دوسری مصروفیات کے باعث اس پر توجہ نہ دے سکے۔ "انجمن مفید عام قصود" کے رسالے میں ان کے دو مضامین: ایک "خان خانان" پر (مئی ۱۸۷۶ء) اور دوسرا "بیر بر" پر (اگست ۱۸۷۶ء) میں شائع ہوئے۔ یہ دونوں مضامین "درد بار اکبری" میں شامل مواد کا نقش اڈل ہیں۔ اس کے بعد بھی جیسے ساکان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے، وہ درد بار اکبری کے لئے مواد جمع کرتے رہے اور جب مسودہ مکمل ہوا تو وہ عالم جنوں میں چاہکے تھے لیکن اپنے مسودہ کو اسی طرح یہ حفاظت سینے سے لگاتے رہے۔

"درد بار اکبری" کا پہلا ایڈیشن ۱۸۹۸ء میں رد فاو عام پرنس لاہور سے مولوی ممتاز علی نے شائع کیا

اور اپنے مقدمہ میں یہ بھی لکھا کہ خرد انھوں نے اس کا مکمل مسودہ کو مکمل کیا اور جاب جاب جملوں کا اضافہ کیا اور اس کا ضمیر بھی تیار کیا جس میں ستر اٹھاس کے حالات درج ہیں۔ آزاد کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے اپنے ”مقدمہ“ کے ساتھ دو بار اکبری کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۶۰ء میں لاہور سے شائع کیا اور اپنے ”مقدمہ“ میں نہ صرف مولوی ممتاز دہلی کے دھڑوں کی تردید کی بلکہ یہ بھی لکھا کہ مسودوں کا بہت دیرپا رے راوی میں ڈالنے کا واقعہ بھی درست نہیں ہے بلکہ وہ مسودہ جو انھوں نے اشاعت کے لئے ممتاز دہلی کو دیا تھا وہ آخری مرحلہ صاف شدہ مسودہ تھا لیکن چون کہ حضرت مرحوم (آزاد) کا قاعدہ تھا کہ ہر ایک مسودہ میں ایسا قریم کرتے رہتے تھے اس لئے وہ جگہ جگہ سے کٹا ہوا ضرور تھا۔ میر صاحب (ممتاز دہلی) موصوف نے ”دو بار اکبری“ چھاپنے کے بعد کتاب ذکر کا مسودہ جو میں نے اُن کو دیا تھا۔ مجھے واپس کر دیا اور دینے وقت وہ تحفہ کا مسودہ و خطی حضرت مرحوم (آزاد) کا لکھا بھول گئے جس کی نسبت انھوں نے ایسی دیدہ دلیری سے لکھ دیا تھا کہ وہ قریباً تمام نکال ہی اُن کے رشتہات قلم کا نتیجہ ہے۔ اصل کتاب میں مصنف نے جگہ جگہ ”تخر“ کا حوالہ دیا ہے۔ لیکن ایک بدیہی ثبوت اس امر کا ہے کہ مصنف نے ”تخر“ لکھ لیا تھا۔ مسودات مذکورہ بالا جس کا قی چاہے میرے پاس دیکھ سکتا ہے۔ (۱۹۷۷ء) ایک اور واضح ثبوت اس کا طرزِ لہا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ تحریر آزاد اور صرف آزاد کی ہے۔ اس کا امکان ضرور ہے کہ مسودہ میں بعض الفاظ یا جملوں کے جیسے جو مسودہ میں پرچوں پر لکھے ہوئے تھے، اصرار ہو جانے کی وجہ سے مولوی ممتاز دہلی نے قیاس سے اضافہ کر دیے ہوں۔ باقی شواہد مولوی ممتاز دہلی کے دعوے کی تردید کرتے ہیں۔

”دو بار اکبری“ اردو تاریخ نویسی کے تعلق سے اتنی ہی اہم اور اتنی ہی عام ہے جتنی ”آب حیات“ تحقیق و تنقید نگاری کے حلقے میں اہم بھی ہے اور عام بھی۔ ”دو بار اکبری“ میں آزاد نے مستنداً غذ سے مواد جمع کر کے ایک دور کی تاریخ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر آب حیات کی طرح یہاں بھی اکثر قیاس آرائی سے کام لیا ہے۔ مختلف مناظر اور رد و رد و م کے نقوش کے علاوہ غیر فطری قیاسی باتیں اور ضعیف روایات بھی، انتباہ پر دہائی کے دور میں ان کے قلم سے نکل گئی ہیں۔ جن سے چڑھنے والوں کو بار بار واسطہ چڑتا ہے۔ مختلف شادی کے ذریعہ عنوان جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اصل موضوع سے انحراف ہے (۱۹۶۸ء) اسی طرح ضعیف روایات شامل کر کے باوقر القلم روایات سے کتاب کو سند کے درجے سے گرا دیا ہے جیسے اکبر بادشاہ کا گور میں ہوتے ہوئے بول اُٹھنا اور اپنی دودھ چٹائی سے کہنا کہ ”بھئی تم نہ کھاؤ۔ دودھ تمہارا ہی بیوں کا اور خیر دار اس بات کا کسی سے ذکر نہ کرتا۔ بھئی حیران ہوئی اور در کے بارے کسی سے نہ کہا۔ (۱۹۶۹ء) اس طرح ایک اور پیدائش لہجے کہ ”جب اکبری میں حاملہ تھی تو ایک دن بھئی سی رہی تھی۔ نکا ایک کچھ خیال آیا۔ سوئی سے چنڈی کو گودا اور اس میں خرم بھرنے لگی۔ ہاویوں باہر سے آ گیا۔ پوچھا بچم یہ کیا کرتی ہو۔ اُس نے کہا میرا بچہ چاہا کہ ایسا ہی نکل میرے پیٹ کے پاؤں میں بھی ہو۔ خدا کی قدرت دیکھو۔ اکبر پیدا ہوا تو اس کی چنڈی میں بھی دیسا ہی

شرعی نشان تھا۔ [۱۳۰] اسی طرح کے غیر فطری واقعات سے آزاد نے اکبری زندگی کو آراستہ کیا ہے۔ یہی قیاس صورتیں اور مقامات پر بھی نظر آتی ہیں۔ آزاد ایسا کوئی موقع جہاں انھیں انٹیم پرائیویٹ کمانے کا موقع ملتا یا مل سکتا ہو، ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ "سادری کی سیر" [۱۳۱] کے تحت جو نقشہ دیا ہے وہ بھی انٹیم پرائیویٹ کا خوب صورت اظہار ہے۔ اس میں حامل (عہد اکبر) اور مستحقین (عہد اکبر) کے منطقیہ جگر کو ایک ساتھ جمع کر دیا ہے۔ اسی طرح "سفر میں ہارگاہ کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ وہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے۔ [۱۳۲] یہی صورت "چٹن نوروزی" میں نظر آتی ہے۔ [۱۳۳] ان موضوعات کا اثر یا خیال تو انھوں نے آئین اکبری، طبقات اکبری اور منتخب القواعد وغیرہ سے لیا ہے لیکن ان کی تفصیل اپنی قوت تخیل سے تخلیق کی ہے۔ وہ خود بھی منطقیہ جگر کی پیداوار تھے جس سے ان کی قوت تخیل کو پرائیویٹ کی آسانی ہوتی ہے۔ اکبر اور اس کے دور کے معروف لوگوں اور درباریوں کی سوانح مری ہی اس کتاب کا موضوع ہیں اور ان کے مطالعے ہی سے اس دور کے حالات اور اس کی اعلیٰ تصویروں سامنے آ جاتی ہیں چاہے قصے لیکن کتاب پڑھتے ہوئے ان شخصیتوں ہی کے تاثرات ذہن میں دو جاتے ہیں اور یہ لوگ پورے بڑے منظر کا حصہ بن کر نہیں اُٹھتے۔

اس کتاب کی ایک خاص اہمیت یہ بھی ہے کہ اس دور میں جب مسلمان مورخ عرب و ایران کی تاریخ میں ٹم گئے، آزاد پہلے شخص ہیں جنہوں نے اپنے ملک ہندوستان کی تاریخ سے دلچسپی لی اور ہندوستان کے ایک عظیم شہنشاہ کی زندگی و عہد کو موضوع تصنیف بنایا جسے وہ خود بھی تاریخ ہند کا ایک عظیم حیرہ مانتے ہیں۔ آزاد خود بھی یہی لکھتے ہیں کہ:

"لوگ کہیں گے کہ آزاد نے دربار اکبری لکھنے کا وعدہ کیا اور شاہ نامہ لکھنے لگا۔ لو اب ایسی باتیں لکھتا ہوں کہ جن سے شہنشاہ موصوف کے مذہب و اخلاق عادات اور سلطنت کے دستور و آداب اور اس کے عہد کے دم و دواج اور کاروبار کے آئین آئندہ ہوں۔ خدا کرے کہ دوستوں کو پسند آئیگی۔" [۱۳۴]

ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید نظریہ تاریخ لے کر اٹھے ہیں لیکن جب ہم "دربار اکبری" پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے تحقیق تو بہت کی مگر مقامات پر خود ہا کہ حالات سے آگاہی حاصل کی مگر ان کے حراج میں مورخ کی تنقیدی نظر اور غیر جانبداری کے بجائے جذبات کی فراوانی تھی اور اسی لئے وہ تاریخ نویسی کے منصب کو پورا نہیں کرتے اور اسی وجہ سے "دربار اکبری" تاریخ کے بجائے ایک ایسی شاعری ہے جو بہ حقیقت شہر میں لکھی گئی ہے۔ آزاد کی جذبات پرستی نے ایک صورت اور بھی اختیار کی ہے کہ وہ تاریخ لکھتے لکھتے اپنے حالات اور ذاتی خیالات و عقاید کی طرف مڑ جاتے ہیں اور بطورے آخر آتے ہیں جن سے ان کی ذاتی عمرامیوں کی صورت تو سامنے آ جاتی ہے لیکن جن کا اکبر یا دربار اکبری سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ اخراجات "دربار اکبری" کا سب سے بڑا نقص ہے۔ تاریخی شخصیتوں کو قوی کرتے ہوئے وہ

سورخ کی طرح غیر جانب دار ہونے کے بجائے شاعر کی طرح جذباتی ہو جاتے ہیں مثلاً ابوالفضل اور فیض کے بارے میں لکھتے ہیں۔

”آواز آج کل کے روشن دماغ کہتے ہیں کہ دونوں بھائی مد سے زیادہ خوشامدی تھے۔ دوست ہے۔ ان لوگوں کے سامنے بلی چٹکتی ہے مگر بیچے اندھا چرا ہے۔ انھیں کیا خبر ہے کہ موقع وقت کیا تھا اور ان کامیڈان کیسے پڑانے پر زور اور جنگ آزموہ دشمنوں سے بھرا ہوا تھا۔ بچی آنکھیں جنگ اور بچی توپ و تفنگ تھے جنھوں نے ایسے حربیوں پر فتح پاب کیا۔ ایک امن و امان کی حکومت ہے جسے محفل تصویر۔ اس میں بیٹھ کر جو چاہیں باتیں بنا لیں، انہی سلطنت کا جانا اور اپنے حسب مطلب بنانا اور نہ اپنی جڑوں کو زمین کی دھم سے نکالنا۔ انھیں لوگوں کا کام تھا جو کر گئے۔ خوشامد کیا آسان بات تھی۔ پہلے کوئی کرتی تو کہتے۔“ [۱۳۵]

بھرا ہوا فضل و فیض کے مذہبی لطایف کے بارے میں وہ جو کچھ کہتے ہیں اس کے سرچر کا پتہ نہیں لگتا۔ ہرم نماں کے بارے میں جس جگہ لکھتے ہیں اس سے بھی جانب داری نمایاں ہوتی ہے۔ ”آواز اس بزرگ وید انسان کے نکل حالات پڑ کر صلابت نغز صاف کہہ دیں گے کہ اس کا مذہب شیعہ ہو گا۔“ [۱۳۶] غرض کہ ابھام اور جانب داری ”دہ پار اکبری“ میں ٹوٹ ٹوٹ کر بھری ہے۔ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ خود اپنے دو بار میں اکبر کا کہیں پتہ نہیں لگتا اور اس کی شخصیت کی عظمتیں ہمارے ذہن پر نقش نہیں ہوتیں۔ یہاں شکوہ نامہ فردوسی کا رستم جانب ہو گیا ہے۔

”دہ پار اکبری“ کی سب سے اہم اور کامل توبہ بات اس کا مخصوص طرز ادا ہے جس کے زیر اثر ایسے بیانات سامنے آتے ہیں کہ جن سے پوری آہا گر دنیا یاں تصویر ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ شفا منظر کشی کا یہ مختصر سا اقتباس دیکھئے:

”ہے عالم ہے کہ چاروں طرف پہاڑ درختوں کا بن۔ گھاٹی ایسی تھک کہ دھن آ دی پہ مشکل چل سکیں۔ دست ایسا کہ پتروں کی آئند چڑھاؤ پر ایک کھیر سی پڑی ہے۔ اسی کو سڑک سمجھ لو۔ گھوڑوں ہی کا دل ہے اور انھیں کے قوم ہیں کہ چلے جاتے ہیں۔ کبھی دائیں پر کبھی بائیں پر کبھی دونوں طرف کھڑ ہیں کہ دیکھئے کوئی نہیں چاہتا۔ ذرا پاؤں ادھر ہوا اڑاڑ کا اور کیا۔“ [۱۳۷]

کس جامعیت سے آواز نے لفظوں سے یہ تصویر بنائی ہے کہ سارا نقشہ آنکھوں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ اسی طرح ہرم و رزم کی خوب صورت تصویریں بھی جا بہ جاتی ہیں۔ یہی طرز ادا ”دہ پار اکبری“ کا کمال ہے اور اسی لئے یہ تصنیف تاریخ سے زیادہ ادبی تصنیف بن جاتی ہے۔ تاریخی اعتبار سے گلشن کی کتاب ہی کہنا چاہیے

نہیں طرزِ آزاد کی جگہ سے آزاد کی یہ تعریف آج تک زندہ ہے اور آئندہ بھی زندہ رہے گی۔

”دربارِ اکبری“ کے طرزِ ادب میں ایک ایسا ڈرامائی انداز نظر آتا ہے جس نے اسے بڑے اثر بنادیا ہے۔ بہت سے تصویریں ایسی ہیں جن میں جذبات کے اثر نے غنائی شاعری کا سائیکس پیدا کر دیا ہے۔ میکا لے کی ”ہسٹری“ کی طرح ”دربارِ اکبری“ بھی ایک تصویرِ خانہ (پیکچر گیلری) ہے۔ میکا لے کی یہی طرحِ آزاد کا مطالعہ سورتِ نہیں ہیں۔ میکا لے خود اپنی تردید کہیں نہیں کرتا مگر آزاد کا کٹر ایک ہی بات کو دو متضاد واقعات کے ساتھ پیش کر کے خود ہی اپنی تردید کر دیتے ہیں۔ میکا لے تصویر کشی کے ساتھ سوشل معاشرتی حالات کے عکس کشی بھی کرتا ہے۔ آزاد کو عام اور عام معاشرتی حالات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ عام آدمی میں چمپا ہوا اور داور حیدر میں چمپا ہوا آدمی اسی لئے انھیں نظر نہیں آتا اسی نقص کی جگہ سے ”دربارِ اکبری“ اس قسم کی سرقتِ نگاری میں گرفتار رہ جاتی ہے جیسی ہمیں فردوسی کے شاہ نامہ اور میراجنس کے سرائی میں ملتی ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ”دربارِ اکبری“ تاریخ نویسی کے جدید دور میں داخل ہونے کے تعلق سے پہلا قدم ہے اور یہی اولیت اس کی اصل اہمیت ہے۔ اس کے علاوہ آزاد کی انتخابی ہدایتی اور طرزِ ادب کا چاندو یہاں اسی طرح نبوتِ جگہ رہا ہے۔ جس طرح آپ حیات و غیرتِ خیال، جن دانِ قاری اور قصصِ ہند کے صفحات اس کے نورِ جگہ رہا ہے ہیں۔ یہی طرزِ ادب ان کی پہچان اور ان کی انفرادیت ہے اور اسی سے وہ کل بھی زندہ تھے۔ آج بھی زندہ ہیں اور کل بھی زندہ رہیں گے۔

آزاد کا اسلوبِ بیان:

انتخابِ ہدایتی اور طرزِ بیان میں گہری دلچسپی محمد حسین آزاد کا شوقِ دلی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی شوق کو پورا کرنے کے لئے لکھتے ہیں اور طرزِ ادب اپنی محنت کرتے ہیں کہ اگر شوقِ دلی ساتھ نہ ہو تو کوئی ہرگز ایسا نہ کرے۔ وہ اپنے مسودے کی بار بار کاٹ پچاٹ اور اس میں ترمیم و ترمیم کرتے رہتے ہیں۔ میر سید حسین کو فروری ۱۸۸۳ء کے خط میں لکھتے ہیں: ”آپ دیکھئے گا قواعد کی کتاب ہے اور اصول و ضوابط بیان کیے ہیں اور ہر دیکھئے کہ طرزِ بیان کو ہاتھ سے نہیں کھویا۔ یہ بھی دیکھئے گا کہ مثالیں کیا خوش آمدید ہم پہنچاتی ہیں اور زبان کو اور ہمارے کو کس قدر قوت دیتی ہیں۔“ (۱۳۸)۔ سفارشی ترجمہ کسی کو لکھ کر دیتے تو اسے بھی کئی بار لکھتے اور یہاں بھی اپنا شوقِ دلی پورا کرتے۔ اسی شوق سے انھوں نے ”آپ حیات“ کے مسودے کو بار بار درست کیا۔ ”دربارِ اکبری“ کی مہارتوں پر بار بار نمر ثانی کر کے اسے اپنی تحقیقی مشاکلی سے ستوار اور اسی لئے ان کی تصانیف ہند کہانی کی طرح مزے لے لے کر پڑھی جاتی ہیں۔ حراج کے اعتبار سے وہ ادیب و دانشور ہزار پہلے ہیں۔ اسی شوقِ دلی سے انھوں نے ایک ایسا طرزِ ادب تخلیق کیا جس کی تھکیہ نہیں کی جاسکتی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ قاری میں اہل الفضل اور غمخواری کے متعلق پیدا ہو گئے مگر آزاد کا بھی تک کوئی مقلد پیدا

نہیں ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ مولانا آزاد اپنے اعزاز کے آپ ہی خود اور آپ ہی خاتم تھے۔“ (۱۳۹) آئیے دیکھیں کہ یہ طرزِ ادا اور اعزاز جان کیا ہے؟ مثلاً یہ چند جملے دیکھئے۔

(۱) اس بچے کی شہسما قابلِ شک کی طرح تمام عالم میں پھیلے گی۔ (قصص ہند)

(۲) لیکن حضرت عشق نے شادی کی تھی اور صحت کے قاضی نے کلاس چڑھا تھا۔ (دہرا گہری)

(۳) آزاد ہندی نہاد کے بزرگ قاری کو اپنی کچھ زبان کا جو ہر جانتے تھے۔ ”آپ حیات“

(۴) جس طرح ان کے کلاموں کو ان کے حالات اور وقتوں کے داروہات نے غفلت اور لہاس میں

کر دیا ہے سامنے جلوہ دیا ہوا ہے اس سے اربابِ زمانہ کے دیدہ و دل بے خبر ہیں۔“ (آپ حیات) ان جملوں کی جڑ استعاروں، تشبیہوں اور بندش و تراکیب میں ٹکدھے ہوئے ہیں اگر سادہ عبارت میں لکھیں تو یوں کہیں گے کہ:

(۱) اس بچے کا قابلِ ساری دنیا میں پھیلے گا۔

(۲) یہ عشق دہشت کی شادی تھی۔

(۳) ہندی نہاد آزاد کے بزرگ قاری کو اپنی زبان جانتے ہیں یا ہندی نہاد آزاد کے بزرگوں کی

زبان قاری تھی۔

(۴) جس طرح حالات و وقت نے ان کے کلام کو جلوہ دیا اس سے اربابِ زمانہ بے خبر ہیں۔

اب دیکھئے یہاں بات تو کہہ دی گئی ہے۔ لیکن اب یہ ٹکے پچکے پچکے سے ہو گئے ہیں۔ آزاد استعارہ و تشبیہ اور توصیفی ترکیبوں سے جو حشو کے طور پر جملوں میں لگا دی جاتی ہیں۔ ایک معمولی سا فقرہ بھی حسن و لطافت کی تصویر بن جاتا ہے۔ آزاد کی لطافت اور حسن بیان تھا اسی قسم کے حشو یہ الفاظ اور فقرات کی مرہون منت ہے۔ (۱۴۱) اور اسی سے دور عینیت بھی پیدا ہوتی ہے کہ جملہ مد سے لے لگتا ہے۔ اس طرح آزاد کو کیڑی نظر فطری شاعرانہ نظر کے دائرے ہی میں رہتی ہے جس میں بیک وقت آئندہ ترکی قدیم روایت بھی چمک رہی ہے اور ساتھ ہی وہ سادگی بھی موجود ہے جو عہد حاضر کے تقاضوں کے مطابق ہے۔

سر سید آئندہ میں ”جدید نثری نثر“ (PROSAIC PROSE) کے پانی اور اس کی پکی اہم مثال

ہیں۔ جب کہ محمد مصطفیٰ آزاد جدید شاعرانہ نثر“ (POETIC PROSE) کی پکی اور اہم مثال ہیں۔“ آثار

الضادہ کے پہلے ایڈیشن میں سر سید قاری نثر کی روایت کے زیرِ اثر تھے جس کا مروج کمال ہمیں سر نثری

ظہوری اور جنگ نامہ نصرت خاں خاں میں نظر آتا ہے لیکن جب وہ اس جدید نثر کی طرف آئے جس کا اثر انھوں

نے اظہار ہو میں صدی کے انگریزی زبان کے نثر نگاروں سے قبول کیا تھا اور جس کا بہترین نمائندہ ایڈیٹس تھا تو

انھوں نے آثار الضادہ کے دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۳ء) میں اپنی عبارت کو بدل کر اسے جدید دور کی سادہ نثر

کے مطابق کر دیا اور پھر ایڈیٹ کے لئے اسے اختیار کر لیا۔ آزاد نے بدلتے زمانے کے زیرِ اثر اپنی نثر کو سادگی

سے قریب رکھتے ہوئے اس میں استعارہ و تشبیہ اور مشوہ الفاظ اور فقروں سے حسن و لطافت پیدا کر کے اسے نثر اثر دینے کی کوشش کیا۔ یہی نثر آزاد کی انفرادیت ہے۔

آزاد نے جب نثر نگاری کا آغاز کیا تو اس وقت دورِ محفل نمایاں تھے۔ ایک وہ جس کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے یعنی ظہوری لغت خاں حالی اور سپہ سالار کاثر اور دوسرا انگریزی نثر کا رنگ جو سادگی اور بول چال کی زبان سے قریب تر تھا۔ ساتھ ہی تین اور اثرات نے بھی انہیں متاثر کیا۔ ایک ان کی جد پر تعلیم جو دینی کالج کی آراء و افکار میں رہ کر انھوں نے حاصل کی تھی۔ دوسرے ان کے والد مولوی باقر علی کا اردو اخبار جس میں جد پر سادہ و سلیس مادہ لکھا جاتا تھا اور تیسرے بچوں کی وہ دوری کتابیں جو انگریزی حکام کی لائبریری گرائی تھیں جو یہ شرطوں اور جد پر سادہ و سلیس مادہ میں انھوں نے لکھوائی تھیں یا انھوں نے انعامی اشتہار کے جواب میں لکھ کر پیش کی تھیں۔ آزاد نے اس جد پر نثر میں قدیم اور جدید نثر کا ایسا متوازن احوال کیا کہ استعارہ اور توصیفی تراکیب سے اس میں وہ شاعرانہ رنگ پیدا ہو گیا جو قصص ہند (۱۸۷۴ء) آپ حیات (۱۸۸۰ء) اور دور پارا کبیری (۱۸۹۸ء) کو طبعاً میں چمکتا ہوا نمایاں ہوا ہے۔

آزاد حرقی مضامین، پیکر اور دوری کتابوں کی تصنیف و تالیف سے گزرتے ہوئے جب "قصص ہند" تک پہنچتے ہیں تو ان کا اسلوب نثر بگڑا ہوا جاتا ہے۔ "قصص ہند" بھی دوری ضرورت کے لئے لکھی گئی تھی اور آزاد سادہ و سلیس نثر لکھتے پر مجبور تھے لیکن اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے سرفروب و منفرد طرزِ ادب کو جاننے کے لئے اہل ہو گئے تھے کہ "قصص ہند" زبان و بیان کا ایک خوب صورت سدا بہار نمونہ بن گئی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ یقینی سادگی سے نل کر بے ساختہ فطری اور برکت ہو گئی ہے۔ یہاں کسی قسم کے تصنع یا بگاڑ کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ وہ نثر ہے جو نگارش کے حوالے سے سبکِ صلی کا درجہ رکھتی ہے۔ اس طرزِ ادب میں جذبات، قوت، تشکیک سے نل کر رنگ بھر گئے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ آزاد کے لئے ان کی ذات سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے وہ ہر چیز کو اپنی ذات کے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ یہ انسانی مزاج ہر جگہ اپنا رنگ بھاتا ہے۔ ان کی خود نگاہی اور بار بار خود کو کاغذِ کتب کرنے کا عمل بھی اسی کا حصہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ آزاد اُن کے خود کو نگاہ کرنے کا عمل ان کی نثر میں متعلق کا درجہ رکھتا ہے۔ اور اس کی وہی اہمیت ہے جو غزل میں متعلق کی ہوتی ہے۔

آزاد کے طرزِ ادب میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا بھلاؤ قدیم رنگِ نثر کی طرف ہے لیکن ساتھ ہی جدید رجحان بھی ان کو دل سے عزیز ہے جو قدیم سے نل کر ان کی نثر میں نمودتا ہے۔ اسی احوال سے وہ طرزِ ادب پیدا ہوتا ہے جو آزاد کی پہچان ہے جس میں ہر چیز نرم ہو کر ایرانی شائستگی کے ساتھ نمایاں ہوتی ہے۔ اس طرز میں وہ صفات بھی موجود ہیں جو نثر کو شاعری سے ملانے رکھتی ہیں۔ استعارہ و تشبیہ کے ساتھ مصوری و موسیقی اثر رکھنے والے الفاظ کا استعمال اور ان سب کو خاکِ تخلیقی تصور پر پیش کر دینا آزاد کے طرزِ ادب کی خاص صفت

ہے۔ نثر کے اس طرز کی رہبر مطلق نہیں بلکہ قوت تشکیل ہے۔ نظم اور نثر میں یہی فرق ہے کہ نظم تشکیل پہنی ہوتی ہے اور نثر تفصل پر۔ نثر میں بھی تشکیل شامل ہوتی ہے۔ لیکن قوت تفصل ہی کاربنا ہے۔ آزاد کے طرز اور یہ تشکیل غالب ہے۔ اور جہاں انھیں موقع ملتا ہے وہ خوب صورت تصویر بنا کر آنکھوں کے سامنے لاکھڑا کرتے ہیں۔ اسی لئے ان کی نثر پر شاعری کا شہنشاہ غالب رہتا ہے۔ نثر میں ایک مخصوص قوازن کے ساتھ شاعرانہ صفات کی آمیزش و احراز بھی آزاد کی نثر ہے اور یہی آزاد کا طرز اور اسلوب بیان ہے۔

یہ رنگ خاص طور پر ماضی کے حالات و واقعات کی تصویر کشی کرتے ہوئے ایسا اُبھرتا ہے کہ لفظوں سے بنی ہوئی یہ تصویر ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ ”آب حیات“ میں افراد کے باب میں جو کچھ لکھا ہے اس میں صوری عنصر غالب ہے، اسی لئے میر تقی میر اور انشا واثہ خاں انشا و طیرہ کس مصور کی بنائی ہوئی تصویروں کی طرح سامنے آتے ہیں جن میں جذبات کی آمیزش اس طرح روح بھونکتی ہے کہ تصویر منہ سے بول اُٹھتی ہے۔ یہی آزاد کا رنگ خاص ہے جو منفرد بھی ہے اور بے مثال بھی۔

آزاد اپنی نثر میں بچتے خشنے کی ہی روانی پیدا کرنے کے لئے لفظوں کی ترتیب کو اس طرح بناتے ہیں کہ آدھا سا پیدا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر بے ساختگی کے عالم میں لکھی گئی ہے۔ جس میں الفاظ سمجھنے کی طرح جڑے ہوئے روشنی دے رہے ہیں۔ ایسے شعر کی طرح آزاد کی نثر میں بھی کسی لفظ کو بدلنا ممکن نہیں ہوتا۔ مثلاً گلن ان کی نثر کا جوہر ہے۔ آزاد کی نثر کو ہا آواز بلند پڑے تو یہاں ایک دھیماراگ سنائی دے گا۔ جس میں ہندوستانی دھارانی موسیقی کے احراز سے ایک ایسا جوت چنگایا ہے جس میں سوچ بھی ہے اور دلاؤ پر شائستگی بھی اور جس سے بیان کا لطف دو چند ہو جاتا ہے۔

آزاد کی نثر میں ایک قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ وہ الفاظ کے صوتی اثرات کو کام میں لا کر لطیف بیان اور موسیقانہ جھکاؤ پیدا کرتے ہیں مثلاً یہ ایک جملہ پڑھے جس میں حرف دال ایک ایسی آواز کو ختم دے رہا ہے جس سے ایک دل کش لے پیدا ہو رہی ہے:

”اس وقت دروغ و بیزاری دھوم دھام بڑھانے کے لئے سر پر بادل کا دھواں دھار بکڑ بیٹھ لیتا“ (انیرنگ خیال) اسی کے ساتھ وہ جملوں اور فقرات میں ایک قسم کا وزن اور جملے کے مختلف حصوں میں ایک آواز چھانڈنے کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں جس سے وہ مثلاً دھیماراگ کی راگ پیدا ہوتا ہے جو آزاد کی انفرادیت ہے۔ اس راگ کو محسوس کرنے کے لئے ”آب حیات“ کی نثر کے یہ چند جملے پڑھیے:

(۱) ”حریف یہ بھی حرف رکھتے ہیں کہ شیخ تاج تھوٹی قاری کو جناح دے کر اردو کی زندگی دیتے

ہیں۔“

(۲) ”میرخلیق نازک خیالیوں میں ذہن لڑا رہے تھے کہ باپ کی موت نے خشنے پر پتھر مارا۔ مہال

کا جو پیرا ہو کر سر پر گرا جس نے آدھے خشنے خاک ریز کر دیے پھر گھٹ کی پریشانی پڑا رائل شاہ پاب۔“

(۳) ”لطیفہ“ سہم کے اشخاص جو حقیقت میں ہمارے اردو کے معمار ہیں انھوں نے بہت سے الفاظ پر اسے سمجھ کر چھوڑ دیے اور بہت سی فارسی ترکیبیں، جو مصری کی ذیلیوں کی طرح درودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں، انھیں نکھلایا۔“

ان اقتباسات اور جملوں کا ترجمہ یہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ آزاد استعارہ و تشبیہ سے بیک وقت دو کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ ان سے مہارت میں درہنیں پیدا کرتے ہیں اور ساتھ ہی فخر و خیال کی سرئی تصویر اُٹا کر دیتے ہیں جس میں ایک تصویر کے اندر دوسری تصویریں ابھرتی ہیں اور ایک منظر کو سامنے لاکھڑا کرتی ہیں جس سے سارا بیان دل کش ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والے جہاز سے جہاز سے پیدا ہونے والا ارتعاش پیدا ہوتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے۔ اس طرز ادا میں ماضی کی آواز بھی بازگشت کرتی ہوئی سنائی دیتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ماضی حال سے بغل گیر ہو رہا ہے۔ یہی اس طرز ادا کا حسن ہے۔ الطاف حسین حالی نے جدید نثر کو ماضی کی نثر سے دور رکھنے کی تلقین کی تھی اور کہا تھا کہ ”جب تک ہمارے ہم وطنوں کے کانوں میں داستان امیر حمزہ اور یوسف بنی خیال کی صدائیں بھری ہوئی ہیں ایسی نا آشنا آوازیں کو کون سن سکتا ہے۔“ (۱۳۳) آزاد اس بات پر کان نہیں دھرتے اور ماضی کے ساتھ حال میں سفر کرتے رہتے ہیں اور ایک نئے احراج سے اپنے طرز ادا کو ایسی متوازن صورت دیتے ہیں کہ ماضی حال سے اور حال ماضی سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ یہی احراج آزاد کے طرز ادا کی افراطیت ہے۔ یہ طرز ادا انسانے بالکشن اور ٹھٹھیلی نثر کا طرز ادا تو ضرور ہے لیکن یہ جدید تنقید کا طرز ادا نہیں ہے جس سے گہرے جدوار، بے پیچہ خیال کا اظہار کیا جاسکے مثلاً ”آب حیات“ سے یہ دو فقرے اقتباسات دیکھئے:

(۱) ”مگر بھوں کا ... درق درق ہنسنے والوں کے لئے زعفران زار کشمیری کیا دیاں ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ طبیعت کی تشنگی اور زندہ دلی کسی طرح کے فکر و درد کو پاس نہ آنے دیتی تھی۔ مری اور حراج کی حمیزی بجلی کا حکم رکھتی تھی اور اس شدت کے ساتھ کہ نہ کوئی انعام اسے بجا سکتا تھا نہ کوئی غمزدہ اسے دہا سکتا تھا نتیجہ اس کا یہ تھا کہ دماغی ناراضی میں بے اختیار ہو جاتے تھے۔ کچھ اور بس نہ چلتا تھا۔ صحت ایک جھوکا طومار تیار کر دیتے تھے۔“

(۲) ”مرزا (سودا) کی زبان کا حال حکم میں تو سب کو معلوم ہے کہ کبھی درودھ ہے کبھی شربت مگر نثر میں بڑی مشکل ہوتی ہے، تنقذ مصری کی ذلیاں چھانی پڑتی ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اردو ابھی بچہ ہے، زبان نہیں نکلی چلاں چہ ”مطالعہ عشق“ کی عبارت سے واضح ہے کہ اردو ہے مگر مرزا کی نثر فارسی معلوم ہوتی ہے۔“

اس طرز ادا کا سرسید کے ”مضامین“ حالی کے ”مقدمہ شعرو شاعری“ یا شبلی کی ”شعر الجم“ اور ”سوز و غم“ اور ”دور“ کی نثر سے مقابلہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ درہنیں اور استعارہ و تشبیہ نے اسے تنقیدی نثر سے دور کر دیا

ہے۔ جہاں زور و تھرم خیال نہیں بلکہ طرز اور انشاء پر دہائی پر ہے جس میں قوت تخیل رنگ آمیزی کردہ ہے۔ یہ نگارش کی زبان ہے لیکن تنقیدی و علمی زبان نہیں ہے۔ اسی لئے یہ ستر "تقصص ہند" میں حرا رہی ہے۔ "میر تکب خیال" میں لطف دیتی ہے۔ لہذا "آب حیات" کو بھی نگارش کی کتاب بنا رہی ہے۔ "ہمارا کہری" تاریخ کی کتاب ہے لیکن اس کی نثر کے بھی وہی حصے دل ربا ہیں جہاں وہ قوت تخیل سے اپنے طرز ادا کے قہارے اُڑاتے ہیں۔ بہترین نثر وہ ہوگی جس میں تخیل کا ستوا زن و احواز ہوگا۔ آزاد تخیل کو چھوڑ دیتے ہیں۔ اور تخیل کی دنیا میں چلے جاتے ہیں۔ اسی لئے مہدی افادی نے ان کی نثر کے بارے میں کہا تھا کہ "آزاد صرف انشاء پر دہا رہی جن کو کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں۔ اس لئے واقعات بھی انہوں نے جس قدر لکھے ہیں قصص (یعنی ٹیلو) کی حیثیت رکھتے ہیں، جنہیں افسانہ یا رمان کہہ سکتے۔" (۱۳۳۱ء) اس دور کی نثر قدیم نثر کو ترک کر کے جدید دور میں داخل ہو چالی ہے اور انگریزی نثر کا مروجہ معیار اس کی منزل ٹھہرتا ہے۔ اسی لئے یہ دور جس میں سر سید، حالی، آزاد، شبلی اور غازی احمد وغیرہ نمایاں ہیں، اردو نثر کا اہم دور بڑا دور ہے۔ آزاد کا سطر بھی اسی راستے پر ہوتا ہے لیکن ان کی زار اور میں باطنی کے کھانے اور عروق زیادہ ہیں۔ سر سید نے تو بہت پہلے کٹ چکوں لیکن کیا تھا لیکن آزاد زیادہ تر اب بھی فزع و مہا میں نظر آتے ہیں مگر سچے لباس کو چھائی ہوئی نظروں سے دیکھ ضرور ہے ہیں۔

محمد حسین آزاد کے بارے میں آج عام رائے یہ ہے کہ وہ اردو کے عظیم انشائیہ پرداز ہیں۔ بلاشبہ انشائیہ پرداز کی زیادہ تر خوبیاں ان کے ہاں ملتی ہیں مثلاً متوازن و متنوع بیانی میں شاید ہی کوئی ان سے آگے ہو۔ ساتھ ہی انہوں نے نثر و نثر میں جدید علامات کو قدیم سے ملا کر ایک نیا روپ دیا جو آقا حیدر علی ہوا کہ اردو کے اہم انشائیہ پردازوں نے اس کا اثر قبول کیا۔ مہدی افادی، سجاد حیدر، یلدرم، نیاز فتح پوری، آمل احمد، سجاد انصاری اور دہلوی تحریک کے دوسرے لکھنے والوں نے آزاد کے اثر کو قبول کر کے اپنی تحریروں کو لکھنے بیان سے تروتازہ کر دیا۔ آزاد کے بعد کی نسل کے ہر قلمی و کزن نگار کے ہاں ان کے طرز ادا کا اثر اور اس کی جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے۔

تلف ادبیات کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ ہر ادب میں "نثر" نظم کے بعد جو دھم آتی ہے اور اسی لئے پہلے پہلے نثر بھی نظم کی زیادہ سے زیادہ خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ نوادہ انگریزی ادب میں سید ایلیز جہاں کے دور کے نثر نگار سونی اور لیلی (LILLY) شاعرانہ نثر میں تخیل کے جوہر دکھاتے ہیں۔ جب اس نثر کے خلاف نئے لکھنے والے و عمل کار است اختیار کرتے ہیں تو حلق پہلا شخص ہے جو نثر کثرت سے تم کبار کر کے نیا راستہ دکھاتا ہے۔ لیکن کی نثر میں شاعرانہ تخیل کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں مگر یہ اثرات محض وقتی ضرورت اور عام رواج کو پورا کرتے ہیں ورنہ اس کی نثر پر عام گفتگو کا سیدھا سادہ رنگ غالب رہتا ہے اور سارا زور و تھرم خیال پر رہتا ہے۔ لیکن کے زہر اثر بہ نثر لکھنے والے نے بکری راستہ اختیار کیا۔ کچھ عرصے بعد

سرعاس براؤن پرانی شاعرانہ نظر کو بھر سے اختیار کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ وہ مٹری پرانی ساخت اور ترکیبِ نوئی کو ترک کر دیتا ہے۔ اس کی مٹری مٹری تڑ ہے مگر ساتھ ہی شاعرانہ خوبیاں اس میں موجود ہیں۔ یہی صورت کم و بیش آزاد کے ہاں ملتی ہے۔ آزاد اردو بھیلے کی پرانی ساخت کو ترک کر کے اسے بول چال کی زبان سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی استعارہ و تشبیہ سے اپنی مٹری میں شاعرانہ رنگینی پیدا کر دیتے ہیں۔ جیسے انگریزی کی ادب میں مٹری دورِ راستے اختیار کرتی ہے۔ اسی طرح اردو مٹری بھی اس دور میں دورِ محاکات کی حامل نظر آتی ہے۔ ایک دورِ راستہ جو سرسید نے اختیار کیا اور ایک دورِ راستہ جو آزاد نے اختیار کیا۔ جس طرح آنے والے دور میں انگریزی مٹری اپنے ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے لیکن کا راستہ اختیار کرتی ہے اسی طرح اردو مٹری بھی سرسید کی پیروی کرتی ہے۔ شاعرانہ رنگینان جب مٹری لکھتا ہے تو وہ لیکن کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ ایچ بی بی سٹائل، ڈی ڈی نو و فیروہ جو مٹری لکھتے ہیں وہ سب فیبر شاعرانہ مٹری کے راستے پر چلتے ہیں اور جب سوئفٹ (SWIFT) آتا ہے تو وہ بھی شاعرانہ رنگینی کو انگریزی مٹری سے خارج کر دیتا ہے اور مٹری وسادہ زبان میں تو بہت جہان کا گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی مٹری اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی مٹری میں کوئی استعارہ لانے کا موقع ہی نہیں آنے دیتا۔ مٹری کو عظیم ہونے کے لئے مٹری میں بھی عظیم ہونا چاہیے۔ سرعاس براؤن کی مٹری اٹھارویں صدی میں لکھال باہر ہو گئی۔ لیکن انیسویں صدی میں چارلس لمب نے اسے بھر سے دریافت کیا۔ انیسویں صدی میں جب انگریزی مٹری اپنے عظیم تر مقام پر پہنچی تو کارائل، برکن، ونڈمن، میکالے، مارٹن اور فیکر سے دلیرانہ مٹری کے ایسے نمونے سامنے لائے جن میں مٹری اور شعریات، مٹری نگاری کی عظیم انفرادیت کے ساتھ ماحول پر کمالِ طبع و جان کو شمس عطا کرتے ہیں۔ اردو مٹری سرسید، لیکن کی طرح جدید مٹری ابتدا کرتے ہیں۔ اور آزاد سرعاس براؤن کی طرح مٹری میں اپنے تخلیقی عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے معاصرین حالی، شبلی، بزمِ احمد، حسن، الملک اور چراغ علی و فیروہ آزاد کا راستہ اختیار نہیں کرتے بلکہ وہ سب سرسید کے راستے پر چلتے ہیں۔ اور اردو مٹری کا تاریک روپ صمیمین کر دیتے ہیں۔ اسی لئے آزاد منفرد طرزِ نگارش کے حامل ہونے کے باوجود مٹری کے جدید و مقبول ماحول سے الگ ہو جاتے ہیں۔ اردو مٹری آج بھی اس مٹری نگاری کا اظہار کر رہی ہے جو سرسید اور آزاد کے طرزوں کا احراج کر کے اسے نئی عظمتوں سے ہم کنار کر دے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم آزاد کو تاریخ کے لحاظ سے مٹری میں بٹھا کر آگے بڑھیں، اختصار کے ساتھ ان کی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں جس کی فیبر معمولی تاریخی اہمیت آج بھی ہے اور ہمیشہ برقرار رہے گی۔

آزاد کی شاعری:

”تصانیبِ آزاد“ کے ذیل میں ہم آزاد کی شاعری کے دو مجموعوں: ”انظم آزاد“ اور ”مضم آزاد“ کا اظہار کر چکے ہیں۔ ”جدید اردو شاعری“ کی تحریک ان کے پیچھے جو ”انظم اور کام سوزوں کے باب میں

خیالات کے عنوان کے تحت دیا گیا تھا اور ان کی مثنوی "شب قدر" سے شروع ہوئی۔ اس کام کا آغاز آزاد نے کرنل ہارنڈ کی فرمائش پر کیا تھا جو چاہتے تھے کہ اردو میں بھی انگریزی زبان کی شاعری کی طرح مختلف موضوعات پر نظمیں لکھی جائیں تاکہ انھیں نصاب میں بھی شامل کیا جاسکے۔ آزاد کا لچکر ہور یہ مثنوی (شب قدر) "انجمن پنجاب" کے پہلے جلسے میں چڑھی گئی اور اس کے بعد دوسرے شعراء کو مقررہ موضوعات پر نظمیں لکھنے کی دعوت دی گئی اور اس طرح آزاد کے ہاتھوں جدید نظم نگاری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ الطاف حسین حالی کی چارہند یہ نظمیں: برکنا زنت (۱۸۷۳ء)، انشاؤں امید (۱۸۷۳ء)، ملک وطن (۱۸۷۳ء) اور مناظرہ رحم و انصاف (۱۸۷۳ء) بھی تھیں۔ "انجمن پنجاب" کے جلسوں میں مقرر کردہ موضوعات پر لکھی اور چڑھی گئیں۔ یاد رہے کہ حالی نے ایک نظم "جو اس مردی کا کام" "انجمن پنجاب" کے جلسوں سے پہلے لکھی تھی۔ آزاد کی نظموں میں مثنوی شب قدر کی سب سے زیادہ اہمیت اس لئے ہے کہ اس سے جدید شاعری کی باقاعدہ بنیاد پڑتی ہے۔ اس نظم کے لئے آزاد نے مثنوی کی صنف کا استعمال کیا تھا اور اپنے محول والا لچکر میں کہا تھا کہ:

"میں نے آج کل چند نظمیں مثنوی کے طور پر مختلف مضامین میں لکھی ہیں جنھیں نظم کہتے ہوئے شرمندہ ہوتا ہوں اور ایک مثنوی جو رات کی حالت پر لکھی ہے۔ اس وقت گزارش کرتا ہوں۔ اہل نظریہ بھی دیکھیں گے کہ آزاد کی آزاد نے اس میں کئی قسم کی قیدوں کو توڑا ہے۔ ان میں سے ایک یہ مثنوی ہے مگر جو بحر میں مثنوی کی رائج ہیں ان سے قدم بڑھائے ہوئے ہے اور سبب اس کا یہ ہے کہ ان بحر میں گھٹا نکل کم ہے۔ ساتھ اس کے یہ کہ جو بحر میں مثنوی کی خاص ہیں انھیں کسی مذہب نے خاص نہیں کیا۔ اب کہ میں اہل علوم و ہر قسم کے مضامین کا نظم کرتا ہے۔ جس کا کہ نہ ہوگا اگر ہم قصیدہ یا غزل کی بحر میں مثنوی کہہ

دیں۔" [۳۳]

"انجمن پنجاب" کی اس تحریک سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تبدیلی کی لہر محمد تہذیب کے باطن میں داخل ہو گئی ہے۔ مثنوی شب قدر کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس مثنوی کا بیان یہ رنگ اردو کی دوسری مثنویوں سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں جو استعارات اور تراکیب استعمال ہوتی ہیں ان میں سے کچھ نئی ہی ہیں۔ اپنی یہ پہلی نظم انھوں نے بڑی قوت سے لکھی تھی۔ اس نظم کی مختلف طبقاتی تصویروں پر "عصر آشوب" کا ہلکا سا اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہاں آزاد کے طرز میں خامیاں بھی نمایاں ہیں۔ الفاظ کی ترتیب، جزو ک زبان کا استعمال اور تنوید لفظی بھی ناگوار گزرتے ہیں لیکن جدید نظم نگاری کے حلقے سے اس کی اہمیت و ادویت اپنی جگہ چٹان کی طرح کھڑی ہے۔

آزاد کی دوسری نظم "صبح امید" میں گلے کوہ ایک اشارہ کے طور پر سامنے آتا ہے جس پر جشن ہور ہا ہے۔ آزاد بھی وہاں پہنچتے ہیں اور وہاں کا عالم نظم میں بیان کرتے ہیں۔ یہاں انھیں ایک پرکھنا آتی ہے جس

کے دونوں جانب عقل و تدبیر کھڑی ہیں۔ یہ پری شہزادی امید ہے۔ بھر وہ قسم قسم کے لوگوں کی، بھڑامید کے سہارے کام کر رہے ہیں، مرقع نگاری کرتے ہیں، اخلاقیات سے مثنوی کو سہانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن نظم کا بوجھل پن اور غیر ضروری طوالت ناگوار گزرتی ہے۔ تیسری مثنوی ”حب وطن“ میں وہ تاریخی واقعات کے ذریعے حب وطن کے خود خیال ابھارتے ہیں۔ اور حب وطن کا ایک نیا تصور سامنے لاتے ہیں۔ یہ نظم اثر دہا شیر کے اعتبار سے کمزور ہے لیکن ان کی چوتھی مثنوی ”خواب امن“ ایک اچھی نظم ہے۔ اس میں مختلف لوگ اور طے شام امن کے حضور میں آتے دکھائے گئے ہیں۔ اس نظم میں آزاد کے بیان کی تعلیمی بلندی اور طرز ادا کی ہدایت نے اثر ہے۔ اس کے بعد باقی نظموں مثلاً داد انصاف، دوار انصاف، گنج کا حمت، دایہ کرم وغیرہ میں ان کا فن رو بہ زوال ہونے لگتا ہے۔ نظموں کی بے ضرورت طوالت، ناگوار گزرتی ہے۔ اثر دہا شیر کے اعتبار سے بھی یہ نظمیں سہل ہیں۔ قاری کا اثر اور رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ طرز ادا میں تصکوت کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ لغز و خیال کی سطحیت اور قصص و آدور دنیاویاں ہو جاتی ہیں۔ تاریخی اہمیت کے علاوہ ان نظموں کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔

آزاد نے غزلیں بھی کہیں اور قصیدے بھی لکھے لیکن یہ سب دلی اور فرسودہ روایتی انداز لئے ہوئے ہیں۔ یہ دیکھ کر رواجی ہیں جس کو خود آزاد نے اچانتے تھے اور جس پر انھوں نے اپنے لہجہ (۱۸۷۳ء) نظم اور کلام سوزوں کے باب میں خیالات میں بھی اظہار کیا ہے۔ آزاد نے کہا کہ ”یہ اعتبار کا طبع انھوں ہے کہ دہری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے۔ یعنی مضامین عاشقانہ، سہ خواہی، بے گل و گل ذرا، دہی رنگ و پیداکرنا، ہجر کی مصیبت، دوتا، وصل، سوہوم پر غرض ہونا، ہونا سے بے زاری، ماسی میں لک کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصل ماجرا بیان کرنا چاہے تو بھی خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں۔“

نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کر سکتے۔“ (۱۳۵)

آزاد نے کچھ انگریزی نظموں کے ترجمے بھی کیے لیکن یہ ترجمے حلق میرٹھی، اسامیل میرٹھی اور مولانا حالی کی سطح تک نہیں پہنچتے۔ آزاد کی یہ حیثیت شاعر اہمیت یہ ہے کہ جدید شاعری (نظم کوئی) کا آزاد ان کی نظم ”حب قدر“ سے ہوتا ہے۔ تاریخی لحاظ سے وہ اہم ہیں لیکن جو محسوس ہوتا ہے کہ نظم کی قید ان کی قوت تخلیق کو اس طرح آزاد نہیں ہونے دیتی۔ جیسی وہ ان کی نثر میں آزاد ہو جاتی ہے۔ یہی نثر ان کی انفرادیت اور ان کی پہچان ہے۔

حواشی:

- (۱) تاریخ ادب ہندی، مہدی، ناگوری، ص ۳۴۷ (طبع چہارم)، شیخ رشید علی لاہور ۱۹۳۹ء۔
- (۲) ایضاً۔
- (۳) محمد حسین آزاد، احوال، آوازِ اکبر، ص ۱۷۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۶ء۔
- (۴) محمد حسین آزاد، اکبر اعظم فرشتی، ص ۱۵، مجلس ترقی ادب لاہور پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء۔
- (۵) ایضاً ص ۵۲۔
- (۶) ایضاً ص ۵۶۔
- (۷) میراج الدین محمد حسین آزاد، ص ۵۵ لاہور دکن، لاہور۔
- (۸) آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۱۵۴، بارودیم لاہور دکن، لاہور۔
- (۹) آب حیات، ص ۲۲۴، گولہ والا۔
- (۱۰) محمد حسین آزاد، احوال، آوازِ اکبر، ص ۱۷۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۶ء۔
- (۱۱) محمد حسین آزاد، اکبر اعظم فرشتی، ص ۱۵، مجلس ترقی ادب لاہور پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء۔
- (۱۲) ایضاً ص ۵۷۔
- (۱۳) ایضاً ص ۱۹۱، ۱۹۲۔
- (۱۴) ایضاً ص ۱۹۳۔
- (۱۵) ایضاً ص ۱۹۳، ۱۹۷۔
- (۱۶) ایضاً ص ۲۱۳۔
- (۱۷) ایضاً ص ۲۱۷۔
- (۱۸) ایضاً ۲۱۹۔
- (۱۹) نگار، محمد حسین آزاد، ترجمہ نقشب محمد حسین، ص ۷۲، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔
- (۲۰) ایضاً ص ۷۷۔
- (۲۱) اعظم آزاد، محمد حسین آزاد، ص ۱۵، لاہور، ۱۹۱۰ء۔
- (۲۲) ایضاً ص ۱۵۔
- (۲۳) ایضاً ص ۱۵، ۱۶۔
- (۲۴) ایضاً ص ۱۶، ۱۸۔
- (۲۵) مجلس پنجاب کے مطبع، طبع، قتب، حاشیہ ص ۳۹، ۳۳، لاہور، ۱۹۹۵ء۔
- (۲۶) مجلس پنجاب، تاریخ و ادب، ص ۳۱۹، ۳۷۳، کتابت انگریزی کراچی، ۱۹۷۸ء۔
- (۲۷) محمد حسین آزاد، اعظم فرشتی، ص ۳۰، گولہ والا۔
- (۲۸) ایضاً ص ۳۰۔

[۳۹] ایضاً ص ۳۰۵-۳۰۶

[۴۰] ایضاً ص ۳۱۹

[۴۱] محمد حسین آزاد: احوال، آثار و انکشاف صادق، ص ۵۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۴۲] سیر امیران، محمد حسین آزاد، ص ۶۰-۶۱، لاہور: مکتبہ دار۔

[۴۳] ایضاً صفحہ ۶۲

[۴۴] سیر امیران، ص ۳۶، مکتبہ دار۔

[۴۵] ایضاً ص ۱۹

[۴۶] ایضاً ص ۲۶

[۴۷] ایضاً ص ۶۳

[۴۸] ایضاً ص ۳۲۰ (پتھر)۔

[۴۹] ایضاً ص ۱۵۴، ۱۵۵

[۵۰] محمد حسین آزاد: احوال، آثار و انکشاف صادق، ص ۸۰، مکتبہ دار۔

[۵۱] محمد حسین آزاد: اسلام قرنی، ص ۳۵۵، مکتبہ دار۔

[۵۲] سیر امیران، محمد حسین آزاد، ص ۶۰، مکتبہ دار۔

[۵۳] محمد حسین آزاد: اسلام قرنی، ص ۳۵۵، مکتبہ دار۔

[۵۴] پنجاب یونیورسٹی لائبریری کی شش ماہی ذخائر کتب مسجد جلیل احمد دشوی، ص ۷۰، مطبوعہ سرکاری "خبرنامہ" پاکستان

لاہور یونیورسٹی انٹرنیشنل پنجاب جلد ۳ شمارہ ۳، لاہور ۱۹۹۳ء، نیز Hand Book of The Punjab University Library

ص ۲۷، لاہور ۱۹۹۷ء

[۵۵] مکتبہ آزاد: ترجمہ تفسیر حسین فاضل، ص ۷۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۶] پتھر سیر امیران، ص ۳۰، مکتبہ دار۔

[۵۷] سیر امیران، ص ۱۵۴، مکتبہ دار۔

[۵۸] اردو دار کبری، محمد حسین آزاد، ص ۳۷۷، مطبوعہ شیخ مبارک علی صاحب کتب لاہور ۱۹۷۷ء

[۵۹] سیر امیران، ص ۱۵۴، مکتبہ دار۔

[۶۰] سیر امیران، ص ۱۴۱، ۱۴۳، مکتبہ دار۔

[۶۱] اردو دار کبری، ص ۳۷۷، مکتبہ دار۔

[۶۲] ایضاً

[۶۳] چہرے و کتب: زبانِ مگر جی شمول "محمد حسین آزاد" و انکشاف اسلام قرنی، ص ۷۰، مکتبہ دار۔

[۶۴] اسلام آزاد: محمد حسین آزاد، ص ۱۳۰، آزاد گنگ ڈیم لاہور ۱۹۹۱ء

[۶۵] ایضاً ص ۱۸

[۶۶] محمد حسین آزاد: انکشاف اسلام قرنی، ص ۵۵۱-۵۵۲، مکتبہ دار۔

۱۔ بحث پر عملی ذوق و مسرت کی کمی ہے۔ ۲۵٪ کے نزدیک ڈرامہ صرف ایک وسیلہ ہے اور نہیں اس کا

(۵۹) مضمون: مولانا محمد حسین آزاد کی علمی و ادبی شخصیت اور ان کی خدمات کا جائزہ۔
 (۶۰) مضمون: مولانا محمد حسین آزاد کی علمی و ادبی شخصیت اور ان کی خدمات کا جائزہ۔

— [۵۹] (۱۹۸۴) —

 $\Delta F_{\text{eff}}^{\text{eff}}(T)$

1997-1998, 2000-2001

— 1997 —

(۶۳) مظاہر حقیر فی، جانا محمد حقیر فی، مرحوم مظہر محمد حقیر فی، جلد سوم ص ۳۴، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۰ء۔

(۶۳) مجلس آزاد فلسطین، از دورتیا، عالم، طاهر، عبداللہ، کریمی، یحییٰ، ۱۹۸۳ء۔

(۶۵) بحرِ حسین آزاد، انگریز اعلیٰ عدالت، جلد دوم، ص ۳۳۳۔ ۱۶۶۷ء میں ترقی درود پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء۔

(۶۶) کیسے مکاتیب آواز برحقہ قرطبی حسینؒ کا خلیفہ تھوڑے عرصے بعد ۹۷۸ھ میں انتقال فرمایا اور ۱۸۶۹ء

(۶) آپ حیات النور میں ۳۰ سال و ۳۰ روز و ۳۰ گھنٹے تک علیٰ کعبہ چڑھ کر تپا لیا اور وہیں فرما دیا۔

● 2017 年 12 月 1 日

2002年12月

(۷۱) عقلا کے حوالہ گزشتہ فی، مرتبہ نظیر گزشتہ فی، جلد سوم، ص ۳۳۳، ماسبق برقی ادب، مکتبہ انوار، ۱۹۶۹ء۔

(۱۷) [مطالعہ جامعہ محمودیہ]، جلد سوم، ص ۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ء۔

www.pearsoned.com

Abstract

10/15/2017

www.elsevier.com

44-38861-1

۱۳۹۶ تا ۱۴۰۲ خورشیدی

LEADER

۹۱) آب حیات بحر فیضی آزاد بر تپ و دودری دایره محمد سلیمان، ص ۳۳، شعوت آئود، مجاهدی، زکریا، فیروز علی، ص ۳۳.

1997

A-۱ آوازِ دل سے ملنے والی باتیں، جن کو آپ نے اپنے دل سے کہا ہے۔

— **Dr. J. B. Allen**

10. *How many times have you been in a fight with a friend or family member in the last 12 months?*

10. Answer: 100%

—A. Garaf

[۱۱۲] تاریخ ادب اردو، جلد اول، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۱۱۳] ایضاً ص ۳۳۴-۳۳۵۔

[۱۱۴] شریک بیانی مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، مقدمہ ص ۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۶ء۔

[۱۱۵] ایضاً۔

[۱۱۶] علی دین فارسی، محمد حسین آزاد میں شائع و نثر، اردو انٹرویو، کھنہ ۱۹۷۹ء۔

[۱۱۷] ایضاً ص ۴۔

[۱۱۸] ایضاً ص ۵۔

[۱۱۹] ایضاً ص ۶۔

[۱۲۰] ایضاً ص ۶۔

[۱۲۱] ایضاً ص ۱۳۔

[۱۲۲] ایضاً ص ۱۳۔

[۱۲۳] ایضاً ص ۱۶-۱۷۔

[۱۲۴] ص ۵۰۔

[۱۲۵] ایضاً ص ۵۴۔

[۱۲۶] محمدی دین فارسی، محمد حسین آزاد میں شائع و نثر، ڈاکٹر محمد صادق، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۰ء۔

[۱۲۷] مقدمہ ”دربار اکبری“ (ایضاً بی بی سی) ص ۳۵، شیخ برکت علی، تاریخ ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۱۲۸] ایضاً ص ۹۹-۱۰۰۔

[۱۲۹] ایضاً ص ۴۔

[۱۳۰] ایضاً ص ۵۔

[۱۳۱] ایضاً ص ۱۷-۱۷۳۔

[۱۳۲] ایضاً ص ۱۷-۱۷۸۔

[۱۳۳] ایضاً ص ۱۸۰-۱۸۴۔

[۱۳۴] ایضاً ص ۳۴۔

[۱۳۵] ”دربار اکبری“، گولہ بالا ص ۳۳۹۔

[۱۳۶] ایضاً ص ۲۳۷۔

[۱۳۷] ایضاً ص ۳۰۴۔

[۱۳۸] نگار نگار، آزاد میں مرتبہ رفیق حسین، فاضل کھنہ، ص ۳۰۷-۳۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۳۹] شاد شاہ، حافظ محمد شیرانی، جلد سوم، مرتبہ مظفر محمد شیرانی، ص ۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۴۰] قصص احمد محمد حسین آزاد، ص ۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۴۱] شاد شاہ، حافظ محمد شیرانی، جلد سوم، ص ۷۹، گولہ بالا۔

[۱۳۲] خفا کے حالی، جلد اول، ص ۱۳۵، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۰ء۔

[۱۳۳] انوار احمدی، احمدی لغوی، مرتبہ احمدی انکمپنیشن پیرام، ص ۲۱۳، شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۴۹ء۔

[۱۳۴] اچھر حسین کے درمیان کی عداوت آزاد نے شدت کا لفظ کی وجہ سے اپنے منظر سے خارج کر دی تھی۔ دیکھئے "آب حیات کی

حمایت میں" اکڑاؤ، کڑھ صادق، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۳۵] آب حیات، اچھر حسین آزاد، ص ۸۸، مطبوعہ شیخ برکت علی، ناشر کتب لاہور (چودھویں ایڈیشن)۔

شبلی نعمانی

تہمید: حالات زندگی، عطیہ فیضی، شخصیت و مزاج

انیسویں صدی مرہٹہ ہندوستانی تہذیب کے زوال اور انگریزی عمل داری کے غلبے کی صدی تھی۔ اس صدی میں انگریزی تہذیب کے اثرات، برصغیر کی تہذیب کے رنگ و پے میں تیزی سے سرائیت کرتے ہیں اور ساری سماجی، تہذیبی، سیاسی و مذہبی زندگی، یہ اثرات قبول کر کے، تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ اسی کے ساتھ ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری تہذیب شہید احساس کثرتی میں مبتلا ہے جس کے حتمی اثرات فرد و معاشرہ کو بے حوصلہ اور غر حال کر رہے ہیں۔ اس صورت حال کو دیکھ کر سرسید نے دور اسے نکالے۔ ایک یہ کہ مسئلوں کو اپنی ذلت کا احساس دلایا جائے تاکہ وہ بیدار ہو کر اپنے طرز عمل اور رویوں پر نظر پانی کریں۔ دوسرے ان کی عظیم رفتگی تاریخ اور واقعات کو اس طرح سامنے لایا جائے کہ ان میں اپنے عظیم ماضی کی طرح بن جانے کا جوش اور شعور پیدا ہو۔ پہلا کام الطاف حسین حالی نے کیا اور دوسرا کام شبلی نعمانی نے انجام دیا۔

محمد شبلی (۱۸۵۷ء-۱۹۱۳ء) شوال ۱۲۷۳ھ مطابق جون ۱۸۵۷ء میں پرکھسکوی کے قصبہ بندول کے ایک گھرانے میں پیدا ہوئے [۱]۔ اس وقت ”نقد“ کا ہنگامہ چاروں طرف برپا تھا۔ ان کے والد شیخ حبیب اللہ (م ۱۹۰۰ء) نے جو سلفاً راجپوت، اس علاقے کے زمین دار، چچے کا اقتدار سے وکیل اور رقا و عام کے کاموں میں پیش پیش تھے، بیٹے کا نام شیخ شبلی بندولی کے نام پر شبلی نام رکھا۔ بعد میں خود بیٹے نے اس میں ”نعمانی“ کا اضافہ کیا اور وہ آج تک شبلی نعمانی ہی کے نام سے پکھانے جاتے ہیں۔ شبلی بچپن ہی سے ذہین تھے۔ حافظہ بھی کمال کا تھا۔ بچپن باپ کی گمرانی میں اچھا گذر۔ گھر کا ماحول بھی مذہبی تھا۔ شبلی کی پرورش اسی ماحول میں ہوئی اور جب بڑے ہوئے تو والد نے تعلیم کے لیے گاؤں کے دینی مدرسہ میں داخل کروایا جہاں حکیم عبداللہ (م ۱۳۰۰ھ/۱۸۹۰ء) اور مولوی شکر اللہ (م ۱۳۱۵ھ/۱۸۹۹ء) سے ابتدائی تعلیم حاصل کی اور مولوی فیض اللہ سے مدرسہ عربیہ میں عربی کا درس لیا اور پھر علی عباس چچا کوئی سے تعلیم کے بعض مراحل طے کیے۔ ان کے وہ استاد، جن کا شبلی پر گہرا اثر پڑا مولانا قاروق چچا کوئی تھے جو غازی پور کے مدرسہ میں درس دیتے تھے۔ شبلی غازی پور گئے اور وہاں ان سے تعلیم حاصل کی۔ سید سلیمان ندوی نے خود شبلی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”میں نے معنویت کی تمام کتابیں مثلاً میرزا، ملا جلال، میرزا، امام اللہ، شرح مطالع، مصداق،

عصم بازخان علی سے چڑھیں اور میری تمام کائنات ان ہی کے اقادات ہیں۔ قاری کا مذاق بھی ان ہی کا فیض ہے۔ اکثر اساتذہ کے اشعار پڑھتے اور ان کے عصم میں شاعری کے سمجھتے بتاتے۔“ [۲] مولانا فاروق چڑا کوئی کے طرف سے تعلیم کے بارے میں سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ”مولانا فاروق مرحوم منطق کی تعلیم صرف نظری ہی نہیں بلکہ عملی بھی دیتے تھے یعنی نسب اربع، وقتا یا اور اشکال سب کی باقاعدہ مشق کراتے تھے اس کا نتیجہ تھا کہ مولانا فطی اپنی تحریر و تقریر میں منطقی ترتیب کے نوگر اور مناظر میں مشتاق ہو گئے تھے اور منطق اور عربی مناظرہ کے اصول سے ان کا ہر قدم افہام تھا اور پڑنا تھا۔“ [۳] منطق و قلف اور مناظرہ کا شوق بھی اسی زمانے میں پیدا ہوا اس دوران میں شاکر نے استاد سے پورا فیض پایا۔ مزید تعلیم کے لیے فطی ۱۲۹۱ھ میں رام پور ۱۲۹۲ھ میں لاہور گئے۔ رام پور میں مولانا ارشد حسین مہدوی سے تلمذ حاصل کیا اور دیگر کتابوں کے ساتھ فقہ حنفی کا درس لیا اور لاہور میں مولوی فیض الحسن سہارنپوری (م ۱۳۰۲ھ / ۱۸۸۷ء) سے ”علم الادب“ پڑھا۔ انہیں کی تعلیم و صحبت سے علم ادب کا گہرا مذاق پیدا ہوا۔ اس کے بعد مدینہ کی تعلیم مولانا احمد علی محدث سہارنپوری سے حاصل کی۔ مولانا کی تعلیم کی کل مدت چودہ برس ہے گویا انہوں نے ۱۲۷۹ھ / ۱۸۶۳ء میں تعلیم شروع کی اور ۱۲۹۳ھ / ۱۸۷۶ء میں مکمل کی۔ اس وقت ان کی عمر ۱۹ برس تھی [۴]۔ اسی سال یعنی ۱۲۹۳ھ / ۱۸۷۶ء میں اپنے والد کے صراحتاً فرج پر روانہ ہوئے۔ تعلیم سے فارغ ہو کر انہوں نے وکالت کا امتحان دیا اور اسی کے ساتھ والد کے نسل کے کاروبار کی نگرانی کی اور زمین داری میں بھی ہاتھ بٹایا۔ ۱۸۷۷ء میں وہ مولانا جمال الدین افغانی کی ”تحریک اسلامی“ میں شریک ہوئے اور جبکہ دس ورہ کے زمانے میں انہوں نے اعظم گڑھ میں چندہ جمع کیا اور ترکی کے سفیر کے ذریعے قسطنطنیہ بھجوا دیا [۵]۔ ۱۸۷۸ء سے ۱۸۸۲ء تک دو برس وکالت سے وابستہ رہے اور ساتھ ہی مناظرہ و تفتیش میں مصروف رہے۔ ملت کا دوران کے دل میں اتنا گہرا تھا کہ ان کی فکر اور ان کا عمل اسی سے وابستہ نظر آتے ہیں۔

فطی نعنائی کو شعر و شاعری کا شوق بچپن ہی سے تھا۔ قاری و اردو دونوں میں شعر کہتے تھے۔ عربی میں بھی شعر کہے مگر کم۔ ابتدا میں اردو میں تنقید اور قاری میں جلی گھس اختیار کیا۔ ایک آدھ غزل میں خروار و وزن کے لیے نعمان گھس بھی استعمال کیا ہے [۶]۔ ۱۸۸۱ء میں والد کے کہنے پر وکالت شروع کی مگر اس میں ان کا دل نہ لگا۔ ۱۸۸۲ء میں والد نے نسل کا کاروبار سنبھالنے کے لیے کہا مگر اس میں بھی وہ کامیاب نہیں ہوئے۔ وکالت کو چھوڑ کر قائم مقام قسطنطنیہ کی نوکری اختیار کی جہاں ان کی تنخواہ دس روپے ماہوار تھی [۷]۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزی تعلیم کا رواج انگریزی اقتدار اور سرسید کے زیر اثر پھیل رہا تھا۔ فطی کے والد نے اپنے بھوٹے بیٹے مہدی حسن کو تعلیم کے لیے علی گڑھ بھیجا۔ مہدی حسن نے ۱۸۸۱ء میں انگریز کا امتحان پاس کیا اور ان کے والد فطی کے ساتھ علی گڑھ گئے۔ علی گڑھ جانے اور سرسید سے ملنے کا شوق اتنا زیادہ تھا کہ انہوں نے سرسید کی مدح میں عربی زبان میں ایک قصیدہ پیش کیا۔ فطی کا یہ عربی قصیدہ علی گڑھ گزٹ میں ۱۵ اکتوبر

۱۸۸۱ء کو شائع ہوا (۸)۔

۱۸۸۳ء میں علی گڑھ کالج کو شرقی زبانوں کے ایک استاد کی ضرورت ہوئی اس کے لیے فطیلی کا انتخاب ہوا اور وہ چالیس روپے ماہوار پر یکم فروری ۱۸۸۳ء سے عربی کے استاد مقرر ہو گئے۔ فطیلی کے عربی تفسیر سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے لیے سرسید ایک مثالی رہنما اور وقت کی آواز تھے۔ جب سرسید سے ملاقاتیں ہوئیں تو وہ سرسید کے ہنگامے کے اندر کے مکان میں ملے آئے۔ ۱۸۸۵ء میں فطیلی کے بھائی مہدی حسن کو ان کے والد نے تعلیم کے لیے انگلستان بھیجا اور اسی سال انھوں نے ”صبح السید“ کے نام سے ایک نظم لکھی جس میں مسلمانوں کی غفلت اور سرسید کے زیر اثران کے پیدا ہونے کو بڑے اثر انداز میں موضوع بحث بنایا تھا۔ روز کی ملاقاتوں سے سرسید کو فطیلی کے علم کا اندازہ ہوا اور وہ اکثر ان مذہبی و کلامی مسائل پر جن میں دوسری عمر الجھے رہے، فطیلی سے جاؤں خیال کرتے تھے۔ فطیلی کی شخصیت کی قیصر میں سرسید کا بڑا ہاتھ ہے۔ سرسید نے نہ صرف اپنے کتب خانے کی انھیں کھلیاں دے دیں جہاں فطیلی یورپ کی نئی نئی کتابوں سے تصدیق ہوئے بلکہ انھیں تصنیف و تالیف کی طرف بھی رجوع کیا۔ یہیں فطیلی میں تاریخ کا وہ ذوق پیدا ہوا جس سے ہم فطیلی کو بچا نئے ہیں۔

اسلام فطیلی کی پہلی ترجیح تھی جس پر انھوں نے بھی سمجھتا نہیں کیا اور ساری عمر اسلام کے سپاہی کی حیثیت سے میدانِ عمل میں برسرِ کار رہے۔ علی گڑھ آکر انھیں جدوجہدِ انگریزی تعلیم کے محاسن و معائب کا قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ مولوی محمد سراج کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

”یہاں آکر میرے تمام خیالات مضبوط ہو گئے۔ معلوم ہوا کہ انگریزی خواں فرقہ نہایت عملِ فرقہ ہے۔ مذہب کو جانے دو، خیالات کی وسعت، اپنی آزادی، بلند ہمتی، ترقی کا جوش برائے نام نہیں۔ یہاں ان چیزوں کا ذکر تک نہیں آتا۔ بس خالی کوٹ چٹون کی لٹاؤں گاہ ہے۔۔۔ سید صاحب نے اکثر مجھ سے فرمایا کہ ہندوستان کے تمام انگریزی تعلیم یافتہ مسلمانوں میں ایک بھی ایسا نہیں جو کسی مجمع میں کچھ کہے یا لکھ سکے۔۔۔ وہ فرماتے ہیں کہ انگریزی ان کے دماغوں میں جگہ تہذیبی پیدا نہیں کرتی“ (۹)۔

علی گڑھ آکر فطیلی کے اندازِ نظر میں واضح طور پر تبدیلی آئی۔ انگریزی تعلیم کی صورت حال اور ضرورت کو دیکھ کر انھیں خیال آیا کہ قندیلو جو یہ کوٹا کر ایک نئی صورت پیدا کی جائے۔ یہی وہ تصویرِ تعلیم تھا جسے وہ وعدہ و وعید میں جاری کرتا چاہتے تھے۔ یہاں آکر ان کا تصنیفی ذوق بھی پیدا ہوا اور انھوں نے اپنی قوم کو بیدار کرنے کے لیے تاریخ کو موضوع بنایا تا کہ ان کا شاندار باطنی سامنے آ سکے۔ یہ ذرا یہ نظریہ سرسید تحریک کے اثر کا نتیجہ تھا۔ سلیمان عدوی نے لکھا ہے کہ ”علی گڑھ کالج پہلا مقام تھا جہاں اس وقت مشرق و مغرب کے استاد یک جہتے اور ایک دوسرے کے خیالات و معلومات سے متاثر ہو رہے تھے۔ مولانا کو کالج آکر سب سے بڑا افکار یہ پہنچا

کران کو یورپ کے خیالات اور علمی تحقیقات سے آگاہی کا موقع ملا۔ [۱۰]۔ ۱۸۹۱ء میں انھوں نے سرسید کے وفد کے ساتھ حیدر آباد دکن کا سفر کیا۔ اس وفد میں مولانا جاتی بھی شریک تھے۔ ۱۸۹۲ء میں وہ طبریا میں جلا ہوئے اور یہ مرض آخر وقت تک گاہ گاہ انھیں پریشان کرتا رہا۔ بیماری سے ۱۹۰۱ء ہوا تو اسی سال انھوں نے دم و شام کے سفر کا ارادہ کیا۔ اس سفر میں پروفیسر آرنلڈ پورٹ سعید تک ان کے ہم سفر رہے۔ پروفیسر آرنلڈ سے ملی گز میں ان کے گہرے تعلقات قائم ہو گئے تھے اور وہ ایک دوسرے سے اسے قریب آگے تھے کہ شعلی نے آرنلڈ سے فریٹچر یعنی شروع کی تاکہ وہ اس زبان کے ذریعے اسلام کے موضوع پر اہل یورپ کی تحقیقات سے واقف ہو سکیں اور آرنلڈ نے ان سے مرثیہ یعنی شروع کی۔ شعلی آرنلڈ کے علم سے بہت متاثر تھے۔

۱۸۹۲ء میں دم و شام کا سفر مولانا شعلی کی زندگی کا ایک اہم واقعہ تھا۔ اس سفر میں انھوں نے نہ صرف ترکی کو بلکہ مصر و شام و طبرہ کو بھی قریب سے دیکھا۔ اس سفر سے ان کے خیالات میں نئی تبدیلیاں آئیں جن کا ذکر انھوں نے اپنے سفر نامہ دم و شام میں تفصیل سے کیا ہے۔ انھوں نے دیکھا کہ وہاں کے مسلمانوں کی حالت بھی ہندوستان کے مسلمانوں کی طرح ہے۔ جدید و قدیم تعلیم وہاں بھی ایک دوسرے سے دور ہیں اور کہیں بھی کوئی ایسا نظام تعلیم نہیں ہے جہاں قدیم و جدید کا اخراج ہو رہا ہو۔ یہاں بھی انھیں مسلمانوں میں جمود کا احساس ہوا۔ اس سفر کے دوران مولانا مہدی سے بھی ان کی ملاقات ہوئی۔ جب یہ واقعات اور اس صورت حال کو ملی گزہ آکر بیان کیا تو سننے والوں نے تقاضا کیا کہ وہ اپنا سفر نامہ لکھیں لیکن سرسید نہیں چاہتے تھے کہ شعلی یہ سفر نامہ لکھیں جس میں انگریزوں کے خلاف اور ترکی کی حمایت میں مولانا کا ذرا ہی نظر بیان میں آئے۔ شعلی نے سرسید کو پیش دلا دیا کہ وہ انگریزوں کے خلاف مولانا میں شامل نہیں کریں گے تو انھیں یہ سفر نامہ شائع کرنے کی اجازت ملی۔ ترکی کے سفر میں سلطان ترکی نے ۱۳۰۰ھ کو انھیں تہذیبی اور سندھ کا لیکن جب وہ ہندوستان واپس آئے تو انگریزی حکومت نے اس تہذیب کو استعمال کرنے کی اجازت نہیں دی [۱۱]۔ اسی زمانے میں سرسید نے حکومت کو لکھا کہ ”مولانا شعلی جیسے فاضل کی قدر دانی ترکی کو خدمت تو واقعی کرے کہ تہذیبی و عطا فرمائے اور انگریزی کی گرفت سے بڑے فتنوں کی ہاست ہے کہ اس فرض سے غافل رہے“ [۱۲] جنوری ۱۸۹۳ء میں شعلی کو شمس العلماء کا خطاب ملا۔

۱۸۹۳ء میں مدرسہ فیض عام کانپور میں ندوۃ العلماء کا جلسہ ہوا جس میں شعلی نے شرکت کی اور مسلمانوں کی موجودہ تعلیم کے موضوع پر تقریر کی۔ بنیادی طور پر یہی وہ خیالات تھے جس کا انعقاد وہ سفر نامہ دم و شام و شام میں بھی کر چکے تھے کہ ”میرا پیشہ سے بھی خیال ہے اور میں نہایت مضبوطی سے اس پر قائم ہوں کہ مسلمان مغربی علوم میں گہرائی کے کسی درجے تک پہنچ جائیں لیکن جب تک ان میں مشرقی تعلیم کا اثر نہ ہوں گی ترقی نہیں کی جاسکتی۔ بہ شہر مشرقی تعلیم کی جو موجودہ اسکیم ہے وہ نہایت اثر اور غیر ضروری ہے لیکن اس تعلیم میں ایسی چیزیں بھی ہیں جو مسلمانوں کی قومیت کی روح ہیں اور جس تعلیم میں اس روحانیت کا مطلق اثر نہ ہو وہ

مسلمانوں کے مذہب و قومیت و تاریخ کسی چیز کو بھی ذمہ نہیں رکھ سکتی۔ نئی تعلیم میں قومیت اور مذہبی پابندی کا اثر کم ہے اور پرانی تعلیم اس کا قائل نہیں کہ دنیا کی موجودہ ضرورتوں کا ساتھ دے سکے۔ صرف یہ دارالعلوم (مصر) ہے جو دونوں اظہار کو ماننا چاہتا ہے۔ [۱۳] یہی ان کا نقطہ نظر تھا۔ شعلی کی یہ تقریر روایتی و عدوۃ العلماء میں محفوظ ہے۔ [۱۴] اس کے بعد شعلی پابندی سے عدوۃ العلماء کے حلقوں میں شرکت کرتے رہے اور دارالعلوم کے قیام کے لیے کوشش باز رہے۔

۱۸۹۵ء میں شعلی لاہور گئے اور وہاں "انجمن حیات الاسلام" کے جلسے میں شریک ہوئے جس میں سرسید بھی شریک تھے۔ اسی سال وہ آل آبادیہ بخود شعلی کے شعبہ قانون اور بورڈ آف اظہار کے رکن مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۶ء میں شعلی نے دوسری بار حیدرآباد کا سفر کیا اور اسی سال ۳ ربیع الثانی ۱۳۱۳ھ / ۱۱ دسمبر ۱۸۹۶ء کو نظام الملک محبوب علی خاں نے سوردپے باہور کا ولیفہ منظور کیا اور لکھا کہ "جو کس میں مولوی صاحب موصوف تعزیف کریں گے وہ سرکار آصفیہ کے نام سے شہتر ہوں گی" [۱۵] ۱۹۱۳ء میں یہ ولیفہ بجا کر تین سو روپے کا ہوار کر دیا گیا۔

اسی زمانے میں شعلی اپنی صاف گوئی اور بے باکی کی وجہ سے انگریز پر خیل کی نظروں میں نکلنے لگے۔ زمین کے واقعہ کے بعد تو سرسید کو بھی چپ گنگ لگی تھی۔ سید محمود سے بھی شعلی کے مراسم غلط گوار نہیں تھے۔ اس طرح کے حالات سے کہیدہ خاطر ہو کر انھوں نے دسمبر ۱۸۹۶ء سے نومبر ۱۸۹۷ء تک ایک سال کی رخصت لی اور اعظم گڑھ آ گئے جہاں جینہ کر وہ "الطاردی" کو لکھنے کا کام کرنا چاہتے تھے۔ ۲۹ جون ۱۸۹۷ء کو مولانا کے چھوٹے بھائی سہدی حسن وفات پا گئے جس کا صد سالہ کے لیے جہاں کا تھا۔ رخصت ختم ہونے پر وہ علی گڑھ واپس آ گئے اور دس وقتہ دین میں مصروف ہو گئے لیکن سرسید کی وفات ۲۷ دسمبر ۱۸۹۸ء کے بعد انھوں نے علی گڑھ سے استعفاء دے دیا اور اعظم گڑھ آ گئے۔ اس طرح شعلی ۱۸۸۳ء سے ۱۸۹۸ء تک کم و بیش چند سال کا لکھ سے وابستہ رہے۔ ان کی شخصیت اور فکر و نظر کی تشکیل میں سرسید اور علی گڑھ کا لکھ کے مزاج و ماحول کا اثر نمایاں ہے۔

۱۸۹۸ء میں پروفسر رملہ نے بھی علی گڑھ کا لکھ چھوڑ دیا۔ اسی سال بھوپال کی نواب شاہ جہاں بیگم نے مولانا شعلی اور مولانا امیر اکیم آروی کو بھوپال کے مدرسوں کی اصلاح و تنظیم نو کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے خوبی سے انجام دیا۔ اسی سال عدوۃ العلماء کا سالانہ جلسہ کانپور میں ہوا اور مولانا شعلی نے اپنی مفید تہاویز سے اس میں حصہ لیا۔ بیماری کے باوجود ۱۸۹۸ء کا سال مولانا شعلی کی متعدد سرگرمیوں کا سال تھا۔ صحت کی بحالی کے لیے کشمیر کا سفر بھی اسی سال جولائی میں کیا۔ ۱۸۹۹ء میں انھوں نے عدوۃ العلماء میں انگریز کی تعلیم کی تجویز پیش کی۔ جون ۱۹۰۰ء میں مولانا نے عقد ثانی کیا۔ پہلی بیوی کی وفات کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ ۱۲ نومبر ۱۹۰۰ء کو ان کے والد شیخ حبیب اللہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔

شعلی کی ہمیشہ سے خواہش رہی کہ وہ ”عمودۃ العلوم“ کو اپنی سرگرمیوں کا اسی طرح سرگزشت کریں جس طرح سرسید نے ملی گڑھ کو بنایا تھا اور دنیا کو دکھائیں کہ جدید و قدیم کا ملاپ کس طرح ہو سکتا ہے۔ شعر مصرع میں یہ خیال وہاں ”دارالعلوم“ کو دیکھ کر ان کے ذہن میں جا گزیں ہوا تھا۔ ایک خط میں اپنے ارادے کے بارے میں شعلی نے اپنے بھائی محمد علی کو لکھا کہ ”میں نے یہ عزم کر لیا ہے اور..... دنیاوی خواہشوں سے صاف دست بردار رہتا ہوں۔ سو رہے ہیں۔ چھوٹی عالیہ اسکول وغیرہ کے چالیس پچاس نکل جائیں گے، باقی جس قدر بچے گا اس سے غریباند زندگی خاص طور سے بسر ہو سکتی ہے۔ لکھنؤ یا ملی گڑھ میں بہتر ہوگا اور عمودۃ یا کالج کا مشغلہ تہائی اور بے تعلقی میں انکشاف اللہ تو کم کی خدمت ابھی طرح بن آئے گی۔ کالج (ملی گڑھ) تو میری مدد کا محتاج نہیں لیکن ”عمودۃ“ کام کرنے کی جگہ ہے اور بہت کچھ کیا جاسکتا ہے۔“ [۱۶]۔ شعلی عمودۃ سے وہی کام لینا چاہتے تھے جو سرسید نے ملی گڑھ کالج سے لیا تھا۔ ان کے اندر مسلمانوں کی اپنی تعلیم کے تعلق سے، خود ایک سرسید بننے کی شدید خواہش تھی۔ اسی سال ”القادوسی“ شائع ہوئی۔

یہ زمانہ مولانا کی شہرت کے عروج کا زمانہ تھا۔ سارا ہندوستان ان کے علمی و ادبی کارناموں سے گونج رہا تھا۔ ۱۹۰۱ء میں مولانا ریاست حیدرآباد میں ناظم سرحدی علوم و فنون کے عہدے پر چار سو روپے ماہوار تنخواہ پر مامور ہوئے۔ یہ سرحدیہ ۱۸۹۳ء میں قائم ہوا تھا اور ۱۹۰۳ء تک ناظم رہا۔ فروری ۱۹۰۵ء میں شعلی بھی اس سے الگ ہو گئے اور اعظم گڑھ چلے آئے۔

مولانا شعلی کی ہمیشہ سے یہ خواہش تھی کہ وہ عمودۃ میں آکر ان تبدیلیوں کو جہاں کے نظام تعلیم میں رائج کریں جس کا غراب انھوں نے برسوں پہلے دیکھا تھا۔ مولانا صاحب الرحمن خان شروانی کو کئی خطوط میں اس خواہش کا اظہار کیا اور لکھا کہ ”اگر عقیدہ حیدرآباد جاری ہو جائے تو عمودۃ آجائیں۔“ ایک اور خط میں لکھا کہ ”کج یہ ہے کہ صرف عمودۃ کے لیے میں نے کالج (ملی گڑھ) چھوڑا تھا۔“ ایک اور خط میں لکھا کہ ”اگر آپ یہ چاہتے ہیں کہ عمودۃ کی خدمت کر سکیں تو دس چودہ دن کے لیے لکھنؤ میں آکر قیام کیجیے۔ میں کاروائی اور طریقہ عمل کا نقشہ پیش کروں گا۔“ [۱۷]۔ ایک خط میں لکھا کہ ”عمودۃ اب راہ پر آتا جاتا ہے۔ انگریزی جاری ہوگئی۔“ [۱۸] جب حیدرآباد کی ملازمت سے سبک دوش ہوئے تو اسی سال ۱۹۰۵ء میں دارالعلوم کے معتمد کی حیثیت سے لکھنؤ آ گئے اور یہاں ۱۹۱۳ء تک رہے۔ اس عرصے میں انگریزی زبان لازمی قرار دی گئی اور نصاب کو جدید خطوط پر استوار کیا گیا۔ ۱۹۰۸ء میں حکومت وقت نے عمودۃ میں دنیاوی تعلیم کے لیے پانچ سو روپے ماہوار کی گرانٹ منظور کی اور اس رقم سے انگریزی کی تعلیم لازمی دیا قاعدہ ہوگئی۔ سید سلیمان ندوی نے ان تبدیلیوں کو ”نیاستو شعلی“ میں بیان کیا ہے جو شعلی کی مستندی کے زمانے میں وہاں ہوئیں [۱۹]۔ عمودۃ میں سبکدستی اور ہمدردی کی تعلیم کا بھی مولانا نے وجہ قائم کیا اور طلبہ کے لیے دھانک کا انتظام کیا [۲۰]۔ جنوری ۱۹۱۳ء میں مولانا نے شدید مخالفت اور سازشوں کی وجہ سے استعفا دے دیا۔ جب تک شعلی عمودۃ میں رہے یہ ممکن نہ رہا۔ قدامت

پرستوں اور مخالفین نے انہیں پوری طرح وہ کام کرنے نہیں دیا جسے وہ کرنا چاہتے تھے۔ ۱۹۱۰ء میں مدعوہ میں ان کے خلاف کمیشن بنانے کی تجویز بھی ہوئی۔ ایک خط مورخہ ۳۱ مارچ ۱۹۱۰ء میں مولانا شروانی کو لکھتے ہیں کہ ”اس صورت میں کمیشن چلنا کہ میں مجرم کی حیثیت سے سامنے آؤں اور میرا انکار جبری یا تقریری لیا جائے میں قیامت تک پہنچوں گا۔ اگر اس کا یہ نتیجہ ہے کہ اگر ایسا ہی ہوتا ہے تو آپ مجھ کو مطلع کریں تاکہ میں قطعی استعداد سے دوں“ [۲۱] ایک اور خط مورخہ ۹ جولائی ۱۹۱۳ء میں مولانا شروانی کو لکھا ”بہر حال مدعوہ سے میں نے استغناء دے دیا اور مسز زین بھی دے چکے۔ اب مدعوہ مولوی ظہیر الرحمن صاحب کا نام ہے۔ خبر یہ بھی دیکھ لیجئے“ [۲۲]۔ علیہ بیگم کو ایک خط مورخہ ۱۸ اگست ۱۹۰۸ء میں لکھتے ہیں کہ ”مدعوہ کا مقصد اسلام کی حمایت اور علم و وحی کی بقا ہے لیکن اس طرح کہ جو پرانے خیال کے مولوی چاہتے ہیں۔ گویا مدعوہ مذہبی تقسیم کی اسلامی صورت ہے“ [۲۳]۔

فحش پر لکھنے والوں نے علیہ فیضی سے ان کے دلی لگاؤ (مشق) کو دبانے، چھپانے یا نظر انداز کرنے کی اکثر کوشش کی ہے لیکن یہ مشق ان کی زندگی کا ایک اہم جزو تھا اس لیے اس سے صرف نظر کرنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ اس مشق نے ان کی فارسی شاعری کو نیا رنگ اور ناز و روپ دیا ہے۔ علیہ کے نام ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ احتیاط سے کام لے رہے ہیں اور کھل کر احتجاج نہیں کر رہے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ خود علیہ انہیں ”بے ہمت“ کا خطاب دیتی ہیں۔ ۱۸۹۲ء میں مولانا فحش اپنے سفرِ دوم و مصر و شام میں استنبول میں تھے اور وہاں علیہ کے والد حسن آغداہی سے، جو بھتیجی میں تقیم ترکی کے سفیر تھے اور اب ترکی میں کسی اعلیٰ عہدہ پر فائز تھے، ملاقات ہوئی تھی اور انہوں نے اپنے گھر پر مولانا کی مہمان نوازی بھی کی تھی۔ یہ خاندان بعد میں ہندوستان آ گیا اور بھتیجی کا ہو رہا۔ ایک عرصے بعد فحش کی ملاقات اس خاندان سے گھنٹوں میں ہوئی اور خط و کتابت کا سلسلہ قائم ہو گیا۔ فحش کے خطوط کے لچر اور رنگ و حراج سے بھی ان کے تعلق بھتیجی کا گہرا اثر ملتا ہے مثلاً یہ چند فقرے دیکھیے:

- (۱) ۲۸ اپریل ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں ”تمہارا خط جو مدت کے بعد ملا تو بے ساختہ میں نے آنکھوں سے لگا لیا اور دیر تک ہار پڑ ہوتا رہا۔ انہوں نے ایک لمحے کی امید نہیں“ [۲۴]۔
- (۲) علیہ سفرِ یورپ سے واپس آئیں تو لکھا: ”یورپ نے آپ کو ہم لوگوں کی سطح سے بہت بالا کر دیا ہے اس لیے یہ توقع رکھنا کہ اب آپ اسی طرح ہم سے ملیں یا ان اطراف کا قصد کریں جیسا کہ وعدہ کیا تھا، اب صحیح نہیں۔ خط کی تحریر بھی بہت روکھی اور خود دارانہ ہے“ [۲۵]۔
- (۳) ۷ نومبر ۱۹۰۸ء کے خط میں مولانا جذباتی ہو جاتے ہیں اور لکھتے ہیں ”اگر آپ گھنٹوں آکر کسی اور کی مہمان ہوں تو میں اس زمانے میں گھنٹوں چھوڑ کر چلا جاؤں گا“ [۲۶]۔
- (۴) ۹ جون ۱۹۰۹ء کے خط میں فحش لکھتے ہیں کہ ”اصل یہ ہے کہ میں چاہتا تھا کہ میرے کسی کام میں

ہمارے نام کی شرکت ہو، اس کا اصل طریقہ تو یہ تھا کہ کوئی تصنیف ہمارے نام پر ایڈیٹ کرنا لیکن انہیں نہیں کر سکتا۔ میں جن خیالات میں گمراہوں تم سمجھتی ہو اور چاہتی ہو کہ اس سے دلچسپی ان قوی کاموں کو نقصان پہنچے گا جو میرے ہاتھ میں ہیں“ [۳۷]۔

(۵) ”جب فرصت اور جی چاہے جواب لکھوں لیکن مجھ کو اجازت دو کہ میں ضرورت ہے ضرورت جب جی چاہے لکھوں“ [۳۸]۔

(۶) اپنے قاری غزلوں کے مجموعے ”بوائے گل“ کے اشعار کا مطلب صلیب کو سمجھاتے ہیں اور یہ سب اشعار گہرے مشقہ جذبات کا اظہار کرتے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے [۳۹]:

بامیہ ہر معاملہ بدگیاں نہ بود خوش بود آں کہ راز محبت عیاں نہ بود

از لذتِ ادائے قسم می توان شجاعت کیں جور از تو بدود و از آسائیں نہ بود

صد حرف راز بود تہاں در نگاہ من شادم کہ کار ہا صلیب گشتہ داں نہ بود

(۷) جواب آنے پر اگلے خط سومری ۲۵ جولائی ۱۹۰۹ء میں لکھتے ہیں: ”مجھ کو بے اختیار سرت ہوئی کہ تم نے میری تخریج اشعار کو اور غزلوں کو پند کیا۔ ان اشعار کی داد دینے کا تم سے بڑا کد کس کو حق ہے“ [۴۰]۔

(۸) ”تم نے میرے دو خطوں کا جواب نہیں لکھا... سکوت سے اور بھی ترور انگیز خیالات پیدا ہوتے جاتے ہیں“ [۴۱]۔

(۹) ۳ نومبر ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

خوش تو از کیا بہ کیا می بود مرا نزد یک شد کہ گردِ رو کار و داں خوم

تا بستی رسیدہ ام و از تو تر بود کو بستی بہ سوتے جزیرہ رواں خوم

[۴۲]

(۱۰) خط سومری ۱۹ اگست ۱۹۰۹ء کو لکھتے ہیں: ”بہت جلد بخئی آنے کا ارادہ ہے تم کتنی ہو کہ میں بہت بدلتا ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں۔ پرائیویٹ اور پبلک۔ اگر پبلک کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری بہت کا اندازہ کر سکتیں“ [۴۳]۔

(۱۱) مولانا شعلی کے مشق کا آغاز لکھنؤ میں پہلی ملاقات میں ہوا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو ۱۵ اکتوبر ۱۹۰۹ء کو لکھا گیا تھا:

کہاں یہ لطف یہ منظر یہ بہارِ حیاں عطیہ تم کو یا د لکھنؤ تو کیوں ہوگی [۴۴]۔

”خطوط شعلی“ کے خط نمبر ۳۳ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عطیہ اب مولانا سے جان چھڑانا چاہتی ہیں۔ مولانا نے ایک شعر میں عطیہ کا نام باندھ دیا تھا جس پر ناراضی کا اظہار عطیہ نے اپنے خط میں کیا اور مولانا نے اس کی محذرت آمیز وضاحت کی اور اسی خط میں لکھا ”آپ کا غضب آلود خط ملا۔ انہیں ہے کہ آپ نے اس کو اور نگاہ سے

دیکھا" [۳۵]۔ ۱۷۱۲ء تا ۱۷۱۱ء کو فطلی نے اپنے خطا میں لکھا: "زمانہ ہو گیا کہ آپ کی طرف سے کوئی خبر نہیں۔ آپ نے جو غصہ آلود خطا بکھڑا قلم سے لکھا تھا اس کے بعد توقع نہیں رہی تھی کہ پھر آپ غصیب ہوں گی اور اسی لیے میں بھی چپ ہو کر بیٹھ رہا تھا" [۳۶]۔ "خط فطلی" کے اس مجموعے کے آخری خط نمبر ۵۵ سورہ ۱۸۸ مئی ۱۹۱۱ء میں فطلی لکھتے ہیں: "اس ستم ظریفی کو دیکھئے سینہ بھر بھی میں مدد میں اور منطق خبر نہ دی" [۳۷] اس وقت مولانا فطلی خود بھی میں تھے۔ اس کے بعد قصہ ختم ہو جاتا ہے۔

اس عشق نے مولانا کو ایک ایسی گھٹی توانائی عطا کی جو ان کے قاری افکار میں خصوصیت سے نمایاں ہوتی ہے۔ اب جب کہ مولانا کی وفات کو ایک مہرہ گزر چکا ہے اس عشق کو ان کی شخصیت اور حرائج سے الگ کرنا کسی طرح جائز نہیں ہے۔ اس عشق سے بچا پڑا ہے کہ اندر سے مولانا کسی قدر زعم اور محنت مند تھے۔ حسن پرستی فطلی کا حراز تھا جس کی پھوٹ ان کے طرز اور اسلوب بیان میں بھی نظر آتی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی صحبت کا "انعام" جو فطلی پر لگا یا گیا تھا وہ بھی ان کے اسی حراز کو نکال کر رہتا ہے۔ حسن پرستی فطلی نعمانی کی فطرت کا حصہ تھی جس نے ان کی تشریف و نفوس میں رنگ آمیزی کی ہے۔

مولانا حبیب الرحمن خاں شروانی کے نام ایک خط مورخہ ۲۶ فروری ۱۹۰۸ء کو لکھتے ہیں کہ "اب کی بہتی میں عجیب رنگیں بگھٹتیں رہیں لیکن عین عالم لطف میں غلوہ کی ایک ضرورت سے یہاں آن پڑا لیکن آنکھوں میں اب تک وہ قاشا بھر رہا ہے۔ خبر اس پر غور کرتا ہوں کہ دل کی خوشی کو تو مارتا ہے پھر کر سکتا ہوں اور بے تکلف کر سکتا ہوں" [۳۸] یہ تو دن بھی مولانا کے حراز کا جزو اول ہے۔

۱۷ مئی ۱۹۰۷ء کو فطلی ایک حادثہ کا شکار ہو گئے تھے۔ گھر کے تخت پر کھڑی ہوئی بھری ہندوئی کا گھوڑا دب گیا اور ان کے فٹے کو چھتا چور اور بھر کو ختم سے الگ کرنا ہوا آ رہا ہو گیا۔ اس حادثے کی تحصیل مولانا شروانی کو ان کے خط کے جواب میں لکھی ہے [۳۹]۔ ڈاکٹر نے ان کا پاؤں کاٹ دیا۔ بعد میں جب دلم بھر گئے تو انھوں نے ایک مصنوعی پاؤں جوایا جس سے انھوں نے بقیہ زندگی اپنی ساری علمی و عملی سرگرمیوں کے ساتھ طمانیت سے گزاری۔ ایک خط میں لکھتے ہیں "خدا کا شکر ہے کہ ابتدائے واقعہ سے اس وقت تک طبیعت کی طمانیت اور سکون میں کوئی کمی نہیں ہے۔ سوچتا ہوں تو غصہ آتا ہے کہ جو شخص سرکالے ہانے کے قابل ہو اس کے پاؤں کا تہہ دے گئے تو کیا ہوا" [۴۰] کاٹھ کی ٹانگ سے انھوں نے سفر بھی کیے تصنیف و تالیف کا کام بھی کیا، تقریریں بھی کیں اور پوری طرح زندگی کے عمل میں شریک رہے۔

غلوہ سے الگ ہو کر انھوں نے "سیرۃ النبی" لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۹۱۳ء ہی میں انھوں نے دارالمصطفین قائم کیا۔ اپریل ۱۹۱۱ء میں اور جون کے ایک حصے میں وادی علی میں رہے۔ وسط جون میں ممبئی چلے گئے اور وہاں جاکر "سیرۃ النبی" کی جلد اول کی تکمیل میں مصروف ہو گئے۔ ۵ اگست ۱۹۱۳ء کو ان کے بھائی محمد علی وفات پا گئے اور وہ اعظم گڑھ واپس آ گئے اور کچھ عرصے بعد بیمار ہو گئے۔ فطریہ غصیب معصوم، اسرار و خوبی پیش

و غیرہ و سرائے نے غلبہ کیا اور وہ چنگ سے لگ گئے۔ بہت علاج معالجہ ہوا لیکن کوئی افادہ نہیں ہوا۔ آخری لمحات میں سید سلیمان عدوی موجود تھے۔ معاہدہ کے طور پر استاد شبلی نے شاگرد سلیمان عدوی کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور کہا ”میرت میری تمام عمر کی کمائی ہے۔ سب کام چھوڑ کر میرت تیار کرو“ [۳۱]۔ ۷ اکتوبر ۱۹۱۳ء کی صبح مولانا حمید الدین اور سید سلیمان عدوی کو اپنے پاس بلوایا اور تمہیں مرحہ کہا: ”میرت، میرت، میرت۔“ پھر انہی اور ہاتھ کے اشارے سے کہا: ”سب کام چھوڑ کے“۔ ۱۸ اکتوبر ۱۹۱۳ء مطابق ۱۳ ذی الحجہ ۱۳۳۲ء کی صبح ساڑھے پانچ بجے بروز چہار شنبہ کو وفات پائی [۳۲] اور شبلی منزل ہی میں دفن ہوئے۔ شبلی کا مسکن تھا اور یہی مدفن۔ شاگرد سید سلیمان عدوی نے ان کی خواہش کو پورا کیا اور سیرۃ النبی کی تیس جلدیں برسوں کی محنت کے بعد مکمل کر دیں۔ مولانا شبلی کا قلم کردہ پینچل اسکول کا نام بدل کر شبلی اسکول کر دیا گیا جو آج بھی کالج کی صورت میں بنی سطحوں کو فیض پہنچا رہا ہے۔

سر سید احمد کا دور، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۸۵۷ء کی بنیاد پر عظیم کے ساتھ شروع ہوا۔ محمد شبلی اسی سال پیدا ہوئے شبلی سر سید سے عمر میں چالیس سال، محمد حسین آزاد سے ۷۷ سال اور الکاف حسین حاکمی سے تیس سال چھوٹے تھے۔ سر سید دعائی جدید فکر کے علم بردار تھے اور اپنی اس فکر کو شبلی ہمارے پہنا کر قوم کو دور زوال سے نکالنا چاہتے تھے۔ شبلی بھی سر سید سے بہت متاثر تھے لیکن دونوں کے ذہن یہ نظر میں فرق تھا۔ شبلی ”قدیم“ میں ”جدید“ کو شال کرنا چاہتے تھے اور سر سید جدید فکر میں قدیم فکر کو شال کرنا چاہتے تھے۔ شبلی کا علم کام اسی راستے کی نشان دہی کرتا ہے۔ سر سید کے ذریعہ شبلی نے اسلامی تاریخ نویسی کا آغاز کیا لیکن یہاں بھی انھوں نے اس کی بنیاد و قدامت پسندی پر رکھی۔ شبلی ملائے مغرب کی تحقیق کے قائل تھے لیکن جہاں اہل مغرب عقیدے کے خلاف بات کرتے ہیں وہاں شبلی جدید علم کلام کی عدو سے اسلام کے سپاہی بن کر اس کا دفاع کرتے ہیں۔ دفاع اسلام کے سلسلے میں، اپنے جدید اعزاز نظر کے باوجود وہ بنیادی طور پر، قدامت پسند روایت پرست نظر آتے ہیں۔

شبلی سلف راہبوت تھے اور راہبوتوں کی انا اور غیرت ان کی گھنٹی میں بڑی جلی جس کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ ۱۴ مارچ ۱۹۰۱ء کو حیدر آباد لوکن سے محمد سیاح کو لکھا: ”وہاں کہہ دو کہ جو گردن ہمیشہ بلند رہی، بلند رہی رہے۔ گھر کے مصائب نے یہاں تک بھی پہنچایا اور نہ میں اپنے گوشہ عایت کو لٹک نہا سے کم نہیں سمجھتا ہوں“ [۳۳]۔ نواب علی حسن خان بہادر نے ان کے ساتھ ایک بار سلوک کرنا چاہا اور ریل پر چلتے وقت ایک معقول رقم بذکر کرنی چاہی لیکن انھوں نے قبول کرنے سے انکار کیا [۳۴]۔ ہر پاس جس حکم صلب بھوپال نے اپنی ایک تصنیف کی اصلاح کے معاوضہ میں دو سو روپے نذر کیے لیکن مولانا نے ان کو لینا پسند نہ فرمایا۔ [۳۵] سید سلیمان عدوی نے ایک دفعہ شبلی کی زبانی لکھا ہے کہ ”ایک بار سرائیکی ہال میں جلسہ ہوا اور لوگ محظوظ کھلاٹ سے درجہ بدرجہا کے پیچھے بٹھائے گئے اور اس وقت میری کرسی بہت پیچھے دھکی ہوئی تھی نے یہ ملاحظہ کیا کہ

گردن جھکا کر اور آنکھوں سے بے اختیار آنسو جاری ہو گئے۔“ [۳۶]۔ وہ زندگی میں کسی سے پیچھے نہیں رہتا چاہتے تھے۔ یہ بات ان کی انا و غیرت کے خلاف تھی، اسی لیے ان کی خواہش تھی کہ وہ علی گڑھ سے علیحدہ ہو کر ”نمود“ چلے جائیں اور اپنی فکر کو محلی جامہ پہنا کر وہ کام کریں جو سرسید نے علی گڑھ میں کیا اور کر رہے تھے۔ زندگی میں انھوں نے کوئی کام کرنا نہیں کیا۔ وہ دنیا دار آدمی ضرور تھے لیکن اس دنیا داری میں طوطا شد سے ہمیشہ دور رہنے اور عزت کے ساتھ دنیا کو حاصل کرنے کی کوشش کرتے رہے۔ ۱۵ ستمبر ۱۸۹۳ء کو حسن الملک کے نام ایک خط میں لکھا کہ ”مولوی صاحب روپیہ اور دولت کی قدر مجھ سے زیادہ سمجھتے ہیں۔ میں کچھ براہیم اوسم اور پانچ پنہیں ہوں۔ میرا تو زوال رواں دنیا کی خواہشوں سے جکڑا ہے لیکن دنیا کو سلیقہ کے ساتھ حاصل کرنا چاہتا ہوں۔ مجھ سے جو جزو سازش اور پارواری خوشامد لوگوں کی جھوٹی آواز بھگت نہیں ہو سکتی اور بغیر اس کے کامیابی معلوم“ [۳۷]۔

علی گڑھ آکر سرسید تحریک کا ان کی فکر و نظر پر کبر اثر پڑا اور قوم و ملت کا اردو ان کی رنگ و پے میں سرایت کر گیا۔ قاری قسید، امید یہ (۱۸۸۳ء) اور اردو دشوی صبح امید (۱۸۸۵ء) سے ان ہی اثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ ”صبح امید“ میں سرسید اور ان کی تحریک کو ایک نئی صبح امید کہا گیا ہے۔ علی گڑھ آکر شعلی کا موضوع سخن بدل جاتا ہے اور اب وہ، حالی کی طرح، شاعری کو ملت کی بیداری کا ذریعہ مانتے ہیں۔ اب تک انھیں انگریزی تعلیم کی اہمیت کا ہماری طرح اندازہ نہیں تھا۔ علی گڑھ کالج آکر انھیں اس کا احساس ہوا اور انھوں نے اعظم گڑھ میں پیشکش اسکول کے نام سے ایک انگریزی اسکول قائم کیا۔ وہ اب یہ سمجھنے لگے کہ علماء کے لیے انگریزی زبان کا جاننا ضروری ہے تاکہ جدید علوم و فنون کے دروازے ان پر بھی کھل جائیں۔ ۱۸۹۹ء میں شعلی نے ”نمود“ میں انگریزی زبان کی تعلیم شروع کرانے کی تجویز پیش کی جو منظور نہیں ہوئی اور پھر کہیں ۱۹۰۳ء میں جا کر وہ اپنے اس مقصد میں کامیاب ہوئے۔

شعلی کا تاریخی ذوق بھی علی گڑھ میں پیدا ہوا۔ سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ”اب تک مولانا کا تاریخی ذوق نمایاں نہ تھا لیکن کالج (علی گڑھ) پہنچنے کے ساتھ بیکار ایک ان کا تاریخی ذوق ابھر آتا ہے۔“ سرسید کے کتب خانے میں عربی، تاریخ و جغرافیہ کی وہ نادر کتابیں ان کو نظر آئیں جو مرہط یا مصر و شام اور قسطنطنیہ میں بھیجی تھیں۔ اور انھیں سے تاریخ اسلام کے مطالعہ کا نیا دور شروع ہوا“ [۳۸] سرسید نے اپنے ذاتی کتب خانے کی کتابوں کو دیکھنے کی شعلی کو عام اجازت دے رکھی تھی۔ کتب کی مصروف تصنیف ”رومن سلطنت کا زوال“ (Decline and Fall of Roman Empire) کا اردو ترجمہ جو سرسید نے چھ سو روپے دے کر مولوی ابوالحسن سے کرایا تھا، انھیں ان کے مطالعے میں آیا [۳۹]۔ مسٹر پاسر کی تصنیف ”حیات ہارون الرشید“ کا ترجمہ بھی اسی زمانے میں ان کی نظر سے گزرا۔ اسلامی تاریخ لکھنے کا خیال بھی اسی زمانے میں ان کے ذہن میں آیا جو گت کر تاریخ بنی العباس تک محدود ہو گیا اور پھر ”المأمون“ کی صورت میں سامنے آیا

[۵۰]۔ سرسید کے زیر اثر مسلمانوں کی عقلیت و فکر کو سامنے لانے کا خیال بھی اسی زمانے میں پیدا ہوا اور فطلی نعمانی دیکھ کر جہاد بخلی ذوق پیدا ہوا۔ اگر فطلی علی گڑھ نہ آتے تو وہ علم الکلام تو شاید ضرور لکھتے اور متاخرہ کے دائرے میں رہ کر اسلام کے دفاع کا کام بھی کرتے لیکن وہ سورج کی حیثیت سے سامنے نہ آتے۔ سرسید اور علی گڑھ نے ان کی کاپی لپٹ دی۔ علی گڑھ آنے سے پہلے وہ غیر مقلدوں کے خلاف مناظروں میں ایک عرصے تک مصروف رہے، نعمانی کا لقب بھی انھوں نے اسی زمانے میں اپنے نام کے ساتھ رکھا۔ فطلی نے ان اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے ایک موقع پر کہا تھا کہ ”حضرات یہ سچ ہے کہ اگر میری زندگی کا کوئی حصہ علمی زندگی قرار پاسکتا ہے تو اس کا آغاز، اس کا نشو و نما، اس کی ترقی، اس کی نمود، اس کا امتیاز جو کچھ ہوا ہے اس کا بچ (علی گڑھ) سے ہوا ہے۔“

فطلی کی فطرت، زندگی اور حراج کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آئے گی کہ وہ صمن پرست اور عاشق حراج تھے لیکن جس معاشرے میں اپنی زندگی کا سفر طے کر رہے تھے وہاں اس کا اظہار اور وہ بھی نثر میں مکمل کر نہیں کیا جاسکتا تھا۔ عدلیہ فیضی کے نام خطوط میں یہی احتیاط کا ردِ نظر آتی ہے۔ فطلی کی نثر کا بحالیاتی پہلو بھی اسی حراج کا حامل ہے۔

فطلی نعمانی بھی عقلیت پسند تھے لیکن سرسید احمد خاں کی طرح انھیں کہ وہ مذہب کی ہر بات اور ہر پہلو کو عقل سے ثابت کرنے کی دامن میں لگے رہتے تھے اور اشعرہ کے اس خیال کے کہ احکام الہی کا نقاشا محض مشعشع الہی ہے اور وہ کسی مصلحت و حکمت پر مبنی نہیں، سخت مخالف تھے۔ وہ ہجرات کے کھلے تھے اور سرسید وغیرہ کی تاویلات کو دور انداز اور طبع سمجھتے تھے [۵۱] ”الکلام“ میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے اور ”سیرۃ اقصیٰ“ میں بھی رسول اللہ کے ہجرات کا واضح طور پر ذکر کیا ہے۔ فرشتوں کے وجود کے بارے میں فطلی نے ”سوانح مولانا روم“ میں لکھا ہے کہ ملائکہ کا اطلاق بعض حکایت نبوی اور حکایت بشری پر بھی ہوا ہے لیکن سیرت لکھتے ہوئے جبریل امین اور دوسرے فرشتوں کے مستقل شخصی وجود کے نام ان کی اس کتاب میں اسی طرح آئے ہیں جس طرح عام مسلمان مانتے ہیں [۵۲] سرسید کی طرح وہ بدعات کے مخالف تھے اور انھیں شرک سمجھتے تھے۔ لیکن جب ہم انھیں بحیثیت مجتہد دیکھتے ہیں تو وہ آخری تجزیہ میں جدیدیت سے متاثر روایت پرست کے روپ میں سامنے آتے ہیں [۵۳]۔

فطلی کی تصانیف سرسید اور حالی کی طرح سوانح، جہاد و تنقید کے ذیل میں آتی ہیں لیکن ان میں جو رجحان نمایاں ہے وہ قدیم علم کلام اور قدیم علم ادب کا رجحان ہے۔ حیدرآباد و کون سے عہدۃ العلماء آکر انھوں نے عہدہ کواکب ایسا ادارہ بنانے کی کوشش کی جو نہ صرف علی گڑھ کی برابری کر سکے بلکہ جس سے یہ بات بھی ثابت ہو سکے کہ ”قدیم“ میں ”جدید“ کا احراج ہی مسلمانوں کی تعلیم کا صحیح حل ہے۔ عہدۃ العلماء نے اسی سمت میں سفر کیا۔ اگر دیکھا جائے تو سرسید کے کالج کا اصل مخالف دوجہ تھا جو قدیم اور قدیم اور قدیم اور قدیم کا

علم بردار تھا۔ علی گڑھ بھی پوری طرح جدید نہیں تھا لیکن فرق یہ تھا کہ علی گڑھ کی بنیاد اور اس کا انتظام تو جدید تھا جس میں قدیم کو بھی شامل کر لیا گیا تھا۔ اس کے برخلاف ”مدوہ“ کا انتظام تعلیم قدیم بنیادوں پر قائم تھا جو جدید کو بھی چھوڑنے کے لیے تیار تھا۔ سبھی علی گڑھ کا بچہ اور مدوہ العلماء کے درمیان بنیادی فرق ہے۔

شبلی نعمانی اپنے دور کے نمائندہ ترجمان تھے۔ اسلام سے مبرا انکا ذہن کے طرز فکر و عمل کی نمایاں صفت تھی۔ وہ ساری عمر معترضوں کے جواب دے کر علم کلام سے اسلام کا دفاع کرتے رہے اور تاریخ کے حقائق کو سامنے لا کر عقیدے کو پختہ تر کر کے، ملوی مذہب کے تصور سے ہم آہنگ کرتے رہے۔ اسی لیے مظلوم ہوتا ہے کہ ان کی ”تاریخ نوٹس“، ”علم کلام“ ہے اور ان کا علم کلام ”تاریخ“ ہے۔ ان کے قلم میں ایک ایسی قوت ہے جس سے حلقے ہونے والی متروک نظم دلوں پر اثر کرتی ہے۔

مذہب کے موضوع پر شبلی نے جدید موضوعات اور جدید مسائل پر قلم اٹھایا اور قدیم تاریخی حوالوں سے اپنے زمانے کی زبان میں، ان موضوعات و مسائل کو پیش کیا۔ مذہب، تاریخ، تعلیم اور مذہب و عقیدہ ان کے خاص موضوعات ہیں، جن کی وہ ایسی روایت چھوڑ گئے جو آج بھی زندہ و تازہ ہے۔ شبلی کا ذہن آئینہ کی طرح صاف و شفاف تھا اور اسی لیے ان کے بیان میں، ان کی تحریر میں وہ جاذبیت ہے کہ ان کی تحریر پڑھنے والا ان کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ وہ جس موضوع پر بھی قلم اٹھاتے ہیں، ان کا اسلوب بیان ”ادبی“ رہتا ہے اور اسی لیے وہ آج بھی دلچسپ اور پرکشش ہیں۔ شبلی کی ”تصانیف“ درج ذیل ہیں۔

شبلی کی تصانیف:

(۱) ۱۸۸۰ء-۱۸۸۱ء کے الگ الگ شبلی کے دیہات ہندولہ اور اس سے لگے ہوئے گاؤں جہانچہر میں مقلد و غیر مقلد کا تزارع بہت بڑھ گیا تھا۔ دونوں لڑتے ایک دوسرے سے مناظرے اور ایک دوسرے کی بد میں رسالے اور کتابچے شائع کر رہے تھے۔ شبلی کے استاد مولانا محمد فاروق جہان کوئی مقلد تھے اور خود شبلی نعمانی میں بھی اس تعلق سے بڑا جوش تھا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک رسالہ ”نقل النعام فی مسئلۃ القراءۃ خلف الامام“ کے نام سے لکھا۔ چالیس صفحات پر مشتمل، اردو زبان میں لکھا ہوا یہ رسالہ ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء میں مطبع نکاحی کانپور سے شائع ہوا۔ یہ رسالہ مولوی سلامت اللہ (غیر مقلد) کے رسالے کے جواب میں ہے جس میں مذہب کو قرآن و حدیث سے ثابت کیا ہے اور مخالفین کے حدیث و فقہ کے حوالوں اور دلیلوں کی غلطی دکھائی ہے“ (۵۳)۔

(۲) اسی زمانے میں مولانا ابو الحسنات عہدانی فرنگی علی نے ایک رسالہ ”قراءۃ خلف الامام“ کے مسئلہ میں لکھا۔ شبلی نعمانی نے اسی مسئلہ پر ایک رسالہ بعنوان ”امکات المستندی علی انصاف المتعصبی“ تحریر کیا۔ چوبیس

صفحات پر مشتمل عربی زبان میں لکھا ہوا یہ رسالہ مطبعی نگاہی کان پور سے ۱۲۹۸ھ/ ۱۸۸۱ء میں شائع ہوا۔ یہ رسالہ مصر و شام اور دو رنگ پانچا۔ شعلی نے اپنے سفرنامہ میں لکھا ہے کہ اسلامی ملکوں کے سفر کے دوران بعض علماء نے اس رسالے کی بڑی قدر کی (۵۵)۔

(۳) مسلمانوں کی گزشتہ تعلیم: یہ مضمون ۱۸۸۷ء میں دوسری ایجوکیشنل کانفرنس ککسٹن میں چرچا گیا اور مقالات شعلی کی جلد پنجم میں بھی شامل ہے۔ یہ مضمون رسالہ کی صورت میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ مولانا شعلی نے اسے اپنی پہلی تالیف قرار دیا ہے (۵۶)۔ اس رسالے میں مسلمانوں کی گزشتہ تعلیم کا تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔

(۴) الماسون: جو عباس کے نام و ربا و شاہ ماسون الرشید کی زندگی اور عہد سلطنت کے حالات کے بیان کے ساتھ نئی حالات، علمی کارناموں، ماسون کے اخلاق و عادات اور اس کے دور کے ہاکالوں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس میں ان اعتراضات کا جواب بھی ہے جو مسٹر پارس نے اپنی تصنیف ہارون الرشید میں کیے تھے۔ حالی کی ”حیاتِ سعدی“ ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئی جس کی شعلی نے تحریف کی تھی۔ اس کے بعد ۱۸۸۷ء میں الماسون شائع ہوئی جسے ماسوران اسلام کے حلیے کی پہلی کڑی بتایا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے اسے تاریخ نبی عباس کا نچوڑ کہا ہے (۵۷)۔ سر سید کی فرمائش پر شعلی نے پہلے ایڈیشن پر نظر ثانی کی اور سر سید نے ۱۸۸۹ء میں اپنے مقدمہ کے ساتھ اسے دوبارہ شائع کیا۔ مصنفہ دفتہ کو سامنے لانے کا یہی دو کام تھا جو شعلی کر رہے تھے۔

(۵) ”سیرۃ النعمان“: اس تصنیف کا پہلا حصہ ۱۸۸۹ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۹۰ء میں لکھا گیا اور یہ کتاب ۱۸۹۱ء میں علی گڑھ کالج کی طرف سے چھپ کر شائع ہوئی۔ اس میں امام ابوحنیفہ کی سوانح عمری اور ان کے اجتہادات و مسائل کو موضوع مطالعہ بنایا گیا ہے۔

(۶) ”سفرنامہ دوم و مصر و شام“: مولانا شعلی ۱۸۹۲ء میں دوم و مصر و شام کے سفر پر روانہ ہوئے اور اسی سال واپس آ گئے۔ اس سفر کے حالات و واقعات شعلی نے دوست و احباب اور کالج کے جلسوں میں بیان کیے تو سب نے سرفراہ کھینے کی فرمائش کی۔ سر سید اس کی اشاعت کے اس لیے خلاف تھے کہ ترکی کی حمایت سے انگریزی حکومت کے ناراض ہونے کا ڈر تھا لیکن جب مولانا نے بتایا کہ اس میں کوئی ایسا ذکر نہیں ہوگا تو انہوں نے اشاعت کی اجازت دے دی۔ ۱۸۹۳ء میں شعلی نے اسے لکھنا شروع کیا اور ۱۸۹۳ء میں مطبع منید عام آگرہ سے پہلی بار شائع ہوا۔

(۷) ”رسائل شعلی“: یہ مجموعہ ۱۸۹۷ء تک شعلی نعمانی کے مختلف علمی و تاریخی مضامین پر مشتمل ہے اور پہلی بار ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔

(۸) ”الفتاویٰ“: یہ تصنیف دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں فاروقی اعظم حضرت عمرؓ کے سوانح، خلافت و فتوحات کی تفصیل مستند کتب سے اخذ کر کے لکھی گئی ہیں اور دوسرے حصے میں حضرت عمرؓ کی فتوحات کا

ہائے کران کے نظام حکومت، ملک کی تقسیم، صیغہٴ عدالت، فروعِ داری، بیت المال، صیغہٴ فروع، صیغہٴ مذہبی، صیغہٴ تعلیم، ذی رعایا کے حقوق، غلامی کے انسداد کی کوشش، سیاست و تدبیر، عدل و انصاف، امامت و اجتہاد، ذاتی حالات، اخلاق و عادات وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ”الغزالی“ نے ”الاسامون“ کے بعد ہی شروع کر دیا تھا لیکن مواد کے انتظام میں اسے مؤخر کر دیا۔ اگست ۱۸۹۳ء سے اسے دوبارہ لکھنا شروع کیا۔ ایک حصہ ۱۸۹۷ء میں لکھ کر ہی پریس کو دے دیا اور چوالائی ۱۸۹۸ء میں اس کا دوسرا حصہ بھی مکمل ہو گیا۔ دسمبر ۱۸۹۸ء میں ”اعظم گڑھ“ میں اس کا مقدمہ لکھا اور ۱۸ جنوری ۱۸۹۹ء کے خطِ بامِ مہدی القادی میں اس کے شائع ہو جانے کی اطلاع دی ہے [۵۸]۔

(۹) ”الغزالی“: یہ تصنیف حیدرآباد کن میں قیام کے دوران لکھی گئی اور اگست ۱۹۰۲ء میں مکتبہٴ نای کان پور سے پہلی بار شائع ہوئی۔ اس موضوع کا خیال ۱۸۹۳ء سے ان کے ذہن میں گردش کر رہا تھا جب وہ ”الغزالی“ لکھنے کا ارادہ کر رہے تھے۔ سرسید نے بھی انہیں یہ منظور دیا تھا کہ الغزالی کے، بجائے الغزالی لکھنا چاہیے۔ اگر دیکھا جائے تو ”الغزالی“ بھی ایک طرح سے علمِ الکلام ہی کا حصہ ہے چونکہ امامِ غزالی موجود علمِ کلام کے موجد تھے۔ اس تصنیف کے پہلے حصے میں امامِ غزالی کی سوانحِ عمری کو موضوع بنایا ہے اور حصہ دوم میں ان کی تصانیف، فلسفہٴ تصوف، مجددیت، عقائد، اصطلاحِ تعلیم و اخلاق وغیرہ کو موضوع بنایا ہے۔

(۱۰) ”علم الکلام“: الغزالی کے دیا چاہ میں شعلی نے لکھا ہے کہ آج کل علمِ کلام کی مفصل تاریخ لکھ رہے ہیں جس کے چار حصے ہوں گے۔ پہلے حصے میں علمِ کلام کی ابتدا اور مجدد و مسیحیت و ترقی کی تفصیل تاریخ ہوگی۔ دوسرے حصے میں اس بات پر بحث ہوگی کہ علمِ کلام نے اثباتِ عقائد اور ابطالِ فلسفہ کے متعلق کیا کیا اور کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ تیسرے حصے میں ائمہٴ علمِ کلام کی سوانحِ ہوں گی اور چوتھے حصے میں جدید علمِ کلام پیش کیا جائے گا۔ شعلی نے لکھا ہے کہ پہلا حصہ بقدرِ معتد بہ لکھا جا چکا تھا کہ یو جو و چند رنگ گیا اور تیسرا حصہ شروع ہو گیا۔ اس حصے میں امامِ غزالی کی سوانحِ عمری شروع ہوئی تو بڑے بڑے نئے ایک مستقل کتاب بن گئی۔ اسی لیے اس کو انگ کتاب کی صورت دے کر شائع کر دیا۔ ”الغزالی“ کے بعد ”علم الکلام“ کی باری آئی۔ سرسید خود علمِ کلام کے آدی تھے اور انہوں نے نیا علمِ کلام تشکیل دیا تھا۔ علمِ الکلام ۱۹۰۲ء میں مکمل ہوئی اور مفید عام پریس آگرہ سے چھپ کر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوئی۔

(۱۱) ”الکلام“: ”علم الکلام“ کے بعد ”الکلام“ یعنی جدید علمِ کلام کی باری آئی۔ یہ کتاب ۱۹۰۳ء میں مکمل ہوئی اور ۱۹۰۴ء میں مطبعہٴ نای کانپور سے شائع ہوئی۔ علمِ الکلام کو بھی شعلی نے تاریخ کہا ہے۔ تاریخ کے مطالعے کے دوران ہی شعلی نے علمِ کلام پر توجہ دی تھی اور پھر اسی کے ہو کر وہ لکھے تھے۔ مولانا محمد رفیع چریا کوئی کے زیرِ اثر مناظرہ ان کے حراج کا حصہ بن گیا تھا اور ہر سطح پر اسلام کے دفاع کا جذبہ ان کے خون میں شامل تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ شعلی کہتے تھے کہ ”علمِ کلام کی کتابیں تاریخ کے دائرے میں آتی ہیں مگر اہل نظر کو

معلوم ہے کہ ان کی تاریخی کتابیں بھی، خواہ وہ انفرادی ہو یا سوانح مولانا دردم، علم کلام ہی کے دائرے میں آتی ہیں۔ [۵۹]۔

(۱۲) ”سوانح مولانا دردم“: یہ کتاب مولانا جلال الدین رومی کی سوانح عمری ہے جس میں ان کی مشقی اور دیگر حقیقات کو بھی موضوع مطالعہ بنایا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ کتاب اس کی بھی علم کلام پر فوٹی ہے۔ یہ بھی سوانح ہونے کے باوجود علم کلام کے ذیل میں ہی پیش آتی ہے۔ مولانا شکلی نے مشقی مولانا دردم کو بھی علم کلام کے نقطہ نظر ہی سے دیکھا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ شکلی کے نقطہ نظر سے ”مشقی علم کلام کا بھی بہترین مجموعہ ہے“ [۶۰]۔ یہ تصنیف ۱۹۰۳ء میں مکمل ہوئی اور ۱۹۰۶ء میں مطبع دای کا پتھر سے چھپ کر شائع ہوئی۔ اس وقت تک محلی حیدر آباد کی چھوڑ کر ”مدوۃ الصلوات“ آچکے تھے۔

(۱۳) ”مولانا میں دور“: انیس کے کلام پر شکلی نے مفصل بحث کیا کہ حیدر آباد کے زمانے قیام میں لکھا تھا۔ مہدی القادی کے نام ایک خط مورخہ ۲۴ مئی ۱۹۰۴ء میں لکھا ہے کہ ”دور و انیس پر محاکمہ مدت ہوئی چارہ ہے لیکن یہاں (حیدر آباد) لکھا لیکن انیسوں میں پڑ کر اب تک مطبع میں نہیں گیا۔ شاید مقرر عیب قوت آئے۔ قریباً ۳۰۰ صفحات ہو گئے ہیں“ [۶۱]۔ ۱۹۰۵ء میں شکلی حیدر آباد سے مدوہ آ گئے اور ۱۹۰۶ء میں اسے نئے سرے سے مرتب و مکمل کیا اور یہ تصنیف پہلی بار ۱۹۰۷ء میں مطبع منیفہ عام آگرہ سے شائع ہوئی۔

(۱۴) ”اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر“: مولانا شکلی ۱۹۰۶ء میں بمبئی سے بازوہ گئے۔ مولانا محمد علی جوہر بھی اس زمانے میں وہیں تھے۔ شکلی کی جب ان سے ملاقات ہوئی تو مولانا محمد علی جوہر نے مانگنا اورنگ زیب پر لگائے ہوئے اثرات کی تحقیق کر کے مفصل مضمون لکھنے کی فرمائش کی جس کی پہلی قسط ۵ دسمبر ۱۹۰۶ء کو لکھی اور وہ ”المدوہ“ سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد چھ شماروں میں اس کی قطعیں چھپتی رہیں اور مارچ ۱۹۰۹ء میں یہ سلسلہ مکمل ہوا اور پھر بعد میں یہ الگ سے کتابی صورت میں شائع ہوئی۔

(۱۵) ”شعرا العجم، جلد اول تا پنجم“: شعرا العجم کی پہلی جلد فارسی شاعری کے آغاز اور شعرائے حقد بین میں، عباس مروزی سے نکالی گئی، کے تذکرے اور ان شعرائے کرام کے مطالعہ پر مبنی ہے۔ دوسری جلد شعرائے ”محتسطن“، خواجہ فرید الدین عطار سے حافظ اور ابن سینا تک، کے تذکرے اور مطالعہ کلام پر مشتمل ہے۔ تیسری جلد شعرائے متاخرین، اخوانی سے علیم تک، کے تذکرے اور مطالعہ شاعری پر مبنی ہے۔ چوتھی جلد میں شاعری کی حقیقت اور فارسی شاعری کے محاسن اور مختلف اصناف میں سے مشقی اور شاہنامہ فردوسی پر تبصرہ شامل ہے۔ پانچویں جلد میں قصیدہ، غزل، مثنویات، عاشقان، صوفیات اور اخلاقی شاعری کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ۱۹۰۸ء شعرا العجم کی پہلی جلد ذیہ مطبع قحی اور دوسری اور تیسری زیر تصنیف۔ ۱۹۰۹ء کے آخر میں دوسری اور ۱۹۱۰ء میں تیسری جلد شائع ہوئی [۶۲]۔ چوتھی جلد ۱۹۱۳ء میں اور پانچویں جلد مولانا کی وفات کے چار سال بعد ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ ابھی پانچویں جلد لکھی رہے تھے کہ ”سیرۃ النبی“

لکھنے کا خیال ہر چیز پر غالب آ گیا۔ شکلی نے اپنے خطوط میں کئی جگہ شعرا لہجہ کا ذکر کیا ہے۔

(۱۶) ”سیرۃ النبی“: اس کا آغاز ۲۸ ربیع الاول ۱۳۲۱ھ مطابق ۵ جون ۱۹۰۳ء کو قیام حیدرآباد کے زمانے میں ہوا اور شکلی نے تین بھری تک کے واقعات لکھ دیے۔ اس کا مسودہ درال مصطفین کے کتب خانے میں موجود ہے [۶۳]۔ ۱۹۰۶ء جب شکلی کی ملاقات بدوہ میں محمد علی جوہر سے ہوئی تو انھوں نے مارکو لیو کی کتاب ”محمد“ کی طرف بھی توجہ دلائی تھی اور سیرۃ النبی لکھنے اور اس کے اعتراضات پر توجہ دینے کے لیے بھی کہا تھا۔ اس وقت تک سولا شکلی نے سیرت پر اپنے کام کو مشغول نہیں کیا تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ”سیرت کے جو اوراق انھوں نے ۱۹۰۳ء میں لکھے تھے، ان کو ۱۹۱۳ء والے اوراق سے ملا کر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلی کتاب صرف دو ماخ سے پور و سری دل سے لکھی گئی ہے“ [۶۴]۔ ”سیرۃ النبی“ لکھنے وقت شکلی کے سامنے مسئلہ یہ تھا کہ ”سوانح عمری ایسی لکھنی چاہیے جس سے صاحب سوانح کا پایہ اونچا نظر آئے لیکن ہم مسلمانوں کے دلوں میں سرد و رکاوٹ کی جگہ کی عقیدت کا پایہ اچھا نہیں ہے کہ کوئی کتاب اس کی پلندی کو نہیں بخلی سکتی۔ اس لیے سیرت کی کوئی کتاب مشکل ہی سے معیار پر پوری اتر سکتی ہے“ [۶۵]۔ ان سب باتوں کو پیش نظر رکھ کر شکلی نے دوبارہ سیرۃ النبی لکھنی شروع کی۔ ابھی پہلی جلد مکمل ہوئی تھی اور دوسری پر کام شروع ہی ہوا تھا کہ بیظام اجل آ پہنچا اور ان کے بعد اس کام کو ان کے شاگرد رشید سید سلیمان ندوی نے خود شکلی کی فرمائش اور وصیت پر پایہ تکمیل کو پہنچایا۔

(۱۷) مقالہ اپت شکلی: شکلی نعتی نے متعدد علمی، ادبی اور تاریخی موضوعات پر مضامین لکھے جو ان کی وفات کے بعد موضوع کے اعتبار سے ”مقالہ شکلی“ کے نام سے آٹھ جلدوں میں مرتب کر کے شائع ہوئے۔ جلد اول تاریخی موضوعات پر مشتمل ہے اور ۱۹۰۳ء میں شائع ہوئی۔ جلد دوم ادبی مضامین پر مشتمل ہے اور ۱۹۳۱ء میں شائع ہوئی۔ ”جلد سوم“ تعلیمی مضامین پر مشتمل ہے ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی اور جلد چہارم جو تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے ۱۹۳۳ء میں شائع ہوئی۔ جلد پنجم حصہ بول تاریخی موضوعات پر مشتمل ہے ۱۹۳۶ء میں، جلد ششم تاریخی مضامین حصہ دوم ۱۹۵۱ء میں، جلد ہفتم جو فلسفیانہ مضامین پر مشتمل ہے، ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی۔ جلد ہفتم بھی، جو تفریق مذہبی، علمی، تاریخی، تعلیمی و سیاسی مضامین پر مشتمل ہے، ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی۔ مقالات کے یہ سب مجموعے مطبع معارف اعظم گڑھ سے شائع ہوئے۔

(۱۸) کلیات اردو: یوں تو دہلی، علی گڑھ اور لاہور سے ان کی تصنیفوں کے کئی مختصر مجموعے شائع ہوئے اور ۱۹۱۸ء میں ظفر الملک نے شکلی کی تصنیفوں کا ایک مجموعہ ”مجموعہ کلام شکلی“ کے نام سے بھی شائع کیا تھا لیکن وہ مجموعہ سب سے زیادہ اہم ہے جو ”کلیات شکلی اردو“ کے نام سے ۱۹۲۵ء میں سید سلیمان ندوی کے دیا چہ کے ساتھ معارف پریس اعظم گڑھ سے شائع ہوا جس میں مثنوی، مہذس، قصائد، جدید مذہبی اور اخلاقی نظمیں، سیاسی نظمیں، مرثیے و تفرقات شامل ہیں۔ یہ کلیات ۱۱۸ صفحات پر مشتمل ہے۔

(۱۹) درج اولیٰ شلی (جاری)۔ شلی کی فارسی شاعری کا ایک مجموعہ۔ اسے صفات پر مشتمل، "درج اولیٰ شلی" کے نام سے طبعی نامی کان ہار سے شائع ہوا جس پر سال اشاعت درج نہیں ہے۔ اس درج اولیٰ میں دو غزلیں شامل نہیں ہیں جو شلی نے قیام بستی کے زمانے میں کہی تھیں۔ شلی نے ۱۹۰۶ء میں پہلی بار بستی کا سفر اختیار کیا اور وہاں کہی ہوئی غزلوں کے اس مجموعے کو "سڈ گل" کا نام دیا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ "سڈ گل" کی ابتدا دلی غزلیں ہی موسم بہار کے پھول ہیں۔ سہدی افادہ کی کو ایک خط میں لکھتے ہیں "۱۹ برس کے بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا۔ یہاں کی دلچسپیاں غضب کی محرک ہیں۔ آدمی ضبط نہیں کر سکتا... مولانا حالی نے ان غزلوں کو ملاحظہ کی غزلوں کے برابر رکھا" (۶۶) درج اولیٰ شلی کے علاوہ تین اور مختصر مجموعے "سڈ گل"، "بونے گل"، "برگ گل" کے نام سے شائع ہوئے تھے اور "کلیات شلی" (جاری) بھی الگ سے شائع ہوا تھا۔

(۲۰) مکاتیب شلی: دو جلدوں (حصہ اول اور دوم) پر مشتمل شلی کے خطوط کے مجموعے سید سلیمان ندوی نے مرتب کر کے دارالمصطفیٰ اعظم گڑھ سے شائع کیے۔ جلد اول پر کوئی سن درج نہیں ہے، اولیت جلد دوم پر ۱۹۱۷ء درج ہے۔ اس کے بعد خطوط شلی کے دو اور مجموعے قابل ذکر ہیں۔ ایک میں وہ خطوط شامل ہیں جو شلی نے عطیہ رنگم فاضلی اور زہرا رنگم کے نام لکھے اور جنہیں بھرا میں زہری اور سید محمد یوسف قیسر نے "خطوط شلی" کے نام سے مرتب و شائع کیے۔ ایک مجموعہ "خطوط شلی بنام آزاد" کے نام سے سید محمد حسین نے مرتب کر کے ۱۹۸۸ء میں بہار دار ادبی پٹنہ سے شائع کیا جس میں کئی غیر خطوط و خطوط بھی شامل ہیں۔

(۲۱) باقیات شلی: مقالات شلی کی جلد ہفتم ان باقیات پر مشتمل تھی، جو مقالات کی سات جلدوں میں شامل نہ ہو سکے تھے۔ حناق حسین نے مزید تلاش و جستجو کے بعد "باقیات شلی" کے نام سے ایک اور مجموعہ مرتب کیا جسے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے میں مضامین کے علاوہ تقریریں، روپوشیں، کاروائی، یادداشت اور شلی کے روزنامے کے چند اوراق کے علاوہ جلی کے وہ چند خطوط بھی شامل ہیں جو مکاتیب شلی حصہ اول و دوم میں شامل نہیں ہیں۔

تصانیف شلی کی کئی جہتیں ہیں اور ان سب جہتوں کو یکجا کر ہی ہم شلی کی فکر و فطری توصیف کر سکتے ہیں۔ ان کی فکر رنگ و حراغ اور تصانیف کا جو پہلو قدر مشترک کا درجہ رکھتا ہے، علم الکلام ہے۔

(۱) علم الکلام اور شلی:

مولانا شلی بنیادی طور پر مذہبی آدمی تھے۔ ان کے گھر کا ماحول بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ ان کے والد نے ان کو دینی تعلیم دلوائی تھی جہاں ان کے استاد مکرم مولانا محمد قاروقی پر یا کوئی نے ان پر خاص توجہ دے کر شلی کو علم و ادب کی تعلیم دی تھی۔ مولوی محمد قاروقی محلی قلو کے پیر و کار تھے اور اپنے عقائد پر پختہ یقین رکھتے تھے۔ یہی خصوصیت ان کے ہونہار شاگرد شلی نعلانی میں موجود تھی۔ پھر راجدتی مزاج نے اس رنگ کو اور گہرا کر دیا تھا۔

اس انداز نظر نے انھیں، علم کلام سے قریب تر کر کے، مان کے مزاج کا حصہ بنا دیا۔ اسی لیے شعلی عظیم پہلے ہیں اور مولانا داؤدی، نقاد بعد میں۔ مولانا قاری غلام غفری تھے۔ شعلی نے تعلیم کے آخری دور ہی سے مناظروں اور بحثوں میں حصہ لینا شروع کر دیا تھا۔ ان کے ابتدائی دور کے دور رسا لے: ”مجلس نظام“، ”موزم سکاٹا لکھنؤ“، جن کا ذکر تصانیف شعلی کے ذیل میں آچکا ہے۔ مقلد و غیر مقلد کی بحثوں کے مختلف پہلوؤں کا جواب ہیں۔ اس دور میں بحث و مناظرہ کے تین میدان تھے۔ ایک جہانوں سے، دوسرا فیوض سے اور تیسرا اہل حدیث (غیر مقلد) سے۔ شعلی کی تصانیف علم الکلام، الکلام، الفاروق، میر و انسان اسی دائرے میں رکھی جاسکتی ہیں۔ علم الکلام کے بارے میں شعلی نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”میں نے“ علم الکلام“ نہایت ناقص کتاب لکھی اور وہ درحقیقت میری تحقیقات کا سب سے ناقص حصہ ہے۔ جدید علم کلام غالباً اچھا لکھا جائے۔ بہت کچھ ہو چکا ہے۔ غفریب ہی ابن رشد کی لایف لکھا جاتا ہوں“ (۶۷)۔

علم الکلام میں شعلی بتاتے ہیں کہ اول اول مسلمانوں کو اپنے عقائد کے سلیطے میں عقلی بحث کی ضرورت نہ تھی مگر بتی عباسیہ کے زمانے میں فلسفے کے اثر سے اور غیر مسلموں کے اعتراضات کی بناء پر یہ ضروری ہوا کہ فلسفہ کے اعتراضات کا رد فلسفہ ہی سے کیا جائے خصوصاً معتزلہ نے، جن کے عقائد کی بنیاد عقل پر تھی، اسلام کی حفاظت میں فلسفہ کا تحکیم حصار قائم کیا۔ ان ہی سرگروہوں کے کارنامے ہیں جو آج علم کلام کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں۔

”علم الکلام“ کہتے کے بعد شعلی نے محسوس کیا کہ اب ایک نئے علم کلام کی ضرورت ہے کیوں کہ بتی عباسیہ کے زمانے میں جیسے اعتراضات ہوتے تھے اور جو فلسفہ داغ تھا آج اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ جدید فلسفہ و علوم کی بنیاد تجربات و مشاہدات پر قائم ہے۔ پہلے اعتراضات چند ہی عقائد تک محدود تھے۔ اب ان کی زد میں مذہب کا پورا نظام آ گیا تھا۔ شعلی جانتے تھے کہ تمام دنیائے اسلام میں جدید علم الکلام کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ خود سرسید نے اصول نیچر کو سامنے رکھ کر جو تفسیر لکھی تھی، وہ بھی جدید علم کلام کے ذیل میں آتی ہے مگر سرسید نے اسلامی عقائد کو جدید روشنی میں سمجھانے کے لیے انھیں تو زمر و زبوا تھا اور راستے سے دور چلے گئے تھے۔ شعلی نے بزرگانِ ملت کے طریقوں کو قائم رکھتے ہوئے انھیں نئے اعزاز سے پیش کرنے کی کوشش کی چنانچہ پہلے وہ علم کلام کی تاریخ بیان کرتے ہیں اور پھر اس کی نوعیت سمجھا کر ہر دور کے اعتراضات کی نوعیت اور ان کو رد کرنے کے طریقے سمجھاتے ہیں۔ شعلی قدیم علم کلام کی دو قسمیں بتاتے ہیں۔ ایک وہ علم کلام جو خاص اسلامی فرقوں کے باہمی اختلافات سے پیدا ہوا اور جس کی جدولت بڑے بڑے ہنگامے اور سرگروہ آرائیاں ہوتی رہیں اور اسلام کی کلی حفاظت کو اس سے بڑا اہم مدد پہنچا (۶۸)۔ دوسرا وہ علم کلام جو فلسفہ کے مقابلے کے لیے پیدا ہوا۔ ان دونوں طریقوں کو امام غزالی نے ملا دیا اور امام رازی نے اسے بہت ترقی دی مگر بعد کے حکمکین نے فلسفہ و کلام اور اصول و عقائد کو ملا کر ایک عجول مرکب بنا دیا۔ اسی لیے شعلی نے

علم کلام کی تاریخ بیان کر کے نئے علم کلام کی ضرورت کا احساس دلایا اور کلامی سلسلے کی دوسری تالیف ”الکلام“ لکھتے ہوئے انھوں نے عقلی علم کلام کے نمونے پر نئے علم کلام کی وادع نقل والی شکل کا زوایہ نظر یہ ہے کہ قرآن مجید میں جو کچھ ہے اس کو عقلی دلائل سے ثابت کیا جائے۔ سرسید نے بھی اپنے طور پر یہی کام کیا تھا۔ عقلی نے لکھا ہے کہ امام ربازی نے ابو مسلم و صفہانی، ابو بکر راسم، ابو القاسم غزالی وغیرہ کے اقوال خود تفسیر کبیر میں درج کیے ہیں۔ چوتھی صدی ہجری کے یہ وہ علماء تھے جنھوں نے دلائل عقلیہ سے ثابت کیا تھا کہ قرآن مجید میں جو کچھ مذکور ہے عقل کے موافق ہے [۶۰]۔ عقلی کے نزدیک یہی مسائل علم کلام کی جان ہیں۔ ”علم الکلام“ میں عقلی لکھتے ہیں:

”امام ربازی نے ”مطالعہ عالیہ“ کی بحث کو تخریفاً ساتھ صفحوں میں لکھا ہے۔ اس میں سے قریباً یکساں سلسلے صرف ملاحدہ کے اعتراضات کی تفصیل میں ہیں۔ اسی طرح ”نہایت العقول“ میں قرآن مجید کے مجرہ ہونے پر مکررین کی زبان سے ٹکڑوں اعتراضات نقل کیے ہیں۔ ان ہی اعتراضات اور شبہات کا آٹھماں اور حقیقت اصلی علم کلام ہے [۷۰]۔

اب دلائل کی نوعیت کا سوال آیا تو عقلی نے متکلمین کے اس طریقے کو ترک کیا جس کے مطابق استدلال زیادہ سے زیادہ بے چیدہ بنائے جاتے تھے۔ ”الکلام“ میں عقلی نے لکھا کہ:

”سب سے بڑی ضروری چیز یہ ہے کہ دلائل اور براہین ایسے صاف اور سادہ ہجریہ میں بیان کیے جائیں کہ سر بیچ انھم ہونے کے ساتھ دل میں آکر جائیں۔ قدیم طریقہ میں بیچ و در بیچ عقدمات، منطقی اصطلاحات اور نہایت دقیق خیالات سے کام لیا جاتا تھا۔ اس طریقہ سے مخالف مرعوب ہو کر چپ ہو جاتا تھا لیکن اس کے دل میں یقین اور وجدان کی کیفیت نہیں پیدا ہوتی تھی“ [۷۱]۔

پھر ابن رشد کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”علم کلام میں عام طریقہ یہ تھا کہ مسائل عقائد پر جو عقلی استدلال پیش کرتے تھے وہ اپنی ایجاد ہوتے تھے بخلاف اس کے علامہ موصوف (ابن رشد) نے مسائل مذکورہ بالا پر جو دلیلیں قائم کیں سب خاص قرآن مجید سے اخذ کیں۔ علامہ موصوف کا دعویٰ ہے اور اس کو اس نے بخوبی ثابت کیا ہے کہ قرآن مجید کے دلائل جس طرح خطائی اور اتقاقی ہیں یعنی عام آدمی کو ان سے تسلی ہو جاتی ہے اسی طرح وہ قیاسی اور برہانی بھی ہیں یعنی منطق کے اصول و معیار پر چرے مقرر کیے ہیں“ [۷۲]۔

چنانچہ عقلی بھی تمام دلائل کو قرآن مجید سے اخذ کرنے کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے استدلال کا طریقہ یہ ہے مثلاً نبوت کے اثبات کے مسئلہ کو لکھیے۔ اس مسئلے کو اثبات کرنے کے مجرہ کی دلیل سے ثابت کیا ہے۔ مولانا مجتربات کے

مکمل نہیں ہیں مگر مجاہد کی دلیل سے بہت کروہ پہلو سامنے لاتے ہیں جن سے مجاہدات کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔
”الکلام“ میں لکھتے ہیں:

”نبی کی حقیقت اجزائے ذیل سے مرکب ہے۔ ایک خود کامل ہو۔ دوسروں کو کامل کر سکے ہو۔ تیسرے یہ کہ اس کے علوم و معارف آسمانی رہیں بلکہ جناب اللہ ہوں۔ یہ تمام باتیں جس کمال کے ساتھ آپ ﷺ کی ذات مبارک میں موجود تھیں کیا ابتداء آفریقہ سے آج تک اس کی کوئی نظیر مل سکتی ہے؟“ [۷۳]۔

شبلی کے جدید علم کلام کا عام طور پر یہی طریقہ کار ہے۔ وہ علم کلام کو وسعت دینا چاہتے ہیں اور لکھتے ہیں:
”قدیم علم کلام میں صرف عقائد اسلام کے متعلق بحث ہوتی تھی کیوں کہ اس زمانے میں مخالفین نے اسلام پر جو اعتراضات کیے تھے عقائد ہی کے متعلق تھے لیکن آج کل تاریخی، اطلاقی، تمدنی ہر حیثیت سے مذہب کو جانچا جاتا ہے۔ یورپ کے نزدیک کسی مذہب کے عقائد اس قدر کامل اعتراض نہیں جس قدر اس کے ثانوی اور اخلاقی مسائل ہیں۔ ان کے نزدیک تعدد مذاہب، مذاہب، عقاید، جہاد کا کسی مذہب میں جائز ہونا، اس مذہب کے باطل ہونے کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ اس بنا پر علم کلام میں اس قسم کے مسائل سے بھی بحث کرنی ہوگی اور یہ حصہ بالکل نیا علم کلام ہوگا“ [۷۴]۔

چنانچہ شبلی نے حقوق انسانی، اور امت، اور قوموں کے حقوق، اسلام ترقی اور تمدن کا باطل نہیں موندے ہیں۔ وہ بین اور دنیا کا باہمی تعلق، مساوات، مذہبی بے تعصبی، حکومت جمہوری، تقسیم عمل، ملی ترقی کی اہمیت وغیرہ پر بحث کی ہے۔

علم الکلام میں اس اضافے پر قدامت پرست مذہب کو محدود معنی میں استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ سوجدہ کی حیثیت سے مولا نے غلطیاں بھی کی ہیں مگر اس سے ان کی جدت اور ولایت کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ مولا یا شبلی نے فریادِ وجدی سے یہ مواد اخذ کیا ہے لیکن اس کے باوجود اس علم پر سید کے مضامین کے علاوہ اور کوئی اہم تصنیف نہیں ہے۔ شبلی کی محتاط کی عام طور پر تعریف کی گئی ہے اور ان کے طرزِ ارا کی دلچسپی کو بھی سراہا گیا ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ علم الکلام اور الکلام اردو میں اپنی قسم کی پہلی تصانیف ہیں اور انھیں مذہب کو جدید روشنی میں قائم رکھنے کی اہم ترین کوششوں میں شمار کرنا چاہیے۔

شبلی شملی کی تصانیف ”الغزالی“ اور ”سوانح مولا ناروٹ“ بظاہر دونوں تاریخی سوانح ہیں مگر غور سے دیکھا جائے تو اصل میں علم الکلام ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان تصانیف میں غزالی اور مولا ناروٹ کی زندگی کے حالات بیان کرنے کے بعد شبلی کلامیات کی بحثوں پر آ جاتے ہیں۔ ”الغزالی“ کے دیباچہ میں شبلی نے لکھا ہے

کہ:

”علم کلام، جو مسلمانوں کی خاص ایجادات میں سے ایک مستم بائشان علم اور ان کا سرمایہ ہزار ہے، میں آج کل اس کی نہایت مبسوط تاریخ لکھ رہا ہوں اور اس کے چار حصے قرار دیے ہیں۔ ایک علم کلام کی ابتدا، اس کی مختلف شاخیں، عہد بہ عہد کی تبدیلیاں اور ترقیاں۔ دوسرے علم کلام نے اثبات عقائد اور ابطال فلسفہ کے حلقہ کیا کیا اور کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ تیسرے اثر علم کلام کی سوانح عمریاں پہلا حصہ بقدر مستطہ لکھا جا چکا تھا کہ بوجہ چند رک گیا اور تیسرا حصہ شروع ہو گیا۔ اس حصہ میں امام غزالی کی سوانح عمری شروع ہوئی تو بڑے بڑے ایک مستقل کتاب بن گئی۔ چونکہ پوری کتاب کی تیاری کو عرصہ درکار تھا مناسب معلوم ہوا کہ بلا انتظار باقی، یہ حصہ الگ شائع کر دیا جائے۔ امام صاحب (غزالی) کے حالات میں ان کے اصول عقائد اور طرز استدلال کی تفصیل بھی ہے اس طرح علم کلام کے اکثر مستم بائشان مسائل بھی اس کتاب میں آ گئے ہیں“ [۷۵]۔

چنانچہ ”الغزالی“ میں دو کتابی حصہ امام غزالی کے علم کلام میں اضافے سے تعلق رکھتا ہے۔ امام غزالی کے تصوف و اخلاق کے موضوع کو پہلے چھوڑ دیا گیا تھا بعد میں اس پر بھی کافی صفحات کا اضافہ کر دیا گیا۔ فقہی کو تصوف اور اس قسم کی چیزوں سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے جن کو روحانیت کے دائرے میں لایا جاتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر اپنی تعلیم و تربیت کے ساتھ، مقبولی ہیں۔ ان کے نزدیک امام غزالی جدید علم کلام کے موجد ہیں اور اس لیے اس کتاب میں وہ اپنی توجہ علم کلام پر مرکوز رکھتے ہیں۔ پھر خود غزالی شکلی کے علم کلام کے منصوبے کا حصہ تھے اس لیے اس موضوع سے وابستہ رہنا ایک فطری امر تھا۔ ویسے بھی اگر ”الغزالی“ کو سوانح کے معیار سے دیکھا جائے تو اس میں مسلمانوں کے سب سے اہم فلسفی امام غزالی کے علم اور ان کی زندگی کے تمام پہلوؤں کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے اس لیے جدید سوانح نگاری کے معیار پر یہ پوری نہیں اترتی۔

”سوانح مولانا روم“ کی بھی کہو بخش مکی صورت ہے۔ اس کے دو چارچ میں شکلی خود بتاتے ہیں کہ: ”سلسلہ کلامیہ کا یہ چہ تھا نمبر ہے۔ تین حصے (علم الکلام، الکلام، الغزالی) پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ مولانا روم کو دنیا جس حیثیت سے جانتی ہے وہ فقر و تصوف ہے اور اس لحاظ سے محققین کے حلقے میں ان کو داخل کرنا اور اس حیثیت سے ان کی سوانح عمری لکھنا ناموگوں کو موجب توجہ ہو گا لیکن ہمارے نزدیک اصلی علم کلام یہی ہے کہ اسلام کے عقائد کی اس طرح تشریح کی جائے اور اس کے حقائق و معارف اس طرح بتائے جائیں کہ خود بخود دل نشین ہو جائیں۔ مولانا روم نے جس خوبی سے اس فرض کو ادا کیا ہے، مشکل سے اس کی نظیر مل سکتی ہے اس لیے ان کو امرء محققین سے خارج کرنا غلط نا انصافی ہے“ [۷۶]۔

سوانح مولانا دروم میں مولانا دروم کی زندگی کے حالات اور معاصرین کا ذکر کر کے ان کے دہان (جموں) میں تشریح کے نام سے معروف ہے اور مثنوی کی خصوصیات بیان میں آتی ہیں اور اسی سلسلے میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ”سب سے بڑی خصوصیت جو مثنوی میں ہے وہ اس کا طرز استدلال اور طریقہ انجاء ہے۔“ شعلی نے لکھا ہے کہ مثنوی کو لوگ تصوف اور طریقت کی کتاب سمجھتے ہیں۔ یہ کسی کو خیال نہیں آیا کہ وہ ملاح اور علم کلام کی بھی عمدہ ترین تصنیف ہے۔ اس میں مسائل عقائد جس خوبی سے ثابت کیے گئے ہیں دوسری سب تصانیف اس کے آگے بچے ہیں۔ ان سب دوسری تصانیف سے دن کو رات اور زمین کو آسمان تو ثابت کر سکتے ہیں لیکن ایک مسئلہ میں بھی یقین اور تحقیق کی کیفیت پیدا نہیں کر سکتے۔ مولانا دروم جس طریقے سے استدلال کرتے ہیں وہ دل پر اثر کرتا ہے اور اسی لیے انھوں نے مثنوی کو علم کلام کی حیثیت سے پیش کیا ہے (۷۷)۔ شعلی مثنوی کو استدلال تفصیلی کا نمونہ بنا کر مثالوں پر مثالیں دیتے ہیں اور ہر مثنوی کی نکاحی حیثیت پر زور دیتے ہوئے علم کلام کے مسائل، الہیات، مجرہ و روح، معاد، جبر و قدر، تصوف، توحید و فلسفہ و سائنس، تہذیب و جسام، تہجد و امثال و مسئلہ ارتقا کا مطالعہ مثنوی کے تعلق سے کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ مولانا دروم زادان سے بہت پہلے گزرے ہیں اور مسئلہ ارتقا کے تعلق سے اولیت کا سہرا انھیں کے سر بندھنا چاہیے۔

سوانح اور ادبی تنقید کے لحاظ سے سوانح مولانا دروم ایک تہذیبی تصنیف ہے۔ سوانح کی اہم خصوصیت یعنی اس سے موضوع کا بیجا جاننا کہ دار سائنس آجائے۔ ”سوانح مولانا دروم“ میں سامنے نہیں آتا۔ شعلی مثنوی کے بارے میں تاریخی باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے شاعرین کی فہرست پیش کرتے ہیں۔ خوب طریقہ الدین عطار کی ”مطلق الطیر“، مورخیم شمس کی ”حدیقہ“ کے تعلق سے بحث کرتے ہیں۔ اس کی ترتیب کو قرآن مجید کی نقل بتاتے ہیں مگر حسن شاعری، اولیاء مری اور حسن کا شیر کا تنقیدی جائزہ نہیں لیتے۔ آج مثنوی مولانا دروم کو دیا ایک اولیٰ مجرہ جانتی ہے اور اسے دنیا کی زبانوں کی چند عظیم و لافانی تصانیف میں شمار کیا جاتا ہے مگر مولانا شعلی اس کے بارے میں جب یہ اسے دیتے ہیں تو ہم حیرت میں آ جاتے ہیں:

”ہم اوپر لکھ آئے ہیں کہ مولانا دروم کا فن شاعری نہ تھا۔ اس بناء پر ان کے کلام میں وہ روانی، برجستگی، نشستہ الفاظ، حسن ترکیب نہیں پائی جاتی جو اساتذہ شعرا کا خاص انداز ہے۔ اکثر جگہ غریب و ناموس الفاظ آ جاتے ہیں۔ کتب اضافت جہذہب شعر کم از کم کلام صغیرہ ہے۔ مولانا کے ہاں اس کثرت سے ہے کہ طبیعت کو وحشت ہوتی ہے۔ تنقید لفظی کی مثالیں بھی اکثر ملتی ہیں تا ہم بیکروں بلکہ ہزاروں شعرا ایسے بھی ان کے قلم سے نکل پڑے ہیں جن کی صفائی، برجستگی اور دل آویزی کا جواب نہیں۔“ (۷۸)

یہاں مولانا شعلی تصانیف مولانا دروم کی مجرہ نما شاعری کو علم بیان و بدیع کے حامل اصولوں سے جانچ رہے ہیں۔ یہی باتیں شعلی پیر، گوئے اور تمام حالی شاعروں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معیار

تہذیب جو پہلے سے صحیح اصولوں سے بالاتر ہو جائے شعلی کے لیے قابل قبول نہیں ہوتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ مولانا روم کی مثنوی کا مطالعہ کرتے ہوئے علم کلام ان کے ذہن پر اس درجہ سوار تھا کہ وہ فارسی شاعری کا اپنی مذاق رکھنے کے باوجود مثنوی کی جاودیدان شاعری کو نہیں دیکھ پائے اور اس میں سے علم کلام نکال کر دے گئے جو اس میں ضرور ہے لیکن شاعری کے جاودہ برتری کو نہیں دیکھتا۔

(۲) شبلی اور تاریخ نویسی:

تصانیف شبلی کی دوسری جہت تاریخ نویسی ہے۔ ”علم الکلام“ کی تہذیب میں شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ابتدائے زمانہ تصنیف سے اپنی تصنیفات کا موضوع تاریخ قرار دیا ہے۔ چنانچہ اب تک جو چیزیں میرے قلم سے نکلیں اور شائع ہوئیں وہ تاریخی ہی تھیں“ [۹۷]۔ لیکن تاریخ نویسی میں بھی مذہب و ملت سے ان کی گہری دلچسپی نمایاں رہتی ہے اور ان کی تاریخ بھی علم کلام کے دائرے میں رہتی ہے چنانچہ ان کی دو کتابیں، جو خاص طور پر تاریخ کہی جاسکتی ہیں جیسے الماسون، الفاروق، سیرۃ الصالحان، سوانح مولانا روم اور سیرۃ النبی (جلد اول)، ان پر بھی کھلی اثر و افواج اور نمایاں ہے۔ ان میں بھی مولانا شبلی کی مذہبی طرف داری پس منظر میں موجود ہے۔ وہ عام طور پر اپنی پہلے سے تسلیم شدہ بات سے استدلال کرتے ہیں اور اس کے ثبوت میں کھلی دلائل کے ساتھ تاریخی شواہد پیش کرتے ہیں۔ ان کی تاریخی تصانیف میں مختلف راہوں پر بحثیں ملتی ہیں اور اکثر ”تاریخ“ غیر جامد و راسخہ ادویہ پیش کرنے کے بجائے دفاعی استدلال پیش کرتی ہے۔ علم کلام نے ان کے تاریخی اعداد و ارقام کو ایک نیا رنگ دیا ہے جس میں حقیقت کے رنگ نے ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ مہدی افادی نے لکھا ہے کہ ”شبلی ہم میں پہلے شخص ہیں جنہوں نے تاریخ و فلسفہ میں رابطہ باہمی پیدا کیا اور ان جواہر عقلی کی تحلیل و ترکیب اس طرح کر سکے کہ لڑ بچہ میں ایک خاص احراج پیدا ہو گیا ہے“ [۸۰]۔ یہی احراج، ہر سطح پر شبلی کا احراج اور ان کی انفرادیت ہے۔

مولانا شبلی ”تاریخ“ کو قدیم اعداد سے نکال کر جدید یورپی معیار پر لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ”الفاروق“ کے دیباچہ میں وہ تاریخ کی تعریف بھی کرتے ہیں اور قدیم تاریخوں کے نقص اور اس کے اسباب بھی بیان کرتے ہیں۔ تاریخ کے حوالے سے ان کا جدید نقطہ نظر یہ ہے کہ ”آج دنیا میں جو قوم، معاشرت، خیالات، مذاہب موجود ہیں سب گزشتہ واقعات کے نتائج ہیں جو خواہ مخواہ ان سے پیدا ہونے چاہیں تھے۔ اس لیے ان گزشتہ واقعات کا پانگنا اور ان کو اس طرح ترتیب دینا جس سے ظاہر ہو کہ ہر موجودہ واقعہ گزشتہ واقعات سے کیوں کر پیدا ہوا، اسی کا نام تاریخ ہے“ [۸۱]۔ آ کے بجل کر لکھتے ہیں کہ ”ان قریحات کی بنا پر تاریخ کے لیے دو اہم لازمی ہیں۔ ایک یہ کہ جس عہد کا حال لکھا جائے، اس زمانے کے ہر قسم کے واقعات قلم

ہند کیے جائیں یعنی تمدن، معاشرت، اخلاق، جاہلیت، مذہب ہر چیز کے متعلق معلومات کا سرمایہ مہیا کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ سب واقعات میں سبب اور مسبب کا سلسلہ تلاش کیا جائے۔ قدیم تاریخوں میں یہ دونوں چیزیں مفلوہ ہیں۔ رعایا کے اخلاقی و جاہلات اور تمدن و معاشرت کا تو سرے سے ذکر ہی نہیں آتا۔ فرمانروائے وقت کے حالات ہوتے ہیں۔ ... واقعات میں سلسلہ اسباب پر توجہ نہ کرنے کا بڑا سبب یہ ہوا کہ فن تاریخ ہمیشہ ان لوگوں کے ہاتھوں میں رہا جو فلسفہ اور عقلیات سے آشناء نہ تھے [۱۸۲]۔

تاریخ کا یہ نقطہ نظر پوری طرح شلی کی نگاہوں کی عکاسی ہوئی تاریخوں میں نظر نہیں آتا۔ شلی نے کھن کی کتاب "ڈاک لائن اینڈ فال آف رومن ایمپائر" (Decline and Fall of Roman Empire) کا اردو ترجمہ سرسید کے کتب خانے میں دیکھا اور پڑھا تھا۔ وہ اس "تاریخ" سے متاثر بھی ہوئے تھے لیکن وہ کھن کی طرح مختلف ادوار کی مسلسل تاریخ نہیں لکھ پائے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ کو تقبیر کرنے کی وہ قوت، جو اعلیٰ قوت تصور تکمیل سے قطع رکھتی ہے، شلی میں کم تھی۔ کارلائل کی "میر و اینڈ ہیر و ورشپ" شلی نے فریڈر ہڈی کے عربی ترجمے میں پڑھی تھی اور کارلائل کے اس نظریہ تاریخ سے کہ تاریخ عظیم آدمیوں کی سوانح کے سوا کچھ نہیں ہے وہ یقیناً واقف تھے۔ یہ نظریہ ان کے دل میں گھر کر گیا تھا اور اسی لیے انہوں نے جو بھی تاریخی کتاب لکھی، وہ کسی نہ کسی عظیم آدمی کی سوانح ہے لیکن تاریخ نویسی کا وہ طریقہ جسے زمانہ قدیم میں ہیر و اوس اور صومناخاؤ نے جنم دیا تھا اور ہدیہ دور میں جس کا کمال کھن کی "ڈاک لائن اینڈ فال" میں ملتا ہے، شلی اس تک نہیں پہنچ پاتے۔ انہوں نے تو نئی روایت کی بنیاد رکھی اور اس پر بہت دور چل کر آنے والوں کو راستہ دکھایا۔ پھر اس کی ایک جہت یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ شلی ایسے علم و ادب کے عالم تھے جس میں جزئیات تو بہت ہیں مگر کلیات کی طرف رجحان کم ہے۔ ہم اپنے فلسفے، شاعری و ادب کو دیکھتے ہیں تو وہ ٹکڑوں اور پارچوں کا ڈھیر نظر آتا ہے جن کو جمع کر کے ایک مربوط، منطقی، نفسیاتی اور تخلیقی صورت دینے کی کوشش نہیں ہوتی۔ شلی نعمانی کے ہاں بھی اسی لیے کسی "سوانح" سے موضوع مطالعہ کی حیات کا پورا کراف نہیں بننا۔ وہ معلومات جو جمع و درج کی گئی ہیں، ان سے کردار و سیرت کی اکائی نہیں بنتی۔ پھر مختلف موضوعات کی الگ الگ سرخیاں کاغذ کے قطعی کی رانیں سامنے آتی ہیں اور ثبوت میں دلائل اور سند بھی جمع کی جاتی ہیں۔ کھن کی یہ تخلیقی تاریخ نویسی ان کے ہاں نظر نہیں آتی اور کتاب تاریخ (ہسٹری) سے زیادہ تاریخ وارد و قانع یا روزنامہ بن کر رہ جاتی ہے۔ پلوتارک کی تصنیف "مقارنہ زندگی" (Parallel Lives) میں جو سوانح لکھی گئی ہیں، ان کے مطالعے سے پوران و روم کے مشاہیر کی حقیقی جاگتی زندگی، انہی فطرت کے ساتھ، سامنے آ جاتی ہے۔ ان کا مقابلہ شلی کی نگاہوں کی سوانحی تصانیف سے کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ یادداشتیں (Notes) ہیں۔ یہاں خاکہ (Outline) تو موجود ہے، جن کی محنت سے انکار نہیں کیا جاسکتا مگر جن کو تخلیق کا وہ جامہ نہیں پہنایا گیا ہے جن سے مربوط، مکمل اور زندہ تاریخ ادبی تخلیق بن کر وجود میں آتی ہے۔ یہ باتیں اس لیے کہی گئی ہیں کہ خود مولانا کے لیے یورپی تاریخ نویسی

ایک معیار کا دہرہ رکھتے تھے جن کے مطابق وہ جدید تاریخ نویسی کا ذیل ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے لیکن وہ ان تک نہیں پہنچے اور انے والے مورخوں کے لیے راستہ کھلا چھوڑ دیا۔

ان سب باتوں کے باوجود شبلی اردو کے پہلے مصنف ہیں جو ایک نظریہ تاریخ رکھتے ہیں لیکن وہ اس نظریے کو چرخی طرح تحقیقی جامہ نہ پہنا سکے۔ بنیادی طور پر وہ اسلامی مورخین کی روایت سے وابستہ رہے ہیں۔ شبلی "تراجم" اور "تذکرہ" کا ذکر کرتے ہیں جن میں مشاہیر کے حالات اور کارنامے درج کیے جاتے تھے۔ "تاریخ نویسی" کے بجائے "تذکرہ نویسی" کی روایت کو مسلمانوں نے بہت آگے بڑھایا تھا اور ہر چہ اور ہر ہر کے لوگوں کے حالات کثرت سے لکھے۔ شبلی نے اسپرنگر کے حوالے سے لکھا ہے کہ "نہ کوئی قوم دنیا میں ایسی گزری، نہ آج موجود ہے جس نے مسلمانوں کی طرح "اسماء ارجال" کا سا عظیم الشان فن ایجاد کیا ہو جس کی بدولت آج پانچ لاکھ مضمون کا حال معلوم ہو سکتا ہے" [۸۳] یا وہ ہے کہ سب سے پہلے محدثین نے اس کام کو "تخیر روایات" کے لیے ایجاد کیا تھا۔ پھر بعد میں اس انداز پر حکماء، صوفیہ اور امراء و فہرہ کے حالات لکھے گئے۔ مولانا شبلی اسی روایت کے پیرو ہیں۔ وہ کارلائل کے "نظریہ ہیرو" سے تو واقف ہیں اور اسی لیے انھوں نے اپنے اپنے فن کی مشق و مستیوں میں سے ایک کو جن کر ان کی سوانح مرتب کر دی۔ "الغزالی" ایک عظیم فلسفی کی، سوانح مولانا دوم ایک عظیم شاعر کی، الماسون ایک عظیم بادشاہ کی اور الفاروق ایک عظیم خلیفہ کی اور سیرۃ النبیان، فقہ کے بانی، ایک عظیم فقیر، امام ابوحنیفہ کی سوانح ہیں۔ ان تصانیف میں وہ قدیم تذکرہ نویسی کو جدید سوانح نگاری سے ملانے کی کوشش کرتے ہیں مگر ان میں بھی نفسیات انسانی کا علم نہ ہونے کے برابر ہے۔

شبلی نعمانی کو اس بات کا احساس تھا کہ ہمارے علماء نے مقولات اور مقولات کی طرف توجہ دی لیکن "تاریخ" کو بالکل نظر انداز کر دیا اور اب وہ گویا اس کی کوہرا کر رہے ہیں۔ اپنے مضمون "تہارب الامم ابن مسکویہ" میں لکھتے ہیں کہ "ہمارے یہاں علوم کی جو دو قسمیں مقول و مقول قرار دی گئیں اس کے متعلق ایک سخت غلطی یہ ہوئی کہ بعض علوم جن میں دونوں حیثیتیں جمع تھیں، صرف ان میں ایک حیثیت کا لحاظ ہوا مثلاً تاریخ و روایات کا فن بعض مقولات میں شمار کیا گیا جس سے نتائج ذیل پیدا ہوئے:

(۱) "جو لوگ صرف مقولات کو اپنا پایہ چڑھتے تھے یعنی حکماء اور فلاسفہ انھوں نے اس فن کی طرف مطلق توجہ نہیں کی اس لیے یہ فن فلسفیانہ بحث و آفرینیوں سے محروم رہ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ بول بیجا، قارانی، حقیق طوسی، امام ہمدانی، قطب الدین شیرازی، جمال الدین دوانی کی کوئی تصنیف کی کوئی تصنیف اس فن میں موجود نہیں۔"

(۲) چونکہ اس فن کی نسبت عام خیال یہ پیدا ہو گیا کہ اس کو عقل و روایت سے تعلق نہیں اس لیے مورخین اور اہل روایت نے خود بھی عقل و روایت سے کام نہیں لیا اور ان کو صرف اس سے غرض تھی کہ واقعہ کا

بیان کرنے والا ثقہ ہے یا نہیں۔ اگر ثقہ ہے تو وہ جو واقعہ بیان کرتا ہے، ان کے نزدیک حتمی اعتبار ہے۔ حالانکہ یہ بالکل ممکن ہے کہ رادی ثقہ ہو اور واقعہ کے بیان میں اس سے غلطیاں شروع میں آئیں۔ غرض اس دلیل کی وجہ سے تاریخ کا فن اس درجہ پر پہنچا جس پر اس کو پہنچنا چاہیے تھا (۱۸۳)۔

اس واقعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شکلی کی تمام تر توجہ تاریخی حقیقت کی طرف ہے اور تاریخ کی حتمی حقیقت ان کے دائرہ عمل سے خارج ہے۔ چنانچہ الفاروق کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

”طبری، الخوارزمی، بلذلی، طبقات ابن سعد وغیرہ میں تمام واقعات ہمہ متصل مذکور ہیں۔

اہل یورپ نے نئی تاریخ کو آج کمال کے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن اس خاص امر میں وہ

مسلمان مورخوں سے بہت پیچھے ہیں۔ ان کو واقعہ نگار کے ثقہ اور غیر ثقہ ہونے کی کچھ پروا

نہیں ہوتی۔ یہاں تک کہ وہ جرح و تعدیل کے نام سے بھی آشنا نہیں“ (۱۸۵)

یہاں شکلی تاریخ اور ادبی تاریخ کو غلط ملط کر دیتے ہیں۔ کمبن (Gibbon) کی تاریخ کا ترجمہ انھوں نے پڑھا تھا۔ اس میں جرح اور تعدیل سے اس لیے گریز کیا گیا ہے کہ تاریخ کی حتمی تصویر مکمل ہو جائے۔ اس طرح یورپ کی جتنی بھی اہم ادبی تاریخیں ہیں، ان میں حتمی تشکیل نو (Imaginative Reconstruction) پر خاص زور ہے۔ مولانا شکلی اس راستے پر نہیں چلتے اور تاریخ کو اسناد تک محدود کر دیتے ہیں اور اس میں اگر کسی چیز کا دخل گوارا کرتے ہیں تو وہ چند عقلی اصول ہیں، جن کی وہ ”الفاروق“ میں یوں تحلیل کرتے ہیں (۱۸۶)۔

ورایت کا فن اب ایک مستقل فن بن گیا ہے اور اس کے اصول و کاغذے نہایت خوبصورت ہو گئے ہیں۔ ان میں سے جو اصول ہمارے کام میں آ سکتے ہیں منسلک ذیل ہیں۔

(۱) ”واقعہ مذکورہ اصولی عادات کی زد سے ممکن ہے یا نہیں۔“

(۲) ”اس زمانے میں لوگوں کا میلان عام واقعہ کے مخالف تھا یا موافق۔“

(۳) ”واقعہ اگر کسی حد تک غیر معمولی ہے تو اسی نسبت سے ثبوت کی شہادت زیادہ قوی ہے یا نہیں۔“

(۴) ”اس امر کی تحقیق کہ رادی جس چیز کو واقعہ ظاہر کرتا ہے، اس میں اس کے قیاس اور رائے کا کس قدر حصہ شامل ہے۔“

(۵) ”رادی نے واقعہ کو جس صورت میں ظاہر کیا وہ واقعہ کی پوری تصویر ہے یا اس امر کا احتمال ہے کہ رادی اس کے ہر پہلو پر نظر نہیں ڈال سکا اور واقعہ کی تمام خصوصیتیں نظر میں نہ آ سکیں۔“

(۶) ”اس بات کا اندازہ کہ زمانے کے اعتقاد اور مختلف رادوں کے طریقہ ہدایت نے روایت میں کیا کیا اور کس کس قسم کے تغیرات پیدا کر دیے ہیں۔“

ان سب باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ شکلی کی تمام تر دلچسپی علم تاریخ سے ہے۔ تاریخ کو آرٹ سمجھنے یا جاننے کی طرف ان کی توجہ نہیں ہے۔ انسانی نفسیات کی طرف بھی ان کی توجہ نہیں ہے۔ کمبن اور کارلائل جی کام کرتے

ہیں۔ شکلی کے لیے تاریخی تصنیف میں دو چیزیں اہم ہیں۔ ایک یہ کہ جس عہد کا حال لکھا جائے اس کے ہر قسم کے واقعات قلم بند کیے جائیں یعنی تمدن، معاشرت، اخلاق، عادات و مذہب ہر چیز کا مفصل ذکر ہو۔ اس سے ”علم“ کی تشکیل ہو جاتی ہے لیکن روح زمانہ (Spirit of the Age) تک پہنچنے کا راستہ نہیں کہتا۔ وہ عملی تھریز (Dissection) کے قائل ہیں مگر تفکیلی نو (Reconstruction) سے انہیں دلچسپی نہیں ہے۔ اسی لیے ان کی تاریخیں نوٹس (Notes) معلوم ہوتی ہیں جن میں موضوع مطالعہ کے تعلق سے حقائق (Facts) تو جمع ہیں مگر یہ سب ایک جسم کے الگ الگ ٹکڑے ہیں۔ مولانا قاسم واقعات میں سبب و مسبب کا سلسلہ تلاش کرنے کے قائل ہیں مگر یہ بھی جزوی واقعات ہی تک محدود رہتا ہے۔ وہ اسباب جو پورے دور پر حاوی ہوں اور اس دور کی ہر کارگزاری کو ایک خاص رنگ دے رہے ہوں ان کی تشکیل کی پرواز سے دور رہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

”ہندوستان کا ہر واقعہ بہت سے مختلف واقعات کے سلسلے میں بندھا ہے۔ انہیں ریڈ و انہوں کا چمکانا اور ان سے فلسفیانہ نکھونے کے ساتھ تاریخی نتائج کا استخراج کرنا یہی چیز ہے جو علم تاریخ کی جان اور روح ہے اور یورپ کو اس فن کے حلقہ جو اختراع و ایجاد پر زیادہ تر مارتا ہے وہ اسی عہد کی پرہیزگاری ہے“ [۸۷]۔

علم تاریخ کی پیدوار ضرور ہے مگر یورپ، جس کی مولانا تعریف کرتے ہیں، انہی تاریخ کو اس سے بالاتر لے گیا ہے اور وہ واقعات کی روح سے ہم کنار ہو کر سارے دور یا پوری شخصیت کا وہ انفرادی نکھ تلاش کر لیتا ہے جس کی بنیاد پر کسی دور یا کسی فرد کی عمل اور جتنی جاگتی تصویر بن جاتی ہے اور مختلف اجزا الگ الگ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ایک وحدت، ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ شکلی کے پاس یہ اکائی اس طرح نہیں ملتی بلکہ الگ الگ ٹکڑے سے نظر آتے ہیں۔

شکلی کے تاریخی نظریہ کا اہم جزو شعوری یا لاشعوری دونوں طرح سے ”کلام“ ہے۔ ان کی تاریخی تصانیف بھی علم الکلام کی شاخ ہیں۔ وہ عظیم پہلے ہیں اور سورج ہند میں۔ ان کی تاریخیں مستشرقین اور یورپی مصنفین کے رد میں لکھی گئی ہیں خاص طور پر یورپی مصنفین نے جو اسلامی تاریخیں لکھی ہیں ان پر سرسید نے بھی استدلال کیا ہے۔ سرسید نے جو جواب دیے ہیں ان میں تحقیق کم اور استدلال زیادہ ہے۔ شکلی کا علم سرسید سے کہیں آگے ہے اور وہ اسناد کے ساتھ یورپی مورخوں کو غلط ثابت کرتے ہیں لہذا اعتراضات کا مدلل جواب ان کی تاریخوں کا اہم حصہ ہے۔ ان کی تاریخی تصانیف پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ عقیدہ کی بنیاد پر بات ان کے دل میں چبھ گئی ہے وہ اس کے خلاف بات پر استدلال کرنے میں لگے ہوئے ہیں مثلاً یورپی مورخین کی یہ رائے کہ اسلام بذور شمشیر پھیلا، شکلی کی تصانیف میں بیشتر جگہ رد ہوتی ہے مگر مولانا یہ بات نظر انداز کر جاتے ہیں کہ مسلمان خود فتوحات پر فخر کرتے ہیں اور ان فتوحات کو اسلام کے پھیلنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ خود عرب معاشرے میں یہ دستور تھا کہ جنگ میں جو قبیلہ جیت جاتا اس کے وہ لوگ کو ہارنے والا قبیلہ تسلیم کر لیتا۔ مولانا

اپنے عقیدے کے قطعی سے ہڈ باتی ہو جاتے ہیں۔ ایک جگہ وہ طرد کیلئے ہیں کہ یورپین مورخین کا ان پر کس قدر ہڈ باتی اثر ہوتا ہے:

”یورپین مورخوں کے اعتراضات اگرچہ نہایت پادور ہوا ہوتے ہیں اور اس لیے ان کا جواب دینا نہایت آسان بات ہے لیکن ہر جواب دینے والا سخت مشکل میں پڑ جاتا ہے۔ یورپین مصنفین ایک اعتراض کے بیان کرنے میں، جو غلط ہوتا ہے، بے درپے اور بہت سے جھوٹ مارتے جاتے ہیں۔ جواب دینے والا ایک جھوٹ کا جواب دینا چاہتا ہے تو سامنے ایک اور جھوٹ نظر آتا ہے۔ اور حقیقت ہوتا ہے تو ایک اور جھوٹ نمایاں ہوتا ہے۔ مسلسل دروغ بانی اور اعتراضوں کے انجم پر بے اختیار اس کو پیش آ جاتا ہے اور بجائے اس کے کہ وہ سکون اور اطمینان کے ساتھ اصل واقعہ کے انکشاف کی طرف متوجہ ہو، غصے سے بے قابو ہو جاتا ہے جو کچھ پر پکی اثر پڑا ہے (۸۸)۔“

غصے سے بے قابو ہو جانے کا اثر نظریاتی کے عقیدے کی جنگی کوٹا ہر کرتا ہے۔ جو ہر چیز پر حاوی ہے۔ اسی لیے ان کی ”تاریخ نویسی“ میں ”کلام“ کا عنصر نمایاں ہے۔ وہ دروغ ہوتا چاہتے ہیں گمان کی فطرت، ان کا مزاج انھیں کام کی طرف لے جاتا ہے۔ ان کے نظریے تاریخ میں بار بار یورپ کی تھکد کی طرف اشارہ کیا گیا ہے لیکن یہاں بھی بنیادی طور پر اسلامی مورخین کے پیرو رہتے ہیں۔ جس طرح ”مدوّۃ العلماء“ میں انھوں نے ”اسلامی تعلیم“ میں ”ہدیہ تعلیم“ کو شامل کیا تھا اسی طرح تاریخ نویسی میں بھی وہ اسلامی تاریخ نویسی ہی میں ہدیہ طریق تاریخ کو شامل کر کے اعتراض پیش کرتے ہیں جس میں غالب حصہ روایت کا رہتا ہے لیکن یورپ کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ یورپ سے استفادہ کا شبلی نے بار بار انکبار کیا ہے لیکن وہ کہاں تک یورپ کے ساتھ ہیں اور کس حد تک وہایت اسلامی سے وابستہ ہیں، اس کا اندازہ ”سیرۃ النبی“ کے اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

”مرد بابیر کو کٹر واقعات کے اسبابِ عقل سے بحث نہیں ہوتی، شان کی تلاش و تحقیق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ اس باب میں یورپ کا طریقہ نہایت غیر معتدل ہے، یورپین مصنف ہر واقعہ کی علت تلاش کرتا ہے اور نہایت دور از قیاس اور احتمالات سے سلسلے معلومات پیدا کرتا ہے۔ اس میں بہت کچھ اس کی خود فرضی اور خاص مطلع نظر کو دخل ہوتا ہے۔ وہ اپنے مقصد کو بخور بتا لیتا ہے۔ تمام واقعات اس کے گرد و گوش کرتے ہیں۔ بخلاف اس کے اسلامی مورخ نہایت سہائی اور انصاف اور خاص غیر طرف داری سے واقعات کو ملحوظ کرتا ہے۔ اس کو اس سے کچھ فرض نہیں ہوتی کہ واقعات کا اثر اس کے مذہب پر معتقدات پر اور تاریخ پر کیا پڑے گا۔ اس کا قبضہ مقصد صرف واقعیت ہوتی ہے۔ وہ اس پر اپنے معتقدات اور قومیت کو بھی قربان کر دیتا ہے۔ اس بات سے بچنے

کے لیے کہ واقعات، رائے سے غلط نہ ہو جائیں وہ پاس پاس کے نگاہری صاحب پر بھی نظر نہیں ڈالتا اور ہر واقعہ کو شک اور دھواں چھوڑتا ہے۔“ (۱۹۹)۔

اس اعتبار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شکلی سرسید کے زیر اثر پوپ کے نگاہ کو ضرور ہیں مگر وہ قدیم روایت میں اس درجہ رہے ہوئے ہیں کہ ان کے انداز نظر سے محض اس قسم کا احتجاج و جہد میں آسکتا ہے جسے پورے طور پر جدید تحریک سے وابستگی نہیں کہا جاسکتا۔

شکلی اپنی تاریخی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک حصہ میں واقعات یا حالاتِ زندگی اور دوسرے میں اخلاقی و عادات اور کارناموں کی تفصیل ہوتی ہے۔ یہی طریقہ مولانا حالی بھی اختیار کرتے ہیں۔ شکلی کا پہلا حصہ قدامت کے انداز میں ہوتا ہے۔ دوسرے حصے کی ضرورت سوانح نگاری کے جدید طرز سے پیدا ہوتی ہے۔ ”السامون“ کے بھی دو حصے ہیں۔ ”الغاروق“ کے بھی دو حصے ہیں۔ یہ طریقہ یورپ میں اٹھارویں صدی عیسوی میں لکھی جانے والی سوانح میں ملتا ہے۔ جون سن کی ”حیات الشعراء“ (On the Lives of Poets) میں یہی طریقہ استعمال ہوا ہے یعنی پہلے سب واقعات جمع کر دیے جاتے ہیں اور پھر سرشیاں قائم کر کے کردار اور کاموں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ شکلی اور حالی نے اس طریقے میں روایتی اثر سے ایک فرق کر دیا ہے۔ وہ اخلاقی نوعیت کے ملاحظات قائم کرتے ہیں جسے فیاض، رواداری و لطیفہ اور ان کے تحت موضوع مطالعہ کو کمال پر لکھا کر کچھ واقعات اور لطائف جمع کر دیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں سوانح ”باج کرانی“ سے دور اور قصیدہ سے قریب ہو جاتی ہے۔ شکلی کے موضوع وہی لوگ اور ہستیاں ہیں جن سے ان کو کمال عقیدت ہے اسی لیے کسی غلطی کا عنوان قائم کرنا ممکن نہیں رہتا۔ سوانح نگاری کا وہ جدید طریقہ جو رسول نے بھی اختیار کیا تھا یعنی لائف کے تسلسل کے ساتھ کارنامے اور اخلاقی بھی سامنے آتے جائیں۔ شکلی کے مودعین کے سلسلے میں یہ ممکن نہیں تھا کیوں کہ ان کے بارے میں جو معاملات اور روایات ملتی ہیں ان کے سیاق و سباق کا کہ یہ واقعہ کب، کہاں اور کیوں پیش آیا تھا، کوئی پتا نہیں چلتا۔ اس طرح شکلی کے مودع کی باج کرانی یعنی زندگی کا پورا گراف سامنے نہیں آتا۔

”الغاروق“ شکلی کی سب سے زیادہ مقبول تصنیف ہے، جسے تاریخ نگاری کا شاہکار بھی کہا جاتا ہے۔ دیباچہ میں شکلی نے اپنے تمام نظریات، تاریخ کو جمع کر دیا ہے جن کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ پہلے حصے میں جنگوں کے بیانات نہایت درجہ اثر ہیں اور شکلی کی نثر کے بھرپور نمونے ہیں۔

”سیرۃ النبی“ شکلی کی سب سے وقیع تصنیف ہوتی اگر وہ اس تصنیف کے دورانِ وقافت نہ پا گئے ہوتے۔ جلد اول شکلی کی لکھی ہوئی ہے جس میں آنحضرت ﷺ کے حالات و واقعات کو غزوہ تبوک تک بیان کیا گیا ہے۔ جلد دوم میں شکلی کے لکھے ہوئے حصے تو سین میں دے دیے گئے ہیں اور ان پر اضافہ سید سلیمان ندوی نے کیا ہے۔ باقی جلدیں سید سلیمان ندوی کی لکھی ہوئی ہیں۔ ”سیرۃ النبی“ آنحضرت ﷺ کی مکمل و مستحضر

سوانح ہے۔ جلد اول کا طرز بیان اور اس کا ادبی رنگ منفرد ہے۔ اردو نثر کا یہی ادبی طرز شبلی کی نظر آ رہا ہے۔ ”الما سون“ کے دیباچے میں سرسید نے شبلی کے طرز بیان کی تحریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انھوں نے تاریخ طرز کو بڑی فصاحت سے اس طرح برتا ہے کہ ”تاریخ طرز اصلیت بدستور راہی اصل صورت میں موجود ہے۔“ ان کا یہ طرز ادا انھیں اردو ادب میں ایک مقام دلا ہے۔ شبلی نے انشا پردازی کے جو ہر نہ صرف ہر جگہ دکھائے ہیں بلکہ طرز کی حدیں ان کی نثر میں درجہ کمال کو پہنچ گئی ہیں۔ انھوں نے موضوع طرز اور انوکھا بیان کردیا ہے۔

(۳) ادب اور تنقید:

تصانیف شبلی کی تیسری اہم جہت ”ادب اور تنقید“ ہے جس کے ذیل میں ”موازیات انہیں وودیر“، شعر العجم اور مشرق ادبی و علمی موضوعات پر تنقیدی مضامین کو رکھا جاسکتا ہے۔ اسی کے ساتھ شبلی کے خطوط بھی ان کی فکر و نظر کو نمایاں کرتے ہیں۔ شبلی کے حقداران میں اس دور کی ساری خوشبوئیں محفوظ ہیں اور اس اعتبار سے بھی وہ اپنے دور کے ایسے ترجمان ہیں جن کے بغیر اس دور کی تفہیم پوری نہیں ہو سکتی۔

الطاف حسین حالی کی طرح شبلی نعمانی بھی اس دور کے اہم ادبی نقاد ہیں جنھوں نے اردو ادب کے رنگ و مزاج کو بدستور کا کام کیا ہے اور جدید ادبی تنقید کو تہ کر دہوئی کی روایت کی جگہ لا کھڑا کیا ہے۔ ان دونوں نقادوں کی تعلیم مشرقی اعزاز پر ہوئی تھی۔ دونوں فارسی و عربی زبانوں سے تواقف تھے لیکن انگریزی زبان نہیں جانتے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مغربی اثرات ساری تہذیبی و فکری سطح پر عجزی سے چھا رہے تھے۔ ان دونوں نے اردو ادب کے مستقبل کی آنکھیں روشن کرنے کی خدمت اہم اہم دی۔ حالی اور شبلی کے اعجاز نظر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی انگریزی معیار ادب کو اپنا کر اس میں مشرقی طرز تنقید کو ملاتے ہیں۔ ان کے برخلاف شبلی مشرقی معیار تنقید کو بنیاد بنا کر اس میں مغربی فکر کا احراج کرتے ہیں۔ اس طرح احراج تو حالی و شبلی دونوں کرتے ہیں لیکن دونوں کے احراج کی نوعیت و رنگ میں اسی لیے فرق ہے کہ دونوں کے طرز تنقید کی بنیادیں الگ الگ ہیں۔ حالی کے ”مقدمہ شعر و شاعری“ اور شبلی کی ”موازیات انہیں وودیر“ اور شعر العجم کے حراج و رنگ میں جو فرق نظر آتا ہے وہ بھی اسی لیے ہے۔ شبلی جب اپنے مشرقی طرز تنقید میں سماجی موضوعات کے اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں یا تہذیب کو ادبی مطالعہ میں ملاتے ہیں اور ایسے موضوعات کو، جیسے شعر العجم کی جلد چہارم میں ملتے ہیں: ”کلام حکومت کا اثر شاعری پر“، ”مفخص و خود بیان حکومت کا اثر“ ”فوجی زندگی کا اثر“ یا ”اختلاف معاشرت کا اثر شاعری پر“ بذریعہ بحث لاتے ہیں تو وہ مطالعہ ادب کے مشرقی اعجاز نظر میں مغربی طرز تنقید کا احراج کر کے نئی تنقید کی عمارت کھڑی کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی اپنے وقت کے جدید عالم تھے اور جدید محقق کی حیثیت سے بھی ان کا درجہ بلند تھا۔ علم و

تحقیق ان کی تنقید کا بنیادی حراج ہے جس میں وہ تاریخی رنگ کو اجاگر کر کے اپنی ادبی تنقید کو ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ راجہ راجاؤ کی اصطلاح میں اردو کے پہلے ”محقق نقاد“ (Scholar Critic) ہیں۔ شعلی کی تنقید میں ”شکای حراج“ بھی واضح ہے جس کی مدد سے وہ اپنی بات کو استدلال کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ اس طرح علم و تحقیق، تاریخی حقائق اور شکای حراج، شعلی کی ادبی تنقید میں ایک انسانی بن کر ان کی تنقید کو ایک ایک رنگ دکھا کرتے ہیں۔

شعلی کے ہاں ”اصول تنقید“ تفصیل کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ”عملی تنقید“ میں بھی مذاقی ضمن اس طرح نمایاں ہوتا ہے کہ شعر و ادب کا ایسا سحر و ذوق کہیں اور مشکل سے دکھائی دیتا ہے۔ شعرا انجم کی جلد چہارم و جلد پنجم کی مدد سے شعلی کا ”غنی شاعری“ (لوہیتا) مرتب کیا جاسکتا ہے۔ ان کی ادبی تنقید میں نگری و ناسر بھی نمایاں ہیں اور شکای حراج کے باوجود رنگ و نئی اور شدت کا پتا نہیں چلتا۔ عاشق حراجی نے ان کے ادبی رنگ میں ایک گھلاوٹ و شیرینی پیدا کر دی ہے۔

جس طرح علی گڑھ میں، سرسید کے زیر اثر، شعلی جارج نویسی کی طرف رجوع ہوئے، اسی طرح حیدرآباد دکن کی ادبی محفلوں میں ان کا شاعرانہ ذوق ابھرا اور وہیں انھوں نے خالص ادبی و تنقیدی تعریف ”موازنہ انھیں دو دیر“ شروع کی۔ یوں تو ”سوانح مولانا دوم“ بھی تنقیدی کتاب ہے اور ہر سوانح میں عام طور پر وہ شعر و ادب کا ذکر ضرور کرتے ہیں مگر ”موازنہ انھیں دو دیر“ ایک ایسی تعریف ہے جو ادب کے سوا کسی اور دائرے میں نہیں آتی۔ پھر آخر میں انھوں نے شعرا انجم کو پانچ جلدوں میں لکھا جو، فارسی شاعری کے مطالعہ کے تعلق سے، آج بھی اہم و مستحق تعریف ہے اور جس سے شعلی کی بہترین تنقیدی صلاحیتوں کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شعلی کی تنقید کا رخ بنیادی طور پر مشرقی انداز فکر کی طرف رہتا ہے اور اس طرح وہ ”احراج“، جو ان کی خلعت، ان کے علمی، ادبی، نگری اور ادبی کاموں کا حراج ہے، ان کی ادبی تنقید میں بھی موجود ہے۔

”موازنہ انھیں دو دیر“ ادبی تنقید کے لحاظ سے بھی ایک اہم تعریف ہے۔ یہاں شعلی اردو زبان کے دو بڑے مرثیہ گو: انھیں دو دیر کے کام کا موازنہ کرتے ہیں لیکن شروع ہی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ انھیں کے طرف دار ہیں۔ اسی طرف داری میں ان کا استدلالی رجحان نمایاں رہتا ہے۔ اور ان کا معقول و منطقی انداز ان میرا انھیں کو چھاننے اور مرزا دویر کو گھٹانے کا کام کرتا نظر آتا ہے۔ دیکھا جائے تو ”موازنہ“ میں شعلی بنیادی طور پر انھیں کے مرثیوں کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہیں اور مرزا دویر کا ذکر بیچ بیچ میں ضنا آ جاتا ہے۔ آخر میں کتاب کے عنوان کی مدد سے، وہ ”انھیں دو دیر کا موازنہ“ کی سرخی قائم کر کے مرزا دویر کے کلام کے محبوب کو موضوع مطالعہ بناتے ہیں اور تنقید میں وہ قوم کی بدذاتی کا ذکر کر کے یہ جملہ لکھتے ہیں کہ ”بدذاتی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ (میرا انھیں) اور مرزا دویر حریف مقابل قرار دے گئے“ (۹۰) معلوم ہوتا ہے کہ شعلی نے اسی بدذاتی کو

دور کرنے کے لیے یہ کتاب لکھی ہے اور فحلی کی یہی کوشش اس کتاب کی جان ہے۔ استدلالی مزاج کے ساتھ فحلی کا تاریخی رجحان بھی یہاں سامنے آتا ہے۔ پہلے وہ مرثیہ گوئی کی تاریخ بیان کرتے ہیں اور عربی و فارسی کی مرثیہ گوئی سے لے کر اردو مرثیے تک آتے ہیں۔ تاریخ مرثیہ کے بیان میں وہ لکھتے ہیں کہ اردو مرثیہ جسے میر انیس نے کمال پر پہنچایا، ایک رنگ اور خارجی شاعری کی صفت ہے جب کہ عربیوں کے مرثیے ذاتی و داخلی مزاج کے حامل ہیں۔ اردو مرثیہ اس روایت سے الگ ہے۔ اس کا نا تا کسی طرح داخلی و ذاتی مرثیوں سے قائم نہیں ہوتا۔ اردو مرثیے کے ارتقا کے تمام خارجہ اردو دنیا میں ملے ہوئے اور یہ خالص اردو زبان کی ہندوستانی چیز ہے جہاں حضرت امام حسین بھی لکھنوی نواب کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور مرثیے کے سارے کردار بھی کدہم و درویش اور ہجر کی تریبائی کرتے ہیں۔ اگر اس تعریف سے مراد دیر کے ذکر کو خارج کر دیا جائے تو یہ اردو میں ایک فرد شاعر کے مفصل تنقیدی مطالعہ کی منفرد مثال بن جاتی ہے۔

”سوانح“ میں ہمیں ایک ترتیب، ایک پانچویں کا احساس ہوتا ہے۔ فحلی میر انیس کے محاسن شاعری پر بحث کر کے ان کے مرثیوں کو فصاحت و بلاغت کے اصولوں سے پرکھتے ہیں۔ پہلے ان دونوں اصطلاحوں کی تعریف کرتے ہیں اور پھر اس معیار سے انھیں کے مرثیوں کی تجزیہ کر کے ان کی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ یہاں اصولی تنقید اور فحلی تنقید ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ تنقیدی مطالعہ کی یہ نوعیت اردو ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔ فحلی ہر بات اور ہر پہلو پر بحث کر کے مثالوں سے واضح کرتے ہیں اور میر انیس اور مرزا دیر کے کام سے مثالیں دے کر انھیں کی عظمتوں کو نمایاں کرتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ انھیں کے ہاں کمال فصاحت ہے اور دیر کے ہاں اس کا فقدان ہے۔ تعویہ و استعارہ کے استعمال کی بھی مثالیں دیتے ہیں۔ پھر جذبات، انسانی، مناظر، قدرت، صبح کا سماں، گرہی کا سماں اور واقعہ نگاری کی مثالیں دے کر اپنے زاویہ نظر کا ثبوت بھی پہنچاتے ہیں۔ تنقیدی مطالعے میں یہ بات ٹہکی ہار سامنے آتی ہے کہ میر انیس کے مرثیوں میں ان سب پہلوؤں پر بہترین شاعری تخلیق ہوئی ہے۔ رزمیہ کے تحت وہ ہلکے، جنگ، فوج کی چٹائی، حملے کا زور شور، حربوں کی باہمی معرکہ آرائی اور ٹھون، جنگ، گھوڑے، گوار کی تعریف اور ان پر بحث کر کے اپنے زاویہ نظر کا ثبوت ان کی شاعری سے فراہم کرتے ہیں۔ فصاحت و بلاغت پر جس انداز اور معنائی کے ساتھ فحلی نے بحث کی ہے وہ سوانح کا بہترین حصہ ہے۔ یہی بحث ہمیں شعرا لغیم کی جلد چہارم میں زیادہ وسیع خاطر میں ملتی ہے۔ فصاحت و بلاغت کے سلسلے میں یہ بات بھی پہلی مرتبہ فحلی نے لکھی ہے کہ انھیں دیر کی شاعری کا فرق صرف فصاحت و بلاغت کا فرق نہیں ہے۔ فحلی لکھتے ہیں:

”انھیں دیر کے سوانح میں یہ فقرہ ضرب المثل ہو گیا ہے کہ میر صاحب میں فصاحت زیادہ ہے اور مرزا میں بلاغت لیکن یہ فقرہ جس قدر زیادہ مشہور ہے اسی قدر بلکہ اس سے زیادہ غلط اور بے مفی ہے۔ بلاغت کی جو تعریف تمام کتابوں میں مذکور ہے اور جس سے کسی

کو اختلاف نہیں اس کی زد سے بلاغت کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو۔ اس لیے فصاحت و بلاغت کو ہائیم حریف قرار دینا اجتہاد اقلیتوں کا ہے کیوں کہ کلام اس وقت تک طبع نہیں ہو سکتا جب تک اس کے تمام الفاظ، مطروحات و مرکبات فصیح نہ ہوں۔ اگر فصاحت میں کسی قسم کی کمی ہوگی تو بلاغت میں بھی کمی ہوگی، اس لیے کسی کلام کی نسبت یہ کہنا کہ اس میں بلاغت زیادہ ہے اور فصاحت کم، گویا یہ کہنا ہے کہ فصاحت زیادہ بھی ہے اور کم بھی۔ [۹۱]

شعلی فصاحت و بلاغت کے اصولوں سے مراد انہیں کا مطالعہ کر کے پہلی پہرائیں کی عظمت کو ابھارتے ہیں۔ ”موازنہ“ سے پہلے انہیں کی شاعری کا اس طور پر اور اس انداز نظر سے مطالعہ نہیں ہوا تھا۔ جدید اصول تنقید سے رواجی معیار شاعری پر کسی شاعر کے کلام کو پرکھنا، اردو تنقید میں یہ شعلی کی اولیت ہے۔ شعلی نے نثر سے شاعری میں دی ہیں اور ان میں شاعری سے مختلف موازنات کے تحت مراد انہیں کا بہترین انتخاب سامنے آ جاتا ہے۔ اس سے بھر انتخاب کلام انہیں کا اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا۔ یہی وہ تصنیف ہے جس نے بیسویں صدی میں میر انہیں کی شاعرانہ عظمتوں کو نزد یک و دور تک پہنچایا ہے۔ آج شعلی کی یہ تصنیف میر انہیں و مرزا ادیب کے موازنہ کے طور پر اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اس میں جس طرح کلام انہیں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے وہ نیا اور اچھا ہے۔

جدید تنقید میں دو شاعروں کا موازنہ اس لیے کیا جاتا ہے کہ تعلقات سطح پر دو مغز و ستیوں کا فرق واضح ہو جائے۔ شعلی انہیں کی طرف داری کی وجہ سے موازنہ میں تو کامیاب نہیں ہیں لیکن خود انہیں کا مطالعہ شعلی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ کلام میر انہیں کی پسندیدگی کی وجہ یہ بھی ہے کہ میر انہیں دہلوی روایت کے شاعر ہیں اور شعلی بھی اسی حوزہ کے حامل ہیں جب کہ مرزا ادیب کا ادراک، تاسخ کی طرح، انحصاری شاعری کا ترجمان ہے اور یہ ادراک شعلی کے مذاقی تسلیم سے خارج ہے۔ شعلی نے میر انہیں کی انفرادی صفت ”مرقع نگاری“ بتائی ہے۔ ڈاکٹر احسن غامدی اس صفت کو ”منسوری“ کہہ کر نمایاں کرتے ہیں۔ ”موازنہ انہیں و ادیب“ اردو تنقید میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے اور یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔

شعلی کی دوسری اہم تنقیدی تصنیف ”شعر العجم“ ہے جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ حالات و سوانح کے تعلق سے اس میں تحقیق کی بہت سی غلطیاں ہیں۔ شعلی نے دلچسپ واقعات اور روایات کو خاص طور پر بغیر چھان بچک کے شعر العجم میں شامل کر دیا ہے جن پر حافظ محمود شیرانی نے کئی مضامین لکھے جو رسالہ ”اردو“ میں اکتوبر ۱۹۳۳ء سے جنوری ۱۹۳۷ء تک شائع ہوتے رہے اور نظر ثانی اور اضافہ مزید کے ساتھ ”تنقید شعر العجم“ کے نام سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئے [۹۲]۔ شیرانی صاحب کو ”شعر العجم“ پر بنیادی اعتراض یہ ہے کہ ”علامہ شعلی اس تصنیف کے دوران میں مورخانہ و محققانہ فرائض کی نگہداشت سے ایک بڑی حد تک غافل رہے ہیں۔ رطب و یابس، جو کچھ ان کے مطالعے میں آ جاتا ہے، بشرطیکہ دلچسپ ہو حوالہ قلم کر دیتے ہیں۔ شعرائے عجم

کے حالات میں ان کے حالات و قلم نے بہت لغزشیں کی ہیں۔ اس خاص دائرے میں ان کی مطلوبہ جہتیں نہایت محدود ہیں۔۔۔ سن ۱۸۵۷ء جو تاریخ کا ایک شاندار اور وقیع پہلو ہے اور اس پر پوری توجہ نہیں کی زیادہ تحقیق اور تلاش سے کام نہیں لیا۔ (۱۹۳)۔

”شعرا لئیم“ کی پانچوں جلدوں کا ضروری تعارف ہم پچھلے صفحات میں ”تصانیف شعلی“ کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ شروع کی تین جلدیں چڑا کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ مولانا نے آٹری دور کے شعرا کو اس میں شامل نہیں کیا ہے حتیٰ کہ عبدالرحمن جامی جیسا شاعر نظر انداز ہو گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی شعرو ادب کا چہرہ اجازہ لیے بغیر مولانا نے کچھ شاعر لے لیے ہیں اور ان پر نگہ کر کام کو مکمل کر دیا ہے۔ چوتھی جلد میں وہ شاعری کے اصولوں پر بحث کرتے ہیں اور باب سوم میں فارسی شاعری کا اجمالی جائزہ لے کر ”شاہ نامہ“ فردوسی کا مفصل مطالعہ کرتے ہیں۔ پانچویں جلد میں شاعری کی مختلف اصناف، غزل، قصیدہ، غزل وغیرہ کے ساتھ صوفیانہ شاعری، اخلاقی شاعری، فلسفیانہ شاعری وغیرہ کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔

”شعرا لئیم“ میں سن ۱۸۵۷ء حالات و واقعات کی صحت سے زیادہ شاعروں اور اصنافِ سخن کے تنقیدی جائزہ پر زور دیا گیا ہے۔ یہی تنقیدی مطالعے شعرا لئیم کی جان ہیں۔ شعلی شاعر کے حالات زندگی بیان کرنے کے بعد جب کلامِ شاعر کی خصوصیات پر آتے ہیں تو فارسی ادب کے تمام سورتوں اور نقادوں سے بحث جاتے ہیں۔ پروفیسر ای بی براؤن کی تعریف: ”اے لٹرییری ہسٹری آف پریشیا“ میں تاریخ، سن اور حالات تو موجود ہیں لیکن شعرو ادب کے تنقیدی مطالعے اس تعریف میں کم و بیش نہیں ہیں۔ شعلی اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”ہماروں کی کتاب دیکھ کر سخت افسوس ہوا۔ فردوسی کی نسبت صرف دو تین صفحے لکھے ہیں جس میں اقتباسات بھی شامل ہیں۔ مذاق انتہائی عجیب ہے کہ آپ فردوسی کا مرتبہ سیدہ معقودہ کے برابر بھی نہیں سمجھتے اور فرماتے ہیں کہ کسی حیثیت سے یہ کتاب (شاہ نامہ) اور شعرا نے فارسی کے کلام کے برابر نہیں (۱۹۳)۔ فارسی شعرا پر تنقیدی رائے کے لیے شعرا لئیم آج بھی ایک مفید تصنیف ہے۔ شعرا لئیم میں شعلی نے عقیدہ شاعری پر زور دیا ہے اور جلدیں و حالات کو ضمنی حیثیت دی ہے۔

شعرا لئیم میں فردو اور شعرا کے کلام پر تنقیدی رائے دی گئی ہیں اور ان کے کلام کی خصوصیات کا تجزیہ کر کے تاریخِ شعر میں ان کی اہمیت اور ان کا درجہ متعین کیا گیا ہے مثلاً جلد سوم میں عرفی شیرازی کے تنقیدی مطالعے کو لکھتے ہیں: ابتدا میں عرفی کا نامہ نسب اور تعلیم و تہذیب کا ذکر کر کے اس کی ہندوستان آمد اور مختلف درباروں سے اس کی وابستگی اور قصیدہ پیش کرنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی مروج و محل کے مطابق قصیدوں سے اقتباسات بھی دیے گئے ہیں۔ شیرازہ سلیم سے عرفی کی محبت کا ذکر کر کے، سلیم کو پیش کیے جانے والے قصیدے میں، مداحی سے زیادہ اظہارِ محبت کو نمایاں کیا جاتا ہے اور اپنی بات کے ثبوت میں اردو ترجمے کے ساتھ اس قصیدے کے آٹھ شعر پیش کیے جاتے ہیں۔ پھر اس کی موت کا حال لکھا جاتا ہے۔ اخلاق و عادات کا

ذکر کیا جاتا ہے۔ اس کی نعت اور محنت کے قصے سنائے جاتے ہیں۔ تعنیفات کی تفصیل دی جاتی ہے۔ بتایا جاتا ہے کہ ”مثنوی“ میں وہ نا کامیاب ہے۔ قصائد و غزلیات میں بھی فحشی قصائد کو بہتر بتاتے ہیں۔ اس کے کلام پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”وہ ایک طرز خاص کا موجد ہے“ اور بحر عربی کے ہم عصر مبدعین کے حوالے سے بات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ نظیری سے عربی کا مقابلہ کرتے ہیں۔ فحشی نے جو اس کی تخریب کی ہے اس کا اقباس دیتے ہیں۔ علامہ افتادہ دہلوی کے حوالے سے عربی کی مقبولیت پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ اس کے بعد ”عربی کا کلام“ کی سرفہ آتی ہے اور اس کے کلام کی خصوصیات کا تجزیہ کر کے زور کلام، الفاظ کی نئی نئی ترکیبیں، جدت استعارات و تشبیہات، زور و طبع، مسلسل مضمون، قصائد میں اپنا ذکر، مضمون آفرینی، طرز ادا کی جدت کی خصوصیات پر مثالوں کے ساتھ اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد مشق شعری اور اخلاق کی سرفہ کے تحت مثالوں کے ساتھ اس کے کلام کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اخلاق کے سلسلے میں بتایا جاتا ہے کہ علوے نفس اور بلند معنی کے خیالات، جو فارسی شاعری میں کم تھے، عربی نے نثر سے ادا کیے ہیں۔ بحران پہلو پر بحث کی جاتی ہے کہ ”عربی نے غزل میں جس قدر فلسفیانہ خیالات ادا کیے کسی شاعر نے ادا نہیں کیے“ اس طرح عربی پر نہ صرف تمام حسن طبع و تنقیدی مواد سامنے آ جاتا ہے بلکہ اس کے بہترین اشعار کا انتخاب بھی سامنے آ جاتا ہے۔ یہی طریق مطالعہ کم و بیش ہر شاعر کے سلسلے میں کیا گیا ہے۔ فردوسی کا مطالعہ زیادہ تفصیل کے ساتھ کر کے اسے فارسی زبان کا بہترین شاعر کہا ہے۔

”شعر العجم“ میں جب ہم شعر اردو ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو نہ صرف ان کے کلام سے عمارت تعارف ہو جاتا ہے بلکہ ہر شاعر کی انفرادی خصوصیات بھی واضح ہو جاتی ہیں۔ فحش کا شعری مذاق قابل رشک تھا اسی لیے ہر شاعر کے بہترین شعر ان کے تنقیدی مطالعے کو بھی روشن کر دیتے ہیں۔ لیکن ہے کہ آئندہ دور میں شاعروں پر جو کچھ انھوں نے لکھا اس پر بھی اضافے کیے جائیں مگر فحش کی تنقید ہمیشہ بنیاد رہے گی۔

شعر العجم کی ایک اور خصوصیت اصولی تنقید میں اہم اضافے ہیں۔ جلد چہارم میں ایک تو شاعری کے بنیادی عناصر ”فحش“ اور ”محاکات“ پر سیر حاصل بحث کی ہے جو ”مقدمہ شعر و شاعری“ کی یاد دلاتی ہے اور ساتھ ہی اسے پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔ دوسرے اس سے ”سماجی تنقید“ (Social Criticism) کی بنیاد استوار ہوتی ہے۔ وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جس نے اس پہلو کو نمایاں کر کے شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ شاعری پر آپ دہوا کا اثر اور معاشرت سے تعلق پر روشنی ڈالتے ہیں اور اردو تنقید کو نئی جہت دے کر تنقید کے ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ پہلے وہ شاعری کے اصل عناصر کا سوال اٹھا کر محاکات اور فحش کی تخریب و توضیح کر کے مفصل، دلائل اور مربوط بحث کرتے ہیں اور بحر علم بیان و علم بدیع کی تمام خصوصیات کا مثالوں کے ساتھ مطالعہ کر کے اس ساری بحث کو آئینے کی طرح صاف کر دیتے ہیں۔ شعر العجم جلد چہارم کے باب اول و دوم اردو ادب کے اصولی تنقید میں ایک اہم اضافہ ہیں۔ دوسرے باب میں، جس میں فارسی شاعری پر عربی شاعری کے اثر کو موضوع بنایا گیا ہے،

شعلی واضح کرتے ہیں کہ فارسی میں عربی کی اصل شاعری کی تقلید نہیں کی گئی اور پھر وہ موضوعات سامنے لاتے ہیں جو اردو تنقید میں نئے باب کھولتے ہیں جیسے نظام حکومت کا شاعری پر اثر، فنی زندگی کا اثر، اختلاف معاشرت کا شاعری پر اثر وغیرہ۔ یہاں بھی وہ یورپ کی سماجی تنقید (Social Criticism) سے واقف نہ ہونے کے باعث اپنی ہی روایت کا سہارا لیتے ہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ شعلی سے پہلے اس درجے پر اردو کا کوئی نقد نہیں چلا اور یہی اردو تنقید میں ان کی غیر معمولی اہمیت ہے۔ قابل توجہ بات یہ بھی ہے کہ جن مشرک موضوعات پر شعلی بحث کرتے ہیں وہ اسے حالی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔

شعر انجم کی پانچویں جلد میں، اصناف شاعری سے بحث کرتے ہوئے شعلی اس صنف کے نمائندہ شاعروں کے کلام کی خصوصیات کا بھی اظہار کرتے ہیں جس سے روایتی و تنقیدی (Formal Criticism) کے خدو خال نمایاں ہوتے ہیں۔ حالی نے بھی ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں اصنافِ سخن پر بحث کی ہے لیکن شعلی اس بحث کو حالی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔ ”مثنوی“ کا ردیوں کی ایجاد کردہ صنف ہے۔ شعلی نے اس صنف کے بہترین عامل فروزی پر جو کچھ لکھا ہے وہ نہ صرف مفصل ہے بلکہ تنقیدی نقطہ نظر سے بھی شعر انجم کا بہترین حصہ ہے۔ شعر انجم کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ شعلی کی نظر گہری، علم وسیع اور لائقِ سخن نہایت شعرا ہے۔ اصناف پر زور لگانے کی وجہ سے قطعاً رکنا ہے مگر یہاں شعلی روایتی اصولوں پر زور دینے کے بجائے اپنی قوت اختراع سے کام لیتے ہیں اور حالی سے زیادہ روایتی نقد نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ کلاسیکی اور رومانی رجحانات دونوں کو یک وقت حسب ضرورت استعمال کرتے ہیں۔ تنقید میں یہ ان کی انفرادیت ہے۔ ”شعر انجم“ میں مختلف زاویوں سے انسانے کیے جاسکتے ہیں مگر فارسی شاعری کا ذوق پیدا کرنے کے لئے فارسی شاعری کی روایت کے اصول جاننے کے لئے شعلی سے بہتر رہبر مشکل سے ملے گا۔ مہدی نقادی نے لکھا تھا کہ ”ملک میں پرویز محمد حسین آزاد کے بعد صرف شعلی ہیں جو فارسیت کا وہدانی مذاق رکھتے ہیں۔۔۔ اس لئے ان کی تالیفات، مغربی معاصرانہ تصنیفات سے، جہاں تک ادبی مذاق کا تعلق ہے، ہمیشہ فائق رہیں گی“

-(۹۵)-

شعلی کی تنقیدی تصانیف پر جن میں ان کے متفرق مضامین بھی شامل ہیں، بحیثیت مجموعی نظر ڈالیں تو یہاں بھی یہی اثر قائم ہوگا کہ ان کا مذاقِ سخن اپنی نقطہ نظر عالمانہ اور بہرہ گیری آفاقی ہے۔ تصانیفِ شعلی کے ذیل میں ہم ان مقالات کا تعارف پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ شعلی کا تنقیدی شعور یہاں بھی رنگ بھرا ہے۔ یہ مقالات مذہبی، ادبی، تنقیدی، تعلیمی، تاریخی و فلسفیانہ موضوعات پر لکھے گئے ہیں اور ان کے مطالعے سے ان کی وسیع نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ مغرب سے مرعوب نہیں ہیں بلکہ مقابلے میں اپنی روایات کو سامنے لا کر تقابلی مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ ارسطو سے اختلاف کرتے ہیں۔ گھنٹیل کے سلسلے میں وہ بھری لوئیس کی رائے دے کر اس سے بھی اختلاف کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنے زاویہ نظر کو بھی

آجا کر کرتے ہیں۔ ان کا تنقیدی شعور انھیں مغرب کو قبول نہیں کرنے دیتا جو ادبی مطالعوں کے ساتھ ان کے تاریخی، فلسفیانہ و مذہبی موضوعات میں بھی نمایاں ہے۔ ان کے مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مسلمانوں کی وہ دیداری، جو سرسید کے اثر سے پیدا ہوئی تھی، اہم اصولوں پر بحث بھی اپنے ساتھ لاتی تھی۔ شعلی اپنے دور کی ان بحثوں پر اپنی رائے رکھتے اور دیتے ہیں۔ شعلی کے مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ علمی تحقیق کو خاص اہمیت دیتے ہیں اور استدلال سے اپنے نقطہ نظر کا دفاع کرتے ہیں۔ شعلی عربی و فارسی علم و ادب کے حراج دان تھے اس لیے جب بھی وہ عربی و فارسی شاعری کا موازنہ کرتے ہیں تو، قدرتی طور پر ان کے ساتھ دو قوموں کے مختلف رجحانات کا بڑی خوبی سے تجربہ کرتے اور بتاتے ہیں کہ:

”عرب کی شاعری اس بات میں بھی ایران سے ممتاز ہے کہ عرب کا شاعر معاشرت اور خانگی زندگی کی خصوصیات اس قدر بیان کرتا ہے کہ اس سے اس زمانے کی رفتار و گفتار، نشست و برخاست، وضع قطع، رہنے سہنے کے طریقے، زندگی کی ضرورتیں، اسباب خاندان داری، مایک ایک چیز کا حال معلوم ہو سکتا ہے۔ بخلاف اس کے فارسی شاعری میں یہ بھی نہیں معلوم ہو سکتا کہ لوگ زمین پر رہتے تھے یا آسمان پر بسر کرتے تھے“ [۹۶]۔

”اس کے برخلاف گونا گوں اور رنگ پرنگ خیالات جو فارسی میں پائے جاتے ہیں، عرب میں نہیں مل سکتے“ [۹۷]۔ ”سرسید مرحوم اور اردو طرزِ فکر“ میں دوسرے گہرے اثر کے بارے میں ایسی بنیادی بات کہتے ہیں جس سے ان کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور بلاشبہ یہ رائے پوری طرح صحیح ہے:

”لحک میں آج بڑے بڑے انکا پر دہلا سو جو ہیں جو اپنے اپنے مخصوص دائرہ مضمون کے مکران ہیں لیکن ان میں سے ایک شخص بھی نہیں جو سرسید کے بارِ احسان سے گردن اٹھا سکتا ہو“ [۹۸]۔

شعلی جب کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں تو اپنے علم و شعور سے زبردست تبصرہ کتاب کے موضوع میں قابلِ توجہ اضافہ کر دیتے ہیں۔ مثلاً سحر شعلی کی جلد چہارم سترہ کتابوں پر لکھے ہوئے ایسے ہی تبصروں پر مشتمل ہے۔ ”مقالہ سحر شعلی“ کی ساری جلدوں میں چند باتیں، تو اثر کے ساتھ نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ ”تاریخ“ ان کے حراج کا جزوِ اعظم ہے۔ دوسرے ”اسلامی جذبہ“ ان کے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے۔ تیسرے یہ کہ علم و ادب کے حلقوں سے مسائل حاضرہ میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور چوتھی بات یہ کہ وہ نئے سے نئے موضوع یا مسئلہ کو البتہ کسی اہم کام کے اپنے منفرد طرز میں مادا کرنے پر پوری قدرت رکھتے ہیں۔ رنگارنگ طرزِ ادب شعلی کی وہ انفرادیت ہے جو انھیں اور ان کی تحریروں کو دوام بخشی ہے۔ یہ طرزِ ادب ان کی ہر تحریر میں نمایاں ہے حتیٰ کہ نجی خطوط بھی اس سے عاری نہیں ہیں۔

مکاتیب شعلی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ ان سے شعلی کی شخصیت اور ان کی زندگی کے ظاہر و چہیدہ پہلو

سامنے آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی ان کے ذہنی ارتقا کی واضح تصویر بھی آ جا کر ہو جاتی ہے۔ ابتدا میں وہ غریبی میں خطوط لکھتے تھے لیکن علی گڑھ آ کر وہ اردو زبان میں خط لکھنے لگے۔ شعلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ خطوط ضروری مطالعہ کا درجہ رکھتے ہیں جن سے نہ صرف ان کی سوانح بلکہ عقائد، سوچ کے دلوں، اندرونی خواہشات، چلتی چلن اور ان کے عشق کی واضح جھلکیاں بھی پڑھنے والے کے ذہن کو روشن کر دیتی ہیں۔ یہ خطوط ان کی زندگی کا آئینہ ہیں۔ حبیب الرحمن خاں شروانی کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”میں اس وقت کہ جن زاد بستی کی گل گشت نے عالمِ ظلم میں پانچواں دریا تھا بھاؤ پور کے عہدہ داروں کا خط پانچا کد یا ست کے غم سے عہدہ کے معائنہ کو آتے ہیں اور اس وقت تمہارا ہونا ضروری ہے۔ بالکل اسی حالت میں بستی سے نکلا جس طرح مروجہ شہاد نے بہشتِ عدن کو خیر باد کہا تھا۔“

بستی میں علیہ نگہبان کی دلچسپی کا کچھ نہیں۔ علیہ سے معاشرہ ایک نفسیاتی تحلیل پیش کرتا ہے اور ان خطوط سے ایک لطیف عشق کے ایسے مناظر سامنے آتے ہیں جو کھٹنا یا ست اور تبدیلی ہوتا نظر آتا ہے۔ علیہ اپنے خطوط میں انھیں ”بدست“ ہونے کا طعنہ دیتی ہیں۔ مولانا شعلی ۱۹ اگست ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

”تم کہتی ہو کہ میں بہت بدست ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں پانچویں اور پینک۔ اگر پینک کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری دست کا اندازہ کر سکتیں۔ تم کو کیا معلوم ہے کہ کچھ کو کیا مشکلات ہیں۔ تم کو کیا معلوم ہے کہ میں اگر عوام کی مرضی کا کسی حد تک لحاظ نہ رکھوں تو ایک نہایت منفی تحریک فوراً برپا ہو جائے“ [۹۹]۔

ابوالکلام آزاد کے نام خطوط سے پتا چلتا ہے کہ وہ آزاد سے محبت کرتے تھے اور عہدہ سے الگ ہونے میں ایک اصرار یہ بھی تھا۔ شعلی اپنے خط مورخہ ۱۲ دسمبر ۱۹۱۰ء میں آزاد کو لکھتے ہیں کہ

”ہاں انھیں جرائم میں ابوالکلام کی محبت بھی ہے“ [۱۰۰]۔

ایک خط مورخہ ۱۲ جنوری ۱۹۱۱ء کو ابوالکلام کو مشہور دیتے ہیں:

”آپ کو اب پڑا وہ مولویت کی صورت میں رہنا چاہیے۔ اس سے بہت اچھے اچھے کام لے سکتے ہیں“ [۱۰۱]۔

ان خطوط سے ان کی خانگی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ عام طور پر گھریلو مسائل سے بے زار تھے۔ ان خطوط میں مختلف علمی مسائل پر بحثیں بھی ملتی ہیں۔ عہدہ کے اندرونی حالات کا پتا چلتا ہے۔ شعلی کی تصانیف کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ان کے حواج کی رنگارنگی کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ یہ خطوط ان کی افکار پر وازی کا بھی اچھا نمونہ ہیں اور ان سے ان کی ہستی، اپنے تمام تضاد کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔ ان خطوط کا طرزِ ادب بھی ہے جو ان کی تصانیف و مقالات میں ملتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ تصانیف و مقالات شائع ہونے کے لیے لکھے گئے تھے اور یہ خطوط نجی طور پر، اپنے دوست احباب اور عزیز و اقارب کو لکھے گئے ہیں۔ مکاتیبِ شعلی، شعلی اور ان کے دور کی تفہیم کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔

شبلی خواہندہ ہی، تعلیمی اور فلسفیانہ موضوعات پر نگہد ہے ہوں یا تاریخی، ادبی و تنقیدی موضوعات پر، ان کی قوت تھکنیں ہر جگہ کارفرما نظر آتی ہے جس سے ان کی تحریروں میں نیا پن اور تازگی پیدا ہوتی ہے اور طرز نگارش پر اثر ہو جاتا ہے۔ تھکنیں کو شبلی قوت اختراع کا نام دیتے ہیں جو فلسفہ میں ایجاد و اکتشاف مسائل کا اور شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرنے کا کام کرتی ہے [۱۰۰۳]۔ یہی قوت تھکنیں شبلی کے طرز ادرا کو تخلیقی سطح پر لے آتی ہے اور طرز ادرا شبلی کی پہچان بن کر انھیں بھائے دوام کے دربار میں لاکھڑا کرتا ہے۔

(۴) شبلی کی نثر نگاری اور طرز ادرا:

طرز ادرا کے تعلق سے بنیادی بات یہ ہے کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ ایسے موزوں ترین الفاظ سے ادرا ہو کر خیال یا معنی آئینہ کی طرح صاف و روشن ہو جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب خیال یا معنی خود کہنے والے کے ذہن میں پوری طرح صاف ہو۔ اگر خیال صاف نہیں ہے تو اظہار بیان میں ٹوٹا لپکتا پیدا ہو جائے گی اور اس کا فنی اثر کمزور پڑ جائے گا۔ شبلی نعمانی کا طرز ادرا اسی لیے چال و دار پڑا ہے کہ خیال صاف اور روشن ہے اور اس کو بیان کرنے کے لیے موزوں ترین الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بے بے باک و مابعد الطبیعیاتی اور مگرے فلسفیانہ مسائل کے مشکل مباحث کو، صفائی و اثر کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں۔ مہدی افشاری نے لکھا ہے کہ شبلی کا طرز ادرا (اشٹاک) اس قدر اچھا اور صاف ہے کہ بڑے سے بڑا فصیح البیان بھی اس قسم کے واقعی مسائل کو ایسی بر چھگی اور لطافت کے ساتھ ادرا نہیں کر سکتا [۱۰۰۴]۔ شبلی کے طرز ادرا کو فصاحت و بلاغت کے پرانے اصولوں سے دیکھیے یا جدید معیاروں پر پرکھیے وہ دونوں پر پورے اثر سے دکھائی دیں گے۔ فصاحت کا معیار یہ ہے کہ لفظ میں جو حرف آئیں ان میں تاخیر نہ ہو، الفاظ ناموس نہ ہوں، قولہ صرنی کے خلاف نہ ہوں۔ لفظ غریب نہ ہوں، بھدے اور تھکن نہ ہوں اور استعمال میں آنے والے لفظوں سے پیدا ہونے والی آوازیں شیریں، دل آویز اور لطیف ہوں [۱۰۰۵]۔ رہی بلاغت تو اس کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو اور کلام اس وقت تک طبع نہیں ہو سکتا جب تک اس کے تمام الفاظ مطردات و مرکبات فصیح نہ ہوں۔ اگر فصاحت میں کسی قسم کی کمی ہوگی تو بلاغت میں بھی کمی ہوگی۔ بلاغت کا فرض صرف اس قدر ہے کہ جب کسی مطلب کو کسی خاص جملے میں ادرا کیا جائے تو اس سے یہ معلوم ہو جائے کہ جملے کے اجزا کیا ہونے چاہئیں اور ان اجزا کی ترکیب کیا ہونی چاہیے۔ بلاغت کا اصل تعلق مضامین ہی سے ہے نہ الفاظ سے [۱۰۰۵]۔ شبلی اپنے جملوں میں مضمون کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ہی اجزائے ترکیبی کا بھی پرور خیال رکھتے ہیں مثلاً یہ جملہ پڑھے

”اردو کی شاعری میں جس طرح اور بہت سے بے معنی تکلفات پیدا ہو گئے جنھوں نے شاعری کا اصلی جوہر خاک میں ملا دیا ہے، اسی طرح تشبیہات اور استعارات کی حالت بھی

بالکل بدل گئی ہے اور لطف یہ کہ آج کل کے اہل سخن بدذاتی ہے، اسی کو کمال سخن سمجھتے ہیں۔" [۱۰۶]۔

یہ طویل جملہ تو اندرونی کے لیے ہی مطابق ہے۔ خیال جن انھوں سے ادا کیا جا رہا ہے وہ معنی کو روشن کر رہے ہیں۔ جملہ اس قدر مربوط ہے کہ جملہ معترضہ کے باوجود، جملے کی روانی بھڑخ نہیں ہوتی۔ یہاں کوئی ناموس لفظ استعمال نہیں ہوا اور جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں کافر حرفی بھی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیسے جیسے جملہ آگے بڑھتا ہے معنی اپنی تہوں کے ساتھ کھلتے جاتے ہیں۔ پھر کوئی لفظ بھی زائد نہیں ہے۔ جملہ اتنا چست ہے کہ اگر اس کے طرز ادا کو بدل کر کسی دوسری طرح لکھا جائے تو اس عمل سے معنی متاثر ہوں گے۔ ایک طرف اضافت کا استعمال جملے کو سبک اور رواں بنادیا ہے۔ جہاں اضافت سے روانی متاثر ہوتی ہے وہاں شکلی اضافت کا استعمال نہیں کرتے اسی لیے وہ شاعری کا جو ہر اصل نہیں کہتے بلکہ "شاعری کا اصلی جوہر" کہتے ہیں۔ شکلی کی تحریر میں لفظ و معنی ایک، جان ہو کر لطف، بیان پیدا کرتے ہیں اور آپ ان کے پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو نہ صرف چوری طرح سمجھ لیتے ہیں بلکہ اس کے طرز ادا سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جدید معیار سے دیکھیے تو یہ جملہ آج تکھی جانے والی معیاری اردو شری طرح نظر آتا ہے۔ اس میں نہ صرف جملے کی ترتیب جدید ہے بلکہ ساتھ ہی اردو شری بول چال کی زبان سے بھی قریب ہے۔ اس جملے کے آہنگ اور لفظوں سے پیدا ہونے والی جھکاؤ کو محسوس کیجیے تو آپ کو اس کا آہنگ اور الٹا ہوا محسوس ہوگا جس میں خطابت کا لہجہ بات چیت کے لہجے پر غالب آ رہا ہے۔ یہی آہنگ شکلی کی شری کا عام آہنگ ہے جو ان کے لہجے میں توازن کے ساتھ رنگ بھرتا ہے۔ یہ شری اپنی خوب صورت ہے کہ اس دور میں کسی نے تنقیدی و علمی زبان میں اردو شری کو اس طور کے ساتھ استعمال نہیں کیا۔ یہاں بھی شری میں سارا زور اپنی بات کو برا اثر انداز میں بیان کرنے پر ہے۔ یہاں شری میں ریٹینی پیدا کرنے کے لیے کافہ کے پھول نہیں بنائے جا رہے ہیں۔ یہی وہ نیا رجحان تھا جو اردو شری کو سرسید کی دین ہے اور جس سے اس دور میں نئے نئے رنگ پیدا ہوئے ہیں۔ شکلی اپنی قدیم روایت شری کو بنیاد بنا کر اس میں جدید عناصر کا احتیاج کر کے اسے ایک ایسی صورت دیتے ہیں جو خود شکلی کی الفاظ و معنی بن جاتی ہے۔ شکلی کی یہ افراط و تفریط اگر اسے مل کر بنی ہے جن کا مطالعہ شکلی کے طرز ادا کے خدو خال آ جا کر کرنے کے لیے مفید ہوگا۔

(۱) قدیم طرز انشائیہ: ہمارے ہاں انشائیہ پر اداری کا جو قاعدہ رہا ہے اس کا بنیادی اصول یہ تھا کہ کہنے کی زبان بولنے کی زبان سے مختلف ہونی چاہیے، اسی لیے انشائیہ پر اداری میں عربی و فارسی کے الفاظ و تراکیب لانا اور عبارت کو رنگین بنانا لازمی چیز تھی۔ پھر طرز بیان میں بات کو بڑھا چڑھا کر بولنے میں غش کرنا بھی ضروری تھا۔ شکلی انہی خصلیات کا لہجہ و آواز کو بھاتی رکھتے ہیں لیکن بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کے عمل کو ترک کر دیتے ہیں اور سرسید کے زیر اثر اپنے اظہار کو بھی سیدھا صاف رکھتے ہیں۔ اس زمانے کی مذہبی تصانیف میں خصوصاً یہ رنگ نمایاں تھا کہ کثرت سے عربی و فارسی الفاظ و تراکیب استعمال کیے جاتے تھے اور منطقی استدلال سے

عہادت کو ستورا ہاتھ شیلی کے ہاں یہ اثر بھی موجود ہے لیکن ایک ایسے اعتدال کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ جو جمل اور مشکل نہیں رہتا۔ شیلی کا ستورا اور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے پر جتا ہے اسی لیے اس میں غلاست، طبعیت اور درخشاں ہیں لیکن ان سب کا اس طرح اعتدال کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ ایک نیا فطری رنگ وجود میں آ گیا ہے۔ یہی طرزِ ادب شیلی کی انفرادیت ہے۔

(۲) جدید سادگی و صفائی: شیلی سرسید کی نثر کے زیرِ اثر سادگی کی طرف تو ضرور آتے ہیں لیکن قدیم انشا پر دہائی کو معتدل کر کے زبان کی صفائی کا خاص طور پر خیال رکھتے ہیں۔ زبان کی صفائی لیکن ان کے نزدیک سادگی ہے۔ اعتدال و صفائی سے وابستہ ہو کر وہ قدیم انشا پر دہائی کی طرح مرحوب کرنے کے لیے انشوں کا استعمال نہیں کرتے بلکہ جدید انشا پر دہائی کی طرح اپنی بات کو سمجھا کر اس طرح بیان کرنے کو اپنی نثر کا اولین مقصد سمجھتے ہیں جس سے سنی و خیال، جس طرح خود ان کے ذہن میں روشن و صاف ہیں اسی طرح پڑھنے والے کے ذہن میں بھی روشن و صاف ہو جائیں۔ یہی ان کی نثر کا اولین مقصد ہے۔ شیلی عربی، فارسی و انگریزی زبان کے الفاظ میں بھی اعتدال و توازن برقرار رکھتے ہیں۔ یہی توازن ان کی نثر کو جدید رنگ دیتا ہے اور اسی لیے وہ قلمی مسائل کے بیان میں بھی شیلی کا انداز صاف اور سلیما ہوا رہتا ہے مثلاً یہ اقتباس ہی دیکھیے کہ شیلی ایک دقیق مسئلہ کو کس سادگی و صفائی کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں:

”حقیقت یہ ہے کہ جن اسباب سے ہم کو خدا کے وجود کا یقین ہوتا ہے بھیہہ وہی اسباب اس بات کے بھی شاہد ہیں کہ خدا ایک ہی ہے۔ نظامِ عالم پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا ہر وہ کثیر الا جز یا کثیر الا طراو ہے لیکن سب مل کر ایک ہے یعنی اس گل کا ایک ایک پتہ پتہ دوسرے سے اس قدر وابستہ ہے کہ وہی ایک شخص اس کو چلا سکتا ہے جو تمام پردوں کا موجد اور ان کے ہاتھی کا سب کا محافظ ہو۔ اسی دلیل کو قرآن میں اس طرح ادا کیا گیا ہے:

اگر آسمان اور زمین میں کئی خدا ہوتے تو نظامِ عالم بکرا جاتا۔“

شیلی کے فلسفیانہ مضامین (جلد ہفتم) دیکھیے تو ان میں جس خوبی و سادگی کے ساتھ دقیق مسائل کو بیان کیا گیا ہے اس سے فلسفیانہ موضوعات پر لکھنے کا ایک مفید طرزِ ادب سامنے آتا ہے۔ وہ لوگ جو ظنیے کو موضوع بناتے ہیں ان کے لیے شیلی کا یہ اسلوبِ ادب نما اسلوب ہے۔

شیلی نے تاریخی، تعلیمی، تنقیدی، فلسفیانہ، ماہرہ طبیعیاتی موضوعات کے بیان کے لیے اپنے رنگ رنگ نمونے پیش کیے ہیں کہ شاید ہی کوئی دوسرا ان کو پہنچتا ہو۔ سرسید نے اسی سمت میں پہلا قدم اٹھایا تھا۔ شیلی طرزِ ادب کے نگہ سے میں رنگ رنگ پھولوں کو شامل کر کے اس کے حسن و دلآویزی میں غیر معمولی اضافہ کر کے اردو زبان کی قوتِ اظہار میں بھی ایسا اضافہ کرتے ہیں کہ صدیوں کا سربسوں میں طے ہو جاتا ہے۔ شیلی کے طرزِ ادب میں ایک اور رنگ بھی شامل ہے جسے ”استدلالی رنگ“ کہنا چاہیے۔

(۳) استدلالی رنگ: شعلی اپنے استاد مولانا محمد فاروق چہ یا کوئی کے زیر اثر مستقبل اور علم الکلام کے دلدادہ سے۔ ان کی تصانیف میں، حسب ضرورت کہیں کم اور کہیں زیادہ استدلالی رنگ نمایاں رہتا ہے اور اسی لیے خطابت بھی قدرخانہ کے لہجے میں شامل رہتی ہے۔ جملوں کی سادہ، منطقی دلائل، عقل کے ساتھ جذبات کی آمیزش، اعتراضات کا پرالحاظ رکھنا، ہر بات کو الگ الگ کر کے بحث کا موضوع بنانا اور ہر سب کو جمع کر کے نتیجہ نکالنا۔ یہ طریقہ سرسید نے بھی اختیار کیا تھا۔ شعلی اس میں جوش کا اندازہ کر کے خطابت کے لہجے کو شامل کر دیتے ہیں اور ایک مقرر یا وکیل کی طرح دلائل دے کر اپنے نقطہ نظر واضح کرتے ہیں، ”کتاب خانہ اسکندر یہ“ پر شعلی کا مضمون اسی استدلالی رنگ کی مثال ہے۔ ”اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر“ میں بھی یہی رنگ نمایاں ہے۔ ”سوزناٹا میں ودیر“ ہو یا ”سیرۃ النبی“ یہ رنگ ان کے طرز کا بنیادی رنگ ہے جس میں قدیم افسانہ پوازی کے کردار اثر و شاعرانہ رنگ بھی استدلال کے ساتھ شامل کر دیتے ہیں۔

(۴) شاعرانہ انداز: شعلی اپنی نثر میں حسب موقع ضرورت شاعرانہ رنگ شامل کر کے اثر و تاثیر بڑھانے کا کام لیتے ہیں۔ گفتگو کی کارفرمائی اور جذبہ جوش کے زیر اثر جس بات کو بیان کرتے ہیں اس میں ایک خاص رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ رنگ ساری عبارت میں نہیں ہوتا بلکہ جگہ جگہ میں آ کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے مثلاً اپنے مضمون ”لفظ اور قاری شاعری“ میں بات کہتے کہتے شاعرانہ رنگ کا یہ جملہ جگہ میں آ جاتا ہے:

”قلبیانہ شاعری کے مشہور ارکان خیام و ناصر خسرو ہیں لیکن یہ عجیب بات ہے کہ جو تاجدار اس اہم کا شہنشاہ ہے شہریت عام کے منبر پر اس کے نام کا خطبہ نہیں پڑھا گیا“ (۱۰۷)

قابل توجہ بات یہ ہے کہ اس رنگ میں بھی شعلی کا خیال بانہ لہجہ اور استدلالی رنگ شامل رہتا ہے۔

”الغاروق“ اور سیرۃ النبی (جلد اول) کی نثر اتنی پراثر ہے کہ یہ دونوں تصانیف اردو نثر کے سدا بہار شاہکار ہیں۔ یہاں بیان شاعرانہ نہیں ہے بلکہ پوری طرح واقعیت لیے ہوئے ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان اس کا رزمی کے ساتھ بیان میں آئی ہے کہ کتاب پڑھتے ہوئے قاری جھوم جھوم جاتا ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

”ایرانی فوج کا نظارہ نہایت مسیب تھا۔ بہت سے کوہ نگر ہاتھی تھے جن پر گھنے لگے تھے اور بڑے بڑے بچے تھے۔ گھوڑوں پر کئی پاکھریں تھیں۔ سوار سوار کی لمبی ٹوپیاں اوڑھے ہوئے سحرانی ہانور مسطوم ہوتے تھے۔ عرب کے گھوڑوں نے یہ عجیب نظارہ بھی نہیں دیکھا تھا۔ ہرک کہ پیچھے ہٹے۔ ابو عبیدہ نے دیکھا کہ ہاتھیوں کے سامنے کچھ درختیں چن، گھوڑے سے کوڑ پڑے اور ساتھیوں کو لٹکا کر ہاں بازو ہاتھیوں کو بچ میں لے لو اور ہودوں کو سواروں سمیت الٹ دو۔ اس آواز کے ساتھ سب گھوڑوں سے کوڑ پڑے اور ہودوں کی رسیاں کاٹ کاٹ کر ٹیل ٹیلیوں کو خاک پر گرا دیا لیکن ہاتھی جس طرف جھکتے تھے صف کی

صفت نہیں جانتی تھی۔ ابو سعید یہ دیکھ کر پہلی سلیڈ پر، جو سب کا سر اڑا تھا اٹھ کھڑے ہوئے اور سونڈ پر کھڑا ماری کی مشک سے الگ ہو گئی۔ ہاتھی نے بڑا کران کو زمین پر گرا دیا اور چپنے پر پاؤں رکھ دیے کہ ہڈیاں تک چد ہو گئیں“ [۱۰۸۱]۔

یہاں شاعرانہ رنگ تشکیل کے اثر سے پیدا ہوا ہے جس پر میراغس کی مرقع نگاری کا اثر فصاحت کے ساتھ شامل ہے۔ اسی طرح سیرۃ النبی (جلد اول) میں یہ شاعرانہ انداز اثر و تاثیر کا جادو چکاتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے جہاں ”ظہور قدسی“ کے زیر عنوان نثر چار رنگ جماتی ہے۔

”چہستان و ہر میں بار بار درج پرور بہار میں آجگی ہیں، چرخ تار وہ کار نے کبھی کبھی بزم عالم اس سر و سامان سے بھائی کہ نگاہیں خیرہ ہو کر نہ گئیں لیکن آج کی تاریخ وہ تاریخ ہے جس کے انگار میں ہر کہن سال و ہر نے کردوں برس صرف کر دیے، سیارگان فلک اسی دن کے حقوق میں ازل سے جہنم برا تھے، چرخ کہن مدت ہائے دراز سے اسی صبح جاں نواز کے لیے لیل و نہار کی کرشمیں بدل رہا تھا۔ کارکنان قضا و قدر کی بزم آرائیاں، امانت صر کی ہمت طرازیاں، مہر و خورشید کی فروغ انگیزیوں مہر و باد کی تردتیاں، عالم قدس کے انعام پاک، توحید ابراہیم، جمال یوسف، مجر طرازی موسیٰ، جاں نوازی مسیح، سب اسی لیے تھے کہ یہ متاع ہائے گراں اور شانہ و کرمین کے دربار میں کام آئیں گے۔ آج کی صبح وہی صبح جاں نواز، وہی سامعہ، ہا جوں، وہی دور و فرغ قال ہے۔ توحید کا غلط اٹھا، چہستان سعادت میں بہار آجگی، آفتاب چاشت کی شمعیں ہر طرف لگیں گئیں، اخلاق انسانی کا آئینہ پر تو قدس سے چمک اٹھا، یعنی حقیق عبداللہ، بکر کوثر، آیت، شاہ حرم، حکمران عرب، فرمان روائے عالم، شہنشاہ و کرمین، عالم قدس سے عالم امکان میں تشریف فرمائے عزت و اجلال ہوا۔“ [۱۰۸۱]۔

یہاں الفاظ کا ایک ایسے رنگ کو جنم دے رہے ہیں جو کمال کے درجے پر ہے۔ یہاں سادگی نہیں ہے لیکن بیان کی صفائی پوری طرح موجود ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں ایک وقار ہے، قاری و محرفی الفاظ و تراکیب کی فراوانی ہے۔ شاعرانہ بیان پُر اثر ہے۔ یہ نثر موقع و محل کے عین مطابق ہے۔ شعلی کو موقع و محل کے مطابق نثر کا رنگ بدلنے پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ یہ نثر ان کے ہم مصروں میں کم کم نظر آتا ہے۔ اپنی ہر تحریر و تصنیف میں رنگ نثر کو ایک معیار پر برقرار رکھنا شعلی کا فن ہے اور اس لحاظ سے وہ نثر کے ایسے فن کار ہیں کہ دوسرا نثر نہیں آتا۔

(۵) فن کاری: شعلی امدادی پرانے اصول انشا اور کاغذوں کو ترک نہیں کرتے اور ساتھ ہی سرسید کی نثر سے بھی متاثر ہیں۔ ان دونوں باتوں کے احتیاج سے ان کی نثر فن کاری کے دائرے میں آجاتی ہے۔ شعلی ہر طرح کی

نثر لکھ لیتے ہیں۔ وہ سرسید و حالی کی طرح نثر کو عام سطح پر نہیں لاتے اور نثر کا وقار اور اس کی جلالت کو قائم رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے ”سوائے سفر نامہ سدوم و شام و مصر کے، ان کی نثر میں بات چیت کی نثر نہیں ہے۔ شبلی کی نثر ایک عالم کی نثر ہے جو خاص محتانت کے ساتھ اپنے مخصوص انداز اور منہل خطیبانہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے۔ اسی لیے ان کی نثر میں استدلالی رنگ بھی ہے اور قومی طرز بیان بھی۔ وہ کبھی شاعرانہ دیکھن سے اثر و تاثیر کو بڑھاتے ہیں اور کبھی منطقی و سادگی سے یکساں لیتے ہیں لیکن یہ مقصد ہمیشہ سامنے رہتا ہے کہ ان کی بات پوری طرح ان کے کاری تک پہنچ جائے۔ ان کی زبان علم کے سرمائے سے مالا مال ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان و ادب کا بہترین حصہ ان کی تخلیق کی ملکیت میں آگیا ہے۔ شبلی اس اعتبار سے اردو نثر کے وہ ٹی کار ہیں جو نثر میں حسن پیدا کر کے اسے آرت بنا دیتا ہے۔ ان کا ذہن منطقی ترتیب کا پروردہ ہے۔ استدلال ان کا مزاج ہے اسی لیے شبلی کے ہاں منطق کی سادست بھی پوری طرح مرتب ہے۔ اسلوب کا انھیں ہمیشہ منطق کا نقش ہوتا ہے۔ شبلی کا طرز اداس نقش سے مبرا ہے۔

شبلی کا طرز اداس انھیں پانچ اجزا سے مرکب ہے۔

شبلی کی شاعری:

شبلی نعمانی کا یہ مطالعہ اور وارہ جانے گا اگر ان کی اردو و فارسی شاعری کا ذکر و مطالعہ کیا جائے۔ ابتدا میں شبلی نے رواجی شاعری کی۔ اس زمانے میں ان کا تخلص تسلیم تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ”مولانا شبلی کی اردو شاعری بالکل خود و پیدا ہے۔ مثنویوں نے اس میں کسی سے اصلاح لی، نہ ہم کر اردو شاعری کی اور نہ کبھی اردو شاعری کو عزت و شہرت کا ذریعہ سمجھا“ [۱۱۰] ۱۸۸۳ء میں جب وہ علی گڑھ کالج آ کر سرسید کے زیر اثر آئے تو ان کی شاعری کا رخ بدل گیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک اردو مثنوی ”صبح امید“ کے نام سے لکھی جس میں سرسید تحریک کو موضوعِ سخن بنایا گیا تھا۔ اس مثنوی پر حاجی کے ”مسدس“ کا اثر بھی نمایاں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں موضوعِ دل سوزی اور شعریت کے باعث بہت مشہور ہوئی۔ اس میں عظمتِ رفد کو بیان کر کے سرسید تحریک کے حلق سے، بیداری کا درس دے کر، روشن مستقبل کی توجہ دی گئی ہے۔ اس میں سرسید کا ذکر راما کی انداز میں کیا گیا ہے۔ سچ میں نواب حسن الملک اور نواب وکار الملک کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے مختلف مواقع پر قومی نظمیں پڑھیں جنھیں وہ اپنے پر سوز لہجے میں پڑھ کر اثر و تاثیر کو بڑھ چکے تھے۔ ان انھوں کی وجہ سے شبلی کا شاعر بھی سرسید تحریک کے علم برداروں میں ہونے لگا۔ علی گڑھ کے زمانے کی نظمیں اس سادہ رنگ میں ہیں جو سرسید کے زیر اثر مولانا حالی نے اختیار و رائج کیا تھا۔ شبلی کی قافیا نکالی تو ان انھوں سے واضح ہے لیکن شاعرانہ زور کی کمی بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی روح میں وہ راگ نہیں ہے جو حالی کی ”مسدس“ اور دوسری قومی انھوں میں سنائی دیتا ہے لیکن یہ راگ اس وقت ضرور پیدا ہوا جب وہ علیہ فیضی کے اسیر ہوئے۔

یہ دور ملت اسلامیہ پر بھاری گزرا اور شعلی نے ہر اس واقعہ پر جس نے ان کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا تھا، نظمیں لکھیں۔ شہر آشوب اسلام، ہنگامہ مسجد کان پور، تفریق و داخل، مذہب یا سیاست اس دور کی قابل ذکر نظمیں ہیں۔ شہر آشوب اسلام میں ہنگامہ طرابلس و بلقان کو درود مندی کے ساتھ موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ وہی بلقان ہے جس کی بربادی و تباہی کو یونینیاؤں کو سو رو کی صورت میں آج بھی بھاری نسل نے دیکھا ہے:

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام و نشان کب تک
چراغ کھنڈے محفل سے اٹھے گا وہاں کب تک
قبائے سلطت کے کر فلک نے کر پے کھڑے
لغنائے آسانی میں اڑیں گی دیہیاں کب تک
مراکز جاپگاہ فارس گیا اب دیکھتا یہ ہے
کہ جیتا ہے یہ لڑکی کا مریض سخت جاں کب تک
یہ سیلاب بلا بلقان سے جو بڑھتا آتا ہے
اسے روکے گا مظلوموں کی آہوں کا دھواں کب تک
کہاں تک لوگے ہم سے انتقام فتح ابولہی
دکھاؤ گے ہمیں ہنگامہ صلیب کا ساں کب تک (۱۱۱)

مسلم لیگ کی مخالفت میں بھی شعلی نے اس زمانے میں کئی نظمیں لکھیں۔ ہنگامہ مسجد جمیل بازار کان پور پر بھی کئی دل ہلا دینے والی نظمیں لکھیں۔ یہ شاعری اس زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ قوم کا انداز فکر بدل گیا۔ یہ دھرمی رنگہ شاعری تھا جو سرسید کے زیر اثر حالی سے ہوتا شعلی اور متعدد شعرا تک پہنچا تھا اور قومی نظمیں لکھتا اور انہارے کا انھیں شائع کرنا ایک معمول کی بات ہو گئی تھی۔ مولانا ظفر علی خاں کی شاعری اسی رنگ کی ترجمان تھی۔ اس شاعری کا اثر خدا تعالیٰ کی شاعری نے بھی قبول کیا تھا۔ یہ شاعر قومی موضوعات کو کس طرح دوام بخشا ہے اقبال کی شاعری اس کی خوب صورت مثال ہے۔ شعلی اپنی نظموں میں اس سطح تک نہیں پہنچتے۔

سیاحی نظموں کے علاوہ ”کلیاتِ شعلی“ میں دو قسم کی نظمیں اور ملتے ہیں۔ ایک ذاتی نظمیں، جن میں شدت سے متاثر کرنے والا دھرمیہ سب سے نمایاں ہے جو شعلی نے اپنے بھائی محمد اعظمی، وکیل ہائی کورٹ لاہ آباد کی وفات پر لکھا تھا۔ اس میں اپنے ذاتی غم و اندوہ کو شعلی نے جس خلوص اور درود مندی سے بیان کیا ہے وہ نہ تاثیر ہے۔ دوسرے وہ نظمیں ہیں جو اسلامی تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں اور مشاعرہ اسلام کے اہم پہلوؤں کو موضوعِ شاعری بناتی ہیں۔ مثلاً مساوات اسلام، خلافتِ فاروقی کا ایک واقعہ، بدلِ فاروقی کا ایک نمونہ اسی مسئلے کی قابل ذکر نظمیں ہیں لیکن ان نظموں میں سب سے مقبول ”نغمہ بدل جہا نگیری“ ہے جسے شعلی کی تمام اردو شاعری کا حاصل سمجھا جاسکے۔ یہ انسانی نغمہ ہے جو قلعہ کی حیثیت میں لکھی گئی ہے۔ اس نغمہ میں ظہر اڑ ہے۔

گہری عیب کی اور دوائی ہے۔ قصہ بھی لطف کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور نظم لفظِ عراج (کلائی یکس) پر بنی کر، اثر انگیزی کے ساتھ اس شعر پر ختم ہو جاتی ہے:

دلچسپ پاؤں پہ نغم کے گرا اور کہا تو اگر کشیدہ شدی آہ چہ ی کہ دم من

شعلی کی شاعری کو بحیثیت مجموعی دیکھے تو ان کی نظمیں وقتی موضوعات پر لکھی گئی ہیں جو آج اس طرح حد نہیں کرتیں جس طرح انھوں نے اپنے دور کے قارئین و سامعین کو حدبڑ کیا تھا۔ اب نگے ہاتھ شعلی کی چادری شاعری کو بھی دیکھتے جائیں۔

”دعیاں شعلی (مجموعہ نظم ہائے فارسی) مطبع تائی پریس کان پور سے شائع ہوا تھا جس میں قصیدۂ مہدیہ (۱۸۸۳ء) ترکیب بند (۱۸۹۰ء) ترکیب بند (۱۸۹۱ء) جب شعلی سرسید کے ساتھ حیدرآباد دکن گئے تھے، ترکیب بند برائے مجلس عام عدوۃ العلما متفقہ اسرتر ۱۹۰۲ء چار قصیدے اور نواب ضیاء الدین خاں نیر (۱۸۸۵ء) صاحب شعلی مولانا فیض الحسن سہارنپوری (۱۸۸۷ء) جنرل عظیم الدین خاں (۱۸۹۱ء) کے مرثیوں کے ساتھ دو ناقام مثنویاں بھی شامل ہیں۔ آخر میں چند ناقام غزلیں بھی شامل ہیں لیکن وہ غزلیں جو ”سب گل اور“ بونے گل“ میں شامل تھیں اور الگ سے لکھی تھیں اس دعا میں شعلی (فارسی) میں شامل نہیں ہیں۔ اس ”ترکیب بند“ سے جو ۱۹۰۲ء میں اسرتر میں مجلس عام عدوۃ العلما میں پڑھا گیا تھا، شعلی نے عدوۃ کے تعلق سے جدید نظام تعلیم پر روشنی ڈالی ہے جس سے تعلیم کے بارے میں ان کا نقطہ نظر بھی سامنے آتا ہے۔ شعلی قدیم تعلیم کے بارے میں کہتے ہیں:

در بنیہں حادقہ صعب کہ برما افتاد	چارہ آں محبت کہ از محمد کنین واری یار
چارہ آں محبت کہ مردم کن طرح نمی	کتب و مدرسو با در ہر اطراف و بلاد
تاچہ سوت و ہر آں فلسفہ عہد قدیم	تاچہ سوت و ہر آں محبتہ پارینہ فہاد
تاچہ سوت و ہر آں شیوۃ تعلیم قدیم	کہ برویت در روزے خواست کشاد

[۱۱۴]

اس کے بعد شعلی نے تعلیم یافتہ لوگوں سے مخاطب ہو کر یہ حل پیش کرتے ہیں:

اے کہ برما عہدہ ہر پ مہماں ہاشی	حیف ہاشد اگر از جملۂ ایٹاں ہاشی
حیف اگر از اثر فلسفہ مغربی	مگر فلسفہ سنت و قرآن ہاشی
دوسری کہ دریں کا رچہ تدویر ہو	دین و دنیا ہم آہیز کہ اکسیر ہو

بحرعدوۃ العلما کا ذکر کرتے ہیں:

حکمت و شرع دریں جاہم آہیز اند	تک و بادہ دریں میکدہ پارا لہ است
-------------------------------	----------------------------------

اس ترکیب بند کا رنگ و حراج وہی ہے جو شعلی کی قوی نظموں کا ہے۔ اس ترکیب بند سے نہ صرف نظام تعلیم کے

بارے میں شبلی کا نقطہ نظر سامنے آتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ فارسی زبان پر شبلی کو کتنی قدرت حاصل تھی۔

شبلی کی فارسی شاعری اثر و تاثیر کے اعتبار سے اس وقت اپنے غروج کو پہنچی جب وہ دل سے مجبور ہو کر عطیہ بگم کے امیر ہوئے۔ اب بمبئی مان کی منزل مقصود بن گیا تھا۔ اس دور کی غزلوں میں جو رچاوت اور تخلیقی جوش بہہ وہ اسی لیے آج بھی متاثر کرتا ہے:

بمبئی بود مرا منزل مقصود عبت بیش ازیں کام طلب در دوحیاں زوہ ام
چند در پردہ تو اس کرد خن فاش جو سنگ بر عیض تقوی زوہ ام، ہاں زوہ ام
شاعری از من مجبور از سواد بمبئی حالیا شبلی شدم در غزل طواں عیسم
مہدی افادی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "۱۹ برس کے بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا۔ یہاں کی دلچسپیاں غصہ کی محرک ہیں، آدمی ضبط نہیں کر سکتا۔ اپنا وہاں ایک عجیب سیرگاہ ہے اور چہ پائی اس کا جواب ہے۔ خواجہ حافظ کے مصرع کو یوں بدل دیا ہے:

ع کنار آب چہ پائی دگل گشت ہا ہوا۔

اس غزل کا ایک شعر یہ ہے:

بہر سوا از انجم دلبرانی خوش و بے پردا گدگشتن از سر وہ مشکل الی دست و ہرودا

تین چار غزلیں لکھیں جو آپ کی نظر سے گذریں گی" (۱۱۳)

اس زمانے کی غزلوں پر مشکل دو مجموعے "سوز گل" اور "بوئے گل" کے نام سے بھی شبلی نے شائع کیے اور ان مجموعوں کے بارے میں لکھا کہ ان دونوں میں جذب و سلوک کا فرق ہے۔ ایک میں غزل کے سامنے پھولوں کا گل دست بہ دوسرے میں گل تو جاتے رہے لفظ بوئے گل باقی ہے۔ ان فارسی غزلوں میں عشقیہ شاعری اثر و تاثیر کے اعتبار سے کمال پر نظر آتی ہے۔ رموز و کنایات تو رواجی ہیں۔ حافظ شیرازی کا اثر بھی نمایاں ہے مگر جس تہ اور لچک کے ساتھ جذبات کا اظہار کیا گیا ہے وہ یقیناً چھوٹا ہے اور اسی لیے شعر دل میں اتر جاتا ہے۔ حالی نے بھی ان غزلوں کی تحریف کی ہے۔ شبلی کی یہ فارسی غزلیں عشقیہ شاعری کے تعلق سے خاص اہمیت کی حامل ہیں آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے:

میل بالالہ زخاں کرتہ کسم تاچہ کسم
بمن آسوخست خود آئینہ ہم آغوشی را
ہنوز لب لذوق آں شکر باراست چہ ولدی
شبلی ہنوز اول راز و نیاز بود
ایں نشہ ہم ز حوصلہ باز پاو نیست

من کہ در سجد و لے دارم و شید اچہ کسم
من فدائے بہت شونے کہ بہ چگام وصال
خیال ہوسہ آں لعل نوشیں دوش ی بستم
نغمیں مہاش گر خن از دعا نرفت
در یاقم کہ مستی ذوق وصال را

اے خوشامرز کہ دایم گند از پردہ برد
دست در دامن آں شورش خود آرا ہاشم
ہر یک از نقشہ گرانِ عرب و ہند و عراق
بیم حسن است دامن دل زود طوقاں زود ام
جانے آں ست کہ گلشن دہ از کج بزم
یوسر ہا بسکہ بران عارضی خنداں زود ام
من کہ دریند دے دایم و شیدا چہ کلم
میل بہ لالہ زخاں مگر کلم تاجہ کلم
یہ عشقیہ غزلیں عشق کے حوالے سے کل بھی پر اثر تھیں اور آج بھی تازہ بہ اثر ہیں۔ اب شلی کے
خطوط عام طبعیتِ تنگ کے ساتھ ان غزلوں کو بھی شامل و شائع کیا جانا چاہیے۔ یہ بات بھی یاد ہے کہ ان غزلوں
کے بعض اشعار کی تشریح و توضیح بھی طبعیتِ تنگ کے نام اپنے خطوط میں شلی نے کی ہے۔

شکلی، سرسید و حالی کی طرح "انیسویں صدی کے نصف آخر کے ذہن و فکر کے ترجمان ہیں۔ انہوں
نے ان موضوعات پر قدم اٹھایا جو اب تک اچھوتے تھے۔ تاریخ ان کا خاص موضوع ہے جس کے نئے نئے
رنگ نہ صرف ان کی تصانیف بلکہ مقالات میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ استدلال اور علم الکلام ان کے طرزِ فکر و
فکر کا جزوِ اعظم ہیں۔ ملتِ اسلامیہ کی بیداری ان کا مقصد حیات ہے۔ سرسید جیسا جدید ذہن رکھنے والا شخص
بھی اس بات کا دل سے آگاہ تھا کہ مذہب کو جو دوسرے نکال کر ہی قدم کو سدھار اور نئی راہوں پر لگایا جاسکتا
ہے۔ شلی کی فکر میں بھی یہ عنصر کارفرما ہے لیکن، جیسا کہ ہم لکھا آئے ہیں، سرسید اور شلی کے اندازِ فکر میں بنیادی
فرق یہ ہے کہ سرسید "جدید" فکر میں "قدیم" کو بھی شامل کرنا اور دکھنا چاہتے ہیں لیکن شلی قدیم فکر کو باقی رکھتے
ہوئے اس میں "جدید" کو شامل کرتے ہیں۔ سرسید اسی لیے اجتہاد کرتے ہیں۔ قرآن مجید کی عقلی تشریح کرتے
ہیں اور اسے "نیچر" کے منطق سے سمجھتے اور سمجھاتے ہیں۔ شلی قدیم فکر میں جدید عناصر کا احراج کرتے ہیں۔
غزوۂ العلماء کے نظامِ تعلیم میں بھی وہ اسی رخ پر احراج کرتے اور کہتے ہیں: ع۔۔۔ دین و دنیا ہم آئینہ کہ
اکسیر ہو "اور" حکمت و شریعہ ہیں چاہیم آئینہ اند۔"

شلی کی تشریح و تفسیر میں قوتِ تخیل نے ایسی کشش اور ایسا حسن پیدا کر دیا ہے کہ ان کی تحریریں جب
کہ علم بے حد ترقی کر چکا ہے اور شلی کی استنباطی (Deductive) منطق کی جگہ "تجربہ" کو بنیادی اہمیت دینے
والی استقرائی (Inductive) منطق نے لے لی ہے، آج بھی تازہ و زندہ ہیں۔ شلی اپنی قوتِ تخیل اور قوتِ
استدلال سے اپنے طرزِ اداس ایسا مناسب رنگ بھردیتے ہیں کہ طالبِ ادب کے لیے آج بھی اس میں کشش
و دلچسپی موجود رہتی ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں وہ زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔

[۲۹] خطبه فکلی، ص ۵۹، سور ۲۲، جون ۱۹۰۹، نگار ۱۱

[۳۰] ایضا، ص ۵۹

[۳۱] ایضا، ص ۶۰، سور ۲۲، اگست ۱۹۰۹ء

[۳۲] ایضا، ص ۶۳، سور ۲۳، نوامبر ۱۹۰۹ء

[۳۳] ایضا، ص ۶۶

[۳۴] ایضا، ص ۶۸

[۳۵] ایضا، ص ۷۰، سور ۱۳، دسامبر ۱۹۱۰ء

[۳۶] ایضا، ص ۸۱-۸۲

[۳۷] ایضا، ص ۸۴

[۳۸] مکاتیب فکلی، حصه اول، برج سید سلیمان، غدی، ص ۷۰، طبع اعظم گڑھ، سن ۱۳۰۷

[۳۹] ایضا، ص ۱۶۹-۱۶۲

[۴۰] ایضا، ص ۱۶۲

[۴۱] حیات فکلی، سید سلیمان، غدی، ص ۲۲، نگار ۱۱

[۴۲] ایضا، ص ۲۳

[۴۳] مکاتیب فکلی، حصه اول، برج سید سلیمان، غدی، ص ۱۰۲، طبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۱۷ء

[۴۴] حیات فکلی، نگار ۱۱، ص ۲۶

[۴۵] ایضا، ص ۳۶

[۴۶] ایضا، ص ۳۳

[۴۷] مکاتیب فکلی، حصه اول، ص ۸، اعظم گڑھ، ۱۹۱۷ء

[۴۸] حیات فکلی، سید سلیمان، غدی، ص ۱۲۵-۱۳۶، نگار ۱۱

[۴۹] مکاتیب فکلی، حصه اول، نگار ۱۱، ص ۵

[۵۰] حیات فکلی، نگار ۱۱، ص ۱۳۸

[۵۱] ایضا، ص ۸۱۸-۸۱۹

[۵۲] حیات فکلی، نگار ۱۱، ص ۸۴

[۵۳] ”مختصر میں اسلامی حیات“، اکوڑ عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۲۳، ادارہ اشاعت اسلامیک، لاہور، ۱۹۸۹ء

[۵۴] حیات فکلی، ص ۱۰۱، نگار ۱۱

[۵۵] حیات فکلی، ص ۱۰۵، نگار ۱۱

[۵۶] ایضا، ص ۱۷۰

[۵۷] ایضا

[۵۸] مکاتیب فکلی، حصہ دوم، ص ۹۸، طبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۲۷ء

- [۵۹] حیاتِ شکیلی میں ۶۵-۳۶ نمبروں پر
[۶۰] ایضاً میں ۶-۳۷
[۶۱] مکاتیبِ شکیلی، حصہ دوم میں ۲۰۰-۱۹۲۷ء
[۶۲] شہرِ انجم، حصہ انجم، ۱۰-۳۰ پانچویں جلد، ۱۹۵۸ء
[۶۳] حیاتِ شکیلی میں ۷۰-۷۱ نمبروں پر
[۶۴] ایضاً میں ۷۰-۷۱
[۶۵] ایضاً میں ۷۰-۷۱
[۶۶] ایضاً میں ۲۵۱-۲۵۵
[۶۷] مکاتیبِ شکیلی، حصہ دوم، مرحوم سید سلیمان ندوی میں ۱۵-۱۱، مطبعِ معارفِ عظیم کراچی ۱۹۷۷ء
[۶۸] علمِ نظامِ شکیلی انصافی میں ۸-۸، مطبعِ معارفِ عظیم کراچی ۱۹۳۹ء
[۶۹] ایضاً میں ۵۱
[۷۰] ایضاً میں ۱۸
[۷۱] نظامِ شکیلی انصافی میں ۶-۶، مطبعِ معارفِ عظیم کراچی ۱۹۳۳ء
[۷۲] علمِ نظامِ شکیلی انصافی میں ۷-۷، اور عظیم کراچی ۱۹۳۹ء
[۷۳] نظام میں ۱۳۰-۱۳۱ نمبروں پر
[۷۴] نظام میں ۶-۶ نمبروں پر
[۷۵] انصافی، شکیلی انصافی میں ۱۱-۱۱، مطبعِ معارفِ عظیم کراچی ۱۹۲۸ء
[۷۶] سوانحِ مولانا دوم، شکیلی انصافی، مطبوعہ نول کشور، کراچی، ۱۹۰۹ء
[۷۷] ایضاً میں ۱۰۳
[۷۸] ایضاً میں ۷۷
[۷۹] علمِ نظامِ شکیلی انصافی میں ۳-۳، عظیم کراچی ۱۹۳۹ء
[۸۰] اقامتِ مہدی، مہدی، حسن، مرحوم مہدی، تنکھ میں ۱۸۸-۱۸۸، مطبعِ مبارک علی، لاہور ۱۹۳۹ء
[۸۱] انصافی، شکیلی انصافی میں ۱۱-۱۱، مطبعِ مفید، جامعہ آگرہ ۱۹۰۸ء
[۸۲] ایضاً میں ۱۱
[۸۳] سیرۃ النبی، شکیلی انصافی، جلد اول، مطبوعہ صفی ۳۹-۳۹، عظیم کراچی، ۱۹۷۷ء
[۸۴] نظامِ شکیلی (تختی)، شکیلی انصافی میں ۲۲-۲۲، مطبعِ معارفِ عظیم کراچی ۱۹۳۳ء
[۸۵] انصافی، شکیلی انصافی میں ۱۳-۱۳، مطبعِ مفید، جامعہ آگرہ ۱۹۰۸ء
[۸۶] ایضاً میں ۱۶-۱۷
[۸۷] انصافی، شکیلی انصافی میں ۶-۷، لاہور، ۱۹۷۷ء
[۸۸] نظامِ شکیلی، شکیلی انصافی میں ۱۵۱-۱۵۱، عظیم کراچی ۱۹۵۵ء

[۸۹] سیرۃ النبی، شکلی انصاری، جلد اول، ص ۵۸، طبع ششم، مطارف عظیم گڑھ، بن خردو۔

[۹۰] موازنہ نفس و دہر، شکلی انصاری، مرحوم شید حسن خان، ص ۱۱، مکتبہ جامعہ لیبائی دہلی، ۱۹۸۹ء۔

[۹۱] موازنہ نفس و دہر، ص ۵۱-۵۴، گولہ ہاؤس۔

[۹۲] تنقید شعرا، نجم، مطاف محمد شیریانی، انجمن ترقی اردو (دہلی)، ۱۹۳۳ء۔

[۹۳] ایضاً، ص ۲-۳۔

[۹۴] مکاتیب شکلی، مرحوم سید سلیمان ندوی، عظیم گڑھ، ۱۹۱۷ء۔

[۹۵] انوار امت مہدی، شعرا، نجم، پر ایک قضا، نظر مہدی، انوار، ص ۱۶۰-۱۶۱، طبع چہارم، شیخ برکت علی پور کتب خانہ، ۱۹۳۹ء۔

[۹۶] مقالہ شکلی، جلد دوم، ص ۵۳، طبع دوم، عظیم گڑھ، ۱۹۵۰ء۔

[۹۷] ایضاً، ص ۵۶۔

[۹۸] ایضاً، ص ۵۷۔

[۹۹] غلو، شکلی، مرحوم رائے زہری، سید محمد یوسف قیسر، ص ۶۶، ششی مشین پریس، امر، مجلس اسطوانات، بک انجنی، بھوپال، این۔

نمارد۔

[۱۰۰] مکاتیب شکلی، جلد اول، مرحوم سید سلیمان ندوی، ص ۵۷، طبع مطارف عظیم گڑھ، بن خردو۔

[۱۰۱] ایضاً، ص ۷۷۔

[۱۰۲] شعرا، نجم، جلد چہارم، ص ۱۰-۱۱، عظیم گڑھ، ۱۹۱۸ء۔

[۱۰۳] انوار امت مہدی، مہدی، انوار، ص گولہ ہاؤس۔

[۱۰۴] موازنہ نفس و دہر، شکلی انصاری، مرحوم شید حسن خان، ص ۳۵، مکتبہ جامعہ لیبائی دہلی، ۱۹۸۹ء۔

[۱۰۵] ایضاً، ص ۵۴۔

[۱۰۶] ایضاً، ص ۸۶-۸۷۔

[۱۰۷] مقالہ شکلی، جلد پنجم، ص ۷۷، عظیم گڑھ، ۱۹۳۸ء۔

[۱۰۸] نقد و تنقید، شکلی انصاری، ص ۵۷، طبع منیر عام، امر، ۱۹۰۹ء۔

[۱۰۹] سیرۃ النبی، جلد اول، شکلی انصاری، سولہ ۷۷-۷۸، طبع ششم، مطارف عظیم گڑھ، ۱۳۶۳ء۔

[۱۱۰] کلیات شکلی (اردو)، شکلی انصاری، ص ۳-۴، طبع چہارم، مطارف پریس، عظیم گڑھ، ۱۹۵۴ء۔

[۱۱۱] ایضاً، ص ۵۳-۵۴۔

[۱۱۲] دوجان، شکلی (فارسی)، ص ۷۰، پریس کاچر۔

[۱۱۳] مکاتیب شکلی، جلد دوم، ص ۴۷، طبع مطارف عظیم گڑھ، طبع دوم، ۱۹۲۷ء۔

نذیر احمد

تمہید: حالات و واقعات زندگی:

اردو ادب کے حاضر خسر میں جن پانچ "مستازوں" کے نام آتے ہیں ان میں سر سید احمد، خطاف حسین حالی، شبلی نعمانی اور محمد حسین آزاد کے ساتھ نذیر احمد کا نام بھی نمایاں و ممتاز ہے۔ اردو ادب کے ان پانچ روشن ستاروں نے اپنی جدی فکر سے دور است و کھایا کا اردو ادب قدیم دور سے نکل کر جدید دور میں داخل ہو گیا۔ آج تک اردو ادب میں جو کچھ ہوا اور جو کچھ ہو رہا ہے اس کی بنیاد میں یہ سب لوگ شامل ہیں۔ ان سب میں اسلام قدر مشترک کا وجود رکھتا ہے۔ ان سب کے اعزاز ہائے فکر مختلف تھے لیکن یہ سب چشمے دور جدید کے دریا سے آتے ہیں۔ سر سید احمد "نیچر" کے مطابق مذہب کی تاویل کرتے ہیں جس پر عقل حکمرانی کرتی ہے۔ حالی سر سید کی پیروی کرتے ہیں اور اس مذاہبے نظر سے اردو ادب کا جائزہ لے کر جدید تحریک کو آگے بڑھاتے ہیں۔ شبلی کی فکر و فکر کا محور بھی اسلام ہے۔ سر سید جدید نظامِ اقدار میں قدیم کو شامل کرتے ہیں لیکن شبلی اس کے برخلاف مذہب کے قدیم افکار کو قبول کر کے حسب ضرورت اس میں جدید دور کی اقدار شامل کرتے ہیں۔ نذیر احمد مادیت، افادیت، حقیقت اور جدید اقدار کو بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن ان کے اعزاز فکر میں کہیں جدید میں قدیم شامل ہے اور کہیں قدیم میں جدید اعزاز نظر در آتا ہے۔ واقعیت پسندی میں نذیر احمد حالی و شبلی آزاد سے بہت آگے ہیں اور اخلاقی و اصلاح سے اپنی قوم میں نیا شعور پیدا کر کے اسے نئی زندگی دیتے ہیں۔ ان کے لیے ادب کا بنیادی مقصد یہی ہے۔ محمد حسین آزاد اس تحریک میں صرف جدید شاعری اور مخصوص اسلوب کی وجہ سے شامل ہیں ورنہ بنیادی طور پر وہ قدیم اعزاز فکر و فکر کے آدھی ہیں۔ یہ سب لوگ مگر کے فرق کے باوجود ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔

نذیر احمد (۱۸۳۰ء-۱۹۱۲ء) موضع رینیر، پرگنہ افضل کوٹہ، تحصیل کھیر، ضلع بختور میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام سعادت علی تھا۔ غربت ان کا خاندانی ورثہ اور علم سرمایہ تھا۔ علی احمد نذیر احمد کے بڑے بھائی اور ضمیر احمد ان کے چھوٹے بھائی تھے۔ ان کا خاندان مذہبی ماحول میں پوری طرح رچا ہوا تھا۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالقدوس گنگوہی کے تلامذہ شیخ عبدالغفور عظیم پوری (متوفی ۱۲۸۵ھ/ ۱۸۶۵ء) تھے اور ان کے خاندان کے افراد بھی آزاد سے کہلاتے تھے۔ یہ سارا خاندان اپنے علم و فضل کی وجہ سے معروف تھا۔ نذیر احمد کے والد مولوی سعادت علی کا پیشہ بھی معلم تھا۔

”حیاتِ فیض“ میں ان کا سال ولادت ۶ دسمبر ۱۸۳۶ء، روزِ شنبہ بتایا گیا ہے [۱]۔ اس پر دلیل بحث اختصار احمد صدیقی نے اپنی تصنیف میں کی ہے [۲] اور ان کا سال ولادت ۱۸۳۹ء متعین کیا ہے۔ خود نیر احمد نے اپنی ملازمت کے ریکارڈ میں اپنی تاریخِ پیدائش ۲۸ ستمبر ۱۸۳۳ء درج کی ہے [۳]۔ جو عام طور پر اس لیے بڑھا کر لکھی جاتی تھی کہ کہیں ”مکتبہ میں بخش کا کمن نہ لگ جائے“ [۴] اسی لیے نیر احمد کا سال ولادت ۱۸۳۹ء یا دو قرین قیاس ہے۔

نیر احمد کے والد مولوی سعادت علی، اپنے خسر کی وفات کے بعد، ہال بچوں کو لے کر ضلع بجنور آ گئے۔ جب نیر احمد تعلیم کی عمر کو پہنچے تو خود باپ نے اپنے زمین چیتے کو فارسی کی ابتدائی کتابیں بڑھائیں۔ نیر احمد نے بتایا ہے کہ ”میں کے والد کی دی ہوئی تعلیم ان کے لیے ترقیاتی تھی فارسی کے لٹریچر کا“ میں تو اسی ابتدائی تعلیم کی برکت کہوں گا۔ کہ میں نے خدا کی توفیق سے ساری عمر پچھلے مائیں کی طرح زندگی کی اور مذہب کے اعتبار سے کچھ دنوں بھنگ بھنگا کر آخر کار مرکز پر آ رہا“ [۵] اسی زمانے میں جب وہ تعلیم پارہے تھے کہ اپنی نضر اللہ خاں خورجی بجنور میں قیامت ہوئے۔ وہ اپنے وقت کے نامور عالم تھے اور فرصت کے اوقات میں بچوں کو تعلیم بھی دیتے تھے۔ مولوی سعادت علی نے اپنے دونوں بچوں کو ان کی شاگردی میں دے دیا جن سے انھوں نے صرف و نحو عربی ادب اور فلسفہ و منطق پڑھا۔ ۱۸۴۲ء میں جب ڈپٹی نضر اللہ خاں کا تادمہ منظر ٹکرا دیا تو ان دونوں کو بھی وہیں بلا لیا اور جب وہ وطنِ رخصت پر جانے لگے تو نیر احمد کے والد کو مشورہ دیا کہ اب انھیں دہلی کے کسی مدرسے میں داخل کرادو [۶]۔ ۱۸۴۲ء ہی میں مولوی سعادت علی دونوں بچوں کو لے کر دہلی آئے اور تعلیم کے لیے مولوی عبداللہ الحق کی خدمت میں اورنگ آباد مدرسہ میں چھوڑ گئے۔ یہ دونوں بھائی وہیں رہے اور تعلیم حاصل کرتے رہے۔ حسب دستور محلے سے کھانا تاک کر لاتے اور تعلیم پر توجہ دیتے۔ اپنے ایک پیچھے نیر احمد نے بتایا کہ ان کی زندگی کا یہ ”بدترین وقت“ تھا اور اگر وہاں چار پانچ سال رہنا پڑتا تو ”میں دین اور دنیا دونوں سے چاہ ہوا لیتا تھا“ [۷]۔ یہاں انھوں نے محنت و توجہ سے علم حاصل کیا اور ۱۸۴۵ء میں مسجد سے نکل کر دونوں بھائیوں کو دہلی کا کالج میں داخل کر دیا گیا جہاں وہ دسمبر ۱۸۵۳ء تک زیر تعلیم رہے۔ دہلی کالج میں وہ ابھی زیر تعلیم ہی تھے کہ ان کے والد وفات پا گئے اور گھری ڈسٹر داری بھی ان دونوں بھائیوں پر آ پڑی۔ چار روپے ماہوار وظیفہ تھا جس میں سے بچا کر وہ اپنے گھر کی کفالت کرتے تھے۔ کفایت شعاری اور پیسے کی قدر کا احساس اسی زمانے میں پیدا ہوا جو ساری عمر ان کی زندگی کی راہنمائی کرتا رہا۔

دہلی کالج کے زمانے تعلیم میں عربی نیر احمد کا خاص مضمون تھا جس کی تعلیم انھوں نے مختلف استادوں سے حاصل کی جن میں مولوی ملک علی کا نام سرفہرست ہے۔ مظہر تہذیب کا چرچہ عام پڑ رہا تھا لیکن اب بھی ایسے لوگ موجود تھے جن پر ہماری تاریخ آج بھی فخر کرتی ہے۔ نیر احمد نے جن استادوں سے تعلیم حاصل کی ان میں اپنے والد سعادت علی اور ڈپٹی نضر اللہ خاں خورجی کے علاوہ مولوی ملک علی، امام بخش

صہبائی اور ماسٹر رام چندر جیسے فضلاء کے نام آتے ہیں۔ دلی کالج کے زمانہ تعلیم میں نذر احمد کے والد نے انھیں انگریزی پڑھنے کی تو اجازت نہیں دی لیکن وہاں کے ماحول نے، جس میں آزاد خیالی، سائنس اور ایجادات کے اثرات، عقلیت و واقفیت پسندی شامل تھی، ان کے ذہن پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ماسٹر رام چندر نے اسی ماحول کے زیر اثر، ہندو مت کو چھوڑ کر عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا۔ نذر احمد ماسٹر رام چندر سے بہت متاثر تھے۔ اسی زمانے میں نوجوان نذر احمد تفکیک کے دور سے گزر رہے جس نے انھیں اسلام سے دور کر دیا۔ اپنے ایک لکچر میں نذر احمد نے بتایا کہ کالج کے ماحول و اثر نے ان کے ذہن پر گہرے نقوش ثبت کیے۔ مطلوبات کی وسعت، رائے کی آزادی، دو چار دلی بصیرت، تالیفین (Toleration) اور بیروہ بینیں کے ماحول اور تعلیم کا نتیجہ ہیں۔ "اگر میں نے کالج میں نہ پڑھا ہوتا تو میں بتاؤں کیا ہوتا..... مولوی ہوتا تنگ خیال، متعصب، اہل کمرہ، اپنے فلسفے کے احتساب سے فارغ، دوسروں کے مینوب کا متعصب، بر خود غلط، مسلمانوں کا تاراج دوست، تقاضائے وقت کی طرف سے اندھا بہرہ....." [۸۶] نذر احمد نے اپنے ایک لکچر میں بتایا کہ:

"۱۸۵۰ء کے لگ بھگ کاڈکوریہ کے ہمارے دہلی کالج اور نیشنل کالجیز کی ریاضی کے استاد ماسٹر رام چندر صاحب اصطلاح لینے کے لیے آباد ہو گئے۔ ماسٹر صاحب اور ابراہیم صاحب نے کیا اسٹوڈنٹس سب کے ساتھ مذہبی تعصب چھوڑ دیا کرتے تھے۔ مجھ کو ماسٹر صاحب کے ساتھ ایک خصوصیت بھی تھی اور اکثر ان کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوتا تھا..... ماسٹر نے مجھ کو گمراہ کر دیا ہوتا..... اگر نہ ہوتا میرے رب کا فضل۔۔۔ یہاں تک کہ میں اپنا ایمان سلامت لے کے نکل گیا مگر کیسا ایمان حزنناک و متضاد، ضعیف و سست" [۹۱]

اسی زمانے میں ان کی شادی، خاندانی دستور اور والدین کی مرضی کے خلاف جب کہ ان کی شادی بجنور میں طے بھی ہو چکی تھی، مولوی عبدالقادر کی پوتی اور مولوی عبدالقادر کی بیٹی صلیبہ النساء بیگم (متوفی ۱۳۱۵ھ) سے دہلی میں ہوئی۔ صلیبہ النساء بیگم دہلی لڑکی تھیں جس کی دلچسپ کہانی مرزا فرحت اللہ بیگ نے "نذر احمد کی کہانی" کہہ ان کی کہانی زبانی "میں سنائی ہے۔

تعلیم سے فارغ ہو کر نذر احمد کو کوری کی تلاش ہوئی اور اس عرصے میں وہ لڑکوں کو پڑھانے کا کمرہ زمرہ کرتے رہے۔ ۱۸۵۳ء میں انھیں سکھاء (گھرانے) میں مدد کی ملازمت مل گئی۔ وہ آئے کو تو آ گئے لیکن یہاں کے ماحول اور غیر علمی فضا سے نامطمئن رہے اور کسی دوسری ملازمت کی تلاش کرتے رہے اور جیسے ہی ڈپٹی انسپکٹر (تعلیم) کی جگہ ملی تو وہ ۱۸۵۶ء میں کان پور آ گئے لیکن جب ان کے انسپکٹر مدراس پستان مرنے لگے۔ امتحان میں پان کھانے پر، درشت الفاظ میں ملازمت کی تو انھوں نے استعفاء دے دیا اور دہلی آ گئے [۱۰۰] کچھ ہی عرصے بعد ۱۸۵۷ء میں خود برپا ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے سارا نظام و رسم برہم ہو گیا۔ اسی شور و غلہ میں نذر احمد نے ایک انگریز عورت کی جان بچائی اور انگریزوں کا ساتھ دیا [۱۰۱]۔ ابھی یہ شور و غلہ چوری

طرح فرد و نکس ہوئی تھی کہ اسٹرام چند کی سٹارش پر انگریز ناظم تعلیمات نے انھیں الہ آباد کی ڈپٹی انجینئری پر مامور کر دیا اور وہ انگریزی افواج کے ساتھ دہلی سے الہ آباد پہنچی کر اس منصب پر فائز ہو گئے۔ الہ آباد میں ۱۸۵۸ء-۱۸۵۹ء کے دوران قیام میں انھوں نے انگریزی زبان چڑھی اور اس میں اچھی نفاذت پیداکر لی۔ اس زمانے میں انگریزی اقتدار کے ساتھ نئے نئے قوانین رائج کیے جا رہے تھے اور چونکہ اس دور میں ہندوستان کی پہلی اور عام زبان اردو تھی اس لیے حکومتی سطح پر نئے قوانین کے اردو ترجموں کی ضرورت محسوس ہوئی۔ نذیر احمد نے اس دور میں یہ کام حسن و خوبی سے انجام دیا۔ ۱۸۵۹ء-۱۸۶۰ء میں انھیں ٹیکس ایکٹ کا ترجمہ اردو میں کیا۔ اس کے بعد ۱۸۶۰ء-۱۸۶۱ء میں ”تقریرات ہند“ کے ترجمے و تصحیح کا کام کیا جو آج تک اصطلاحات اور مخصوص قانونی زبان کی وجہ سے ان کی شہرت کا باعث ہے۔ نذیر احمد کی وضع کی ہوئی اصطلاحات آج تک عوام و خواص کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں۔

یہ اہم خدمت انجام دینے کے باعث نہ صرف انھیں سونے کی گڑی پیش کی گئی بلکہ ڈپٹی کلکٹری کے لیے بھی وہ مقرر کیے گئے۔ جگہ خالی نہ ہونے کی وجہ سے پہلے تسلیم پور کے تحصیل دار مقرر ہوئے۔ یہاں رہ کر انھوں نے دو کام کیے۔ ایک تحصیل داری کا امتحان پاس کیا اور اول آئے اور دوسرے ضابطہ فوج داری (۱۸۶۲ء) پر نظر ثانی کی۔ ۱۸۶۳ء ہی میں انھوں نے ولیم ایڈورڈس کی ”سرگزشت خدر“ (انگریزی) کا اردو ترجمہ ”مصائب خدر“ کے نام سے کیا جو ۱۸۶۳ء میں نول کشور پریس سے شائع ہوا [۳۲]۔ نول کشور پریس کے بابوشیو پر شادی فرمائش پر انھوں نے Aesopistables (حکایات لقمان) کی چند حکایات کا اردو میں ترجمہ کیا اور پھر بعد میں اور حکایات شامل کر کے ”منتخب حکایات“ کے نام سے ۱۸۶۳ء میں مرتب و شائع کیا [۳۳]۔

۱۸۶۳ء میں وہ ڈپٹی کلکٹر کے منصب پر فائز کر دیے گئے اور کانپور سے گورکھ پور بھیج دیے گئے۔ کچھ عرصے بعد ان کا چارلہ اور ڈی (ضلع جالون) کر دیا گیا۔ یہاں کے دوران قیام میں حکومت کی طرف سے ۱۸۶۸ء میں انھیں کتابوں پر انجمنی مقابلے کا اعلان ہوا۔ نذیر احمد نے ”مراۃ العروس“ مقابلے میں پیش کی جس پر ۱۸۷۰ء میں انھیں انعام ملا۔ ۱۸۷۴ء میں اس کے دوسرے حصے ”نکات العیش“ پر انھیں پھر انعام ملا۔ ۱۸۷۱ء میں انھوں نے اپنے حاکم ہندوستان لے پوئیرڈن (Le Poer Wynn) کے قانون شہادت کے متن کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس وقت ان کی حیوانی گورکھ پور میں تھی۔ یہاں نہ صرف نذیر احمد نے قریب بھسوج (۱۸۷۴ء) تصنیف کی بلکہ عربی و فارسی کی تعلیم کے لیے چار سالے ”مفتیک فی البصر“، ”نصاب خسرو“، ”صرف صغیر“ اور ”رسم الخط“ کے نام سے تحریر کیے۔ ”نہادی الفت“ (۱۸۷۱ء) بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ یہی نظم حیات کے موضوع پر لکھی ہوئی فرانسیسی مصنف A. Guillemin کی کتاب Heavens کا انگریزی متن سے اردو میں ”مسئلات“ کے نام سے ۱۸۷۴ء میں ترجمہ کیا۔

اب نذیر احمد کی شہرت سارے ہندوستان میں پھیل گئی تھی۔ ۱۸۷۷ء میں سرسید کی سٹارش پر

سرسالا جنگ اول نے جو ریاست میں بڑے پیمانے پر اصلاحات کر دی تھیں، حسن الملک، وقار الملک، مولوی چراغ علی کے بعد نذیر احمد کو بھی حیدر آباد کو کن بلا یا۔ ۲۷ مارچ ۱۸۷۷ء کو وہ حیدر آباد پہنچے۔ سیاست کا رنگ ادب تک انگریزی میں نقل وادار سے مختلف تھا۔ انھوں نے بڑی چال بازی سے کام کیا اور سرسالا جنگ کی فرمائش پر میر محبوب علی خاں کی تعلیم و ترقی کے لیے، انتظام سلطنت کے مختلف پہلوؤں پر سات رسالے لکھے جن کو عمر اور ناصر الدوام کو چھ حصے کے [۱۳]۔ یہاں انھوں نے تعریف و تالیف کا کوئی اور کام نہیں کیا لیکن حیدر آباد کے دوران قیام میں انھوں نے چھ مہینے سترہ دن کی مدت میں قرآن مجید حفظ کیا [۱۵]۔ ۸ فروری ۱۸۸۳ء کو سرسالا جنگ اول وفات پا گئے اور ان کے مرنے ہی ریاست کے حالات ایسے بگڑے کہ نذیر احمد نے اسی میں حافض دیکھی کہ وہ صدر قلعہ دار کے منصب سے عیش لے کر دہلی لوٹ جائیں۔ چھ سو روپے ماہوار کی بخشش لے کر ۱۸۸۳ء میں وہ ہمیشہ کے لیے ملازمت کے بکھیزوں سے آزاد ہو کر دہلی آ گئے اور ساری عمر علم و ادب اور تعریف و تالیف کے کام میں گذرے۔ ہم نذیر احمد کی زندگی کو چار خانوں میں بانٹ سکتے ہیں:

(۱) تقریباً ۱۸۳۱ء سے ۱۸۵۳ء تک تعلیم کا دور

(۲) ۱۸۵۳ء سے ۱۸۷۷ء تک انگریزی ملازمت کا دور

(۳) ۱۸۷۷ء سے ۱۸۸۳ء تک ریاست حیدر آباد کن کی ملازمت

(۴) ۱۸۸۳ء سے ۱۹۱۲ء تک آزاد زندگی، تعریف و تالیف اور علم و ادب کا کام

دہلی آ کر تعریف کا سلسلہ پھر سے شروع ہو گیا اور یہاں انھوں نے قضاہ جگہ (۱۸۸۵ء) ابن الوقت (۱۸۸۸ء) ایم ای (۱۸۹۱ء) اور روپائے صادق (۱۸۹۲ء) تعریف کیں۔ ان کی ساری ادبی تصانیف اور ترجمہ قرآن اردو و غیرہ ہمیں دہلی میں وجود میں آئے۔ نذیر احمد کے سارے کچھ بھی اسی زمانے میں مختلف کانفرنسوں میں دیے گئے۔

یہاں ایک دلچسپ واقعہ یہ پیش آیا کہ نذیر احمد کی والدہ ماجدہ (وفات ۱۹۰۷ء) جن کی شروع سے یہ خواہش تھی کہ اپنے بیٹے کی شادی بجنور میں کریں اور یہاں ان کا گھر بسائیں، دہلی میں بیٹے کی سو بھو کی نوکھ کر اب پھر اصرار کرنے لگیں۔ مجبور ہو کر نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں بجنور کی ایک خاتون سے عقد کر لیا اور کچھ عرصے بعد طلاق ہو گئی [۱۶]۔

نذیر احمد بے باک، صاف گو اور صوفی پھٹ تھے۔ مصلحت سے کام نہیں لیتے تھے۔ جس بات کو حق جانتے ہمارے عایت خفت لفظوں میں بیان کر دیتے۔ علمائے وقت نے جو ان کے خلاف فحشے صادر کیے اس کی وجہ بھی یہی تھی۔ دسمبر ۱۹۰۴ء میں ایجوکیشنل کے اٹھارویں اجلاس کے موقع پر علی گڑھ کالج کے اہل اختیار پر سخت تنقید کی۔ حسن الملک نے انھیں نوکا اور سٹیج پر آ کر ان کی تردید کی۔ وہ شخص جو پان کھا کر جلسہ امتحان میں آنے پر مسٹر فلر کی ملامت کو برداشت نہ کر سکا اور اپنی اسپیکری سے استعفاء دے دیا اور حیدر آباد سے پٹنن لے کر دہلی

واپس آ گیا ہوں، وہ اس جنگ کو کسی برداشت کرتا۔ انھوں نے پیچھری سے کبرہ کشی کر لی۔ ۱۹۰۵ء میں دہلی میں دہلی تحریک کے حامیوں کے جلسے میں بڑی منت ساجت کے بعد لاہور گئے۔ یہاں کا آخری پیچھری تھا۔

۱۹۰۸ء میں وہ ایک اور ”حادثہ“ سے دوچار ہوئے۔ کچھ عرصہ پہلے ایک عیسائی پادری احمد شاہ نے ”امہات الامم“ کے نام سے ایک کتاب لکھی تھی جس کا جواب نذیر احمد نے ”امہات الامم“ لکھ کر دیا۔ اس میں بعض مقامات پر ہندوؤں نے انھیں اس طرح استعمال کی تھی جس میں ذم کا پتلا لگا تھا۔ علماء وقت نے ان پر کفر کا فتویٰ صادر کیا اور سارے ہندوستان میں اس کے خلاف آگ بھڑک اٹھی۔ حکیم اجمل خاں علی گڑھ میں پڑے اور ساری کتابیں مولوی نذیر احمد سے لے کر جلا دی گئیں۔ افکار احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ نذیر احمد کی وفات کے بعد مولانا راشد الخیری نے جون ۱۹۱۲ء سے اپنے رسالے ”نور“ میں اسے قتل و مروج کیا۔ راشد الخیری کا کہنا تھا کہ انھوں نے نذیر احمد سے اس پر نظر ثانی کر لی تھی اور ساتھ ہی اس کی اشاعت کی اجازت بھی ان سے لی تھی۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن شاہد احمد دہلوی نے ۱۹۳۵ء میں شائع کیا اور اس کے تمام نسخے عظیم بیگ چغتائی کو جو دھچور بھیج دیے۔ عظیم بیگ چغتائی نے اطلاع عام کے لیے اس کے اشتہارات طبع کرائے اور افراد اور تاجر اپنی کتب کو جمعوا دیے۔ اشاعت کی یہ خبر سن کر مشتعل عوام نے ان کے گھر کو گھیر لیا اور ایک مرتبہ بحر ”امہات الامم“ کے تمام نسخے نذر آتش کر دیے گئے [۱۷]۔ ”امہات الامم“ کے بعد مولوی نذیر احمد نے بارہ کوئی قابل ذکر کام نہیں کیا۔ بڑھاپا پھا گیا تھا۔ آنکھیں جواب دے رہی تھیں، اونچا بھی سننے لگے تھے، ارشہ بھی بڑھ گیا تھا۔ ۲۸ مارچ ۱۹۱۲ء کو فالج ہوا۔ ۳ مئی ۱۹۱۲ء کو صبح آٹھ بجے شب یہ عالم ہے بدل اپنے معبود حقیقی سے جا ملے اور درگاہ حضرت باقی باللہ دہلی میں مدفون ہوئے [۱۸] ان کے اگلے بیٹے مولوی بشیر الدین احمد نے لکھا ہے کہ ”مرحوم کے مرنے کی خبر تمام ہندوستان میں بجلی کی طرح کود گئی۔ مرنے کے اعتبار سے وہ بچے پان تھے، قبر میں پاؤں لٹکاے بیٹھے تھے لیکن مسلمانوں میں قتل و مروج ہے، جو مرنے سے اس کا کوئی بدل نہیں“ [۱۹] نذیر احمد نے خود ایک پیچھری میں کہا تھا کہ ”نذر کے بعد سے ہم تو برابر جی دیکھتے چلے آئے ہیں کہ جب کسی فن کا کوئی صاحب کمال مرادوں میں بھی اسی کے ساتھ رخصت ہوا“ [۲۰]۔

زندگی میں مولوی نذیر احمد کو کئی بار خلعت و انعام ملے۔ حکومت وقت نے خان بہادر خورشید العلماء کے خطاب سے نوازا۔ ایٹھراج پور سٹی نے ایل ایل ڈی کی ڈگری (امرازی) دی۔ پنجاب یونیورسٹی نے ڈی ایل ڈی کی ڈگری سے سرفراز کیا۔ نابلوں اور تراجیم پر انعام و اکرام اٹک ملے۔ اس دور میں اتنے انعامات شاید ہی کسی دوسرے کو ملے ہوں۔

سیرت، شخصیت اور مزاج:

نثر اردو شکل و صورت کے لحاظ سے ناسے کم نہ تھے لیکن ان کے چہرے پر جو روشنی نظر آتی ہے وہ ان کے علم اور ان کے گفتگوئی حرائج کی روشنی ہے۔ چنگ دار آ نکھیں، بڑا سا سر اور پائت دار آواز ان کی شخصیت میں مردانے پن اور رب داب کا اضافہ کرتی ہیں۔ ساری مردہ بھی، شبلی نعمانی کی طرح، سب سے آگے نکل جانے کی کوشش کرتے رہے۔ اس جذبے کے پیچھے وہ احساس کثرتی شامل تھا جو ان کی زندگی کا نثر بھیر دینے میں فعال کردار ادا کرتا ہے۔ وہ اپنے استادوں کی نظر میں اس لیے چڑھے ہوئے تھے کہ چڑھنے کے شوق میں وہ اپنے ہم بکثروں سے آگے تھے۔ دلی کالج میں دوسروں سے متاثرہ کر کے لول آ جانے کی خواہش اسی احساس سے پیدا ہونے والے رد عمل کا نتیجہ تھی۔ "مرآۃ العروس" نکلی تو اس پر انھیں ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ "ہیات النعش" اور "توبہ النصوح" بھی انعام سے سرفراز ہوئیں۔ اسی طرح اور دوسرے تعریفی کاموں پر بھی انھیں دھکا فوٹا انعامات ملتے رہے۔ شمس الصفاء، خان بہادر کا خطاب اور ایٹھ خیر ایہ نودہی سے ایل ایل ڈی اور ماجاب یونورسٹی سے ڈی اوائلی کی ڈگریاں بھی سب سے آگے نکل جانے کے اسی جذبہ رشک کا ثمرہ تھیں۔ ساری عمر ملازمتوں میں جو انھوں نے ان تھک محنت اور غیر معمولی ترقی کی وہ بھی اسی جذبہ سے پیدا ہونے والی قوت محنت کا نتیجہ تھی۔ ان میں قوت ارادی کمال کی تھی۔ جس کام کا ارادہ کرتے اسے کر گزرتے۔ تقریباً سات ماہ کے عرصے میں دن رات لگ کر قرآن مجید حفظ کر لیا۔ وہ زندگی کے ہر قدم پر دوسروں سے ممتاز رہنے کی خواہش رکھتے تھے۔ جس کام میں کتنے دل وہاں سے لگ جاتے۔ تاکہ پرکھیں نہ بیٹھنے دینے کا مزاج اسی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ جب نثر احمد نکلا (گجرات) میں مدرس تھے تو وہاں کی رانی نے ان سے کہا کہ میرے بچوں کو بھی پڑھا دیا کرو۔ مولانا نے کہا کہ بچوں کو یہاں مدرسہ میں بھیج دیا کریں۔ رانی صاحبہ نے فرمایا کہ یہ ہماری عزت کے خلاف ہے۔ مولانا نے کہا کہ پھر ذہنی کشتی سے کہہ کر مدرسے کا مدرسہ اپنے ہاں اٹھوا دیا جائے۔ کچھ سے جب لڑائی اٹھکر مدارس کو کرکان پھر پہنچے تو وہاں پان کما کر جلسہ امتحان میں آنے پر انگریز کی انسپکٹر مسٹر فلر نے درشت الفاظ میں ملامت کی تو انھوں نے صحت استغفار سے دیا اور دلی آ گئے۔ یہی صورت حیدر آباد کوکن میں پیش آئی اور وہ اپنی اپنی ملازمت سے استغفار سے کر دلی چلے آئے اور پھر ساری عمر ملازمت کے بکھیزوں سے آزار دہ اور علم و ادب کی دنیا کو اپنے گلم سے سنوارتے اور سنگھارتے رہے۔ غیر معمولی ذہانت اور بلا کا ساتھ انھیں قدرت سے ملا تھا جس سے ساری عمر ان کی زندگی بارونتی اور ہر بھری رہی۔ قرآن وحدیث اور عربی و فارسی کے اشعار کے حوالے دو زبان گفتگو یا تقریر و شعر میں ہر جت دیتے چلے جاتے۔ ذہانت اور گفتگوئی قوتوں کی وجہ سے پیدا ہونے والی بے قراری اور اضطراب ان کے حرائج کا بخود تھا۔ حواجا صاف گو، محو بحث اور آذادی اکہاد کے حامی و طرف دار تھے۔ اپنی قوم کی اصلاح اور ترقی ان کا مقصد حیات تھا

جس پر وہ ساری عمر کا مہذب رہا ہے۔

نذر احمد خاندانی آدمی تھے۔ علم و ادب اور تعلیم و تدریس کی روایت ان کے خاندان کی اصل روایت تھی جو صدیوں سے چلی آ رہی تھی لیکن اسی کے ساتھ فقر و درویشی اور اللہ اس بے زری قانون کے خاندان کا سرمایہ تھی۔ نذر احمد اسی خاندان میں پیدا ہوئے، پنے بڑے اور بھائی کٹرہ کی اورنگ آبادی مسجد تک اور وہاں سے دہلی کا کالج تک پہنچے۔ ان کے والد سعادت علی، جنہوں نے نذر احمد کو ابتدائی تعلیم خود دی تھی، مکتب کے بچوں کو پڑھاتے تھے۔ اسی اللہ اس کی وجہ سے وہ بچے کی قدر نہیں ہمیشہ رہی۔ اسراف اور فضول خرچی سے گریز اور کفایت شعاری پر زور ساری عمر ان کے راہنما اصول رہا ہے۔ وہ لوگ جو ان کی سادگی اور کفایت شعاری کو دیکھ کر وہ انہیں بخیل سمجھتے ہیں، وہ اس لیے گھٹیا نہیں ہیں کہ نکل اور کفایت شعاری میں واضح فرق ہے جسے نذر احمد نے ”المحقق والمراغبین“ میں خود بیان کیا ہے کہ ”اسراف صرف یہی نہیں کہ آدمی آمدنی سے زیادہ خرچ کرے بلکہ بے جا خرچ کرنا۔ وہ بھی اسراف ہے۔ حقوق اللہ اور حقوق العباد کے ادا کرنے میں مضائقہ کرنا نکل ہے۔ بھٹے کپڑے کبھی چوس ہوتے ساتے آپ بھی نکل سے بسر کرتے ہیں۔ بھلا اس خصلت کے آدمی دوسروں کو کیا دیں۔۔۔ نکل پیدا ہوتا ہے لون بھٹی سے، نانا اسیدی سے۔ ایک عالم اس خطبہ میں جتنا ہے کہ اولاد کے لیے امداد دے کے لیے بہترین ذخیرہ جو آدمی کر سکتا ہے یہ ہے کہ اولاد کو لائق بنائے۔“ [۳۱] اس معیار سے نذر احمد کی زندگی و معاملات کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ساری عمر اس فلسفہ پر عمل پیرا رہے۔ شرف الحق کے دو بیٹے ڈاکٹری کی تعلیم کے لیے انگلستان گئے تو ایک لڑکے کی تعلیم کا سارا بوجھ خود اٹھایا [۳۲]۔ سرسید کے زمانے میں علی گڑھ کالج کا بورڈنگ ہاؤس بنوایا اور دوسری عمارتوں کی تعمیر میں چندہ دیا۔ دو کنوئیں کھدوائے اور اپنے سارے خاندان کے نام کی چالیاں احاطہ مدرسہ میں نصب کرائیں [۳۳]۔ محسن الملک نے بتایا کہ جتنا چندہ مجموعی طور پر نذر احمد نے علی گڑھ کالج کو دیا تھا کسی ایک فرد نے نہیں دیا [۳۴]۔ اسی طرح انہیں حمایت اسلام کو بھی نذر احمد نے ہر سال ہنگامہ بار بار چندہ دے دیا اور ایک بار قرآن مجید کے پانچ سو نئے صلیب کیے۔

نذر احمد کے نکل کو ثابت کرنے کے لیے ان پر سود خوری کا الزام لگایا جاتا ہے۔ دراصل یہ وہ مسئلہ تھا جس پر نذر احمد نے بہت غور کیا تھا۔ مذہب اسلام میں یہ ایک بنیادی مسئلہ کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا نقطہ نظر یہ تھا کہ قرآن مجید میں ”ربوہا“ کے لہجے میں جو کچھ آیا ہے اس کے پیش نظر سود و سود خور ہے لیکن سادہ سود جائز ہے اور اسی لیے قرآن مجید کے اپنے اردو مترجمے میں انھوں نے ”سود و سود“ کے الفاظ تو سکین میں لکھے ہیں۔ نذر احمد اس سود کے خلاف تھے جسے اقتصادی سود یا بایاج خوری (Usury) کہا جاتا ہے اور جو آنحضرت ﷺ کے زمانے میں رائج و عام تھی۔ اس قسم کے سود کو روکنے کے لیے خود انگریزوں نے بھی ہندوستان میں ۱۸۳۹ء میں Usurious Loan Act بنایا تھا۔ غور کیجیے کہ اگر سادہ سود کو ”ربوہا“ سے الگ کر دیا جائے اور اس سادہ سود کا لین

دین مسلمان آپس میں کرنے لگتے تو اس جہاں سے بچ جاتے جس سے تینوں اور ساتھ کاروں سے سود و سود پر رقم لے کر، وہ دو چار ہوئے تھے۔ سارہ سورا شیوہیں صدی کے حالات میں بھی جائز معلوم ہوتا ہے اور آج کی معاشی صورت حال میں بھی جائز و مناسب معلوم ہوتا ہے۔ پرائیمری نوٹ، جس میں نذیر احمد نے اپنی بچپن کی رقم لکھی تھی وہ سود و مفرد یا سود و سود کے ذیل میں آتی ہے۔ طوہر سید احمد خاں نے بھی پرائیمری نوٹ کے جواز کے دلائل جمع کیے تھے اپنے ایک خط میں نذیر احمد لکھتے ہیں کہ ”سر سید احمد خاں نے پرائیمری نوٹوں کے جواز کے دلائل جو جمع کیے تھے اور ہوا کی حقیقت جو کچھ انھوں نے اپنی تفسیر میں لکھی ہے اور مولوی شاہ عبدالغفور اور مجتہاد شاہ مشرعین کے فتوے مجھ کو سب معلوم ہیں مگر بایں ہمارے کہ مجھ کو اندوختہ کے لیے کوئی دوسرا محفوظ مصلحتیں ہیں یہ طے تو میں آج پرائیمری نوٹوں کو الگ کر دوں۔“ [۱۳۵] اپنی قاموسی نامی تصنیف ”المعروف والمغرب فی“ میں بھی انھوں نے سود کے موضوع پر بڑی مفید و مثبت بحث کی ہے۔

نذیر احمد آزاد خیال (لبرل) جماعت مند، بے باک اور ساتھ ہی خوش مزاج انسان تھے۔ طوہر عرفات ان کی کھلی میں پڑا تھا اور ان کا مزاج میں اس طرح رسا ہوا تھا جیسے بھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ ان کی زبان و بیان میں جو کلام کا وسیلہ بن سنا آ جاتا ہے جیسے ”امہات الامہ“ یا ”لیکچروں“ میں تو وہ بھی طوہر عرفات اور محاورات استعمال کرنے کی عادت کے ذریعہ اثر پیدا ہوا ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ ”مولوی صاحب کی کوئی بات نہ تھی جس میں خوش مذاقی کا پہلو نہ ہو، کوئی قصہ نہ تھا جس میں طرفت کوٹ کوٹ کر نہ بھری ہو۔“ [۱۳۶] کسی نے پوچھا، امیر شریف کہنا جائز ہے یا نہیں۔ جواب دیا کہ اگر مزاج شریف کہنے میں شرعاً مضائقہ ہو سکتا ہے تو بے شک، امیر شریف میں بھی شامل ہے [۱۳۷] مرزا غلام احمد قادیانی کے بعض مرید ان کے پاس آئے اور کہنے لگے کہ مرزا قادیانی کی صداقت کی ایک دلیل یہ ہے کہ سارا پنجاب ان کا قائل ہے۔ نذیر احمد نے کہا پنجاب کے لوگوں کی سند نہیں۔ ان کی دلیل مل جیتی کا تو یہ حال ہے کہ اگر میں چھ مہینے وہاں بھر دوں اور دعویٰ بھی کوئی معمولی نہ کروں بلکہ دعویٰ نہائی تو اس چھ مہینے کے عرصے میں آپ کو پچاس ہزار بندے دکھا سکتا ہوں [۱۳۸]۔ سیرت و مزاج کی یہ خصوصیت نہ صرف ان کی تحریروں اور تقریروں میں عام ہے بلکہ ان کے باتوں میں بھی نمایاں ہے۔ مرزا غلام بیگ کالا قادیانی کردار اسی مزاج کا نتیجہ ہے۔

ان پہلوؤں کے علاوہ نذیر احمد کے مزاج میں حق پسندی، راست بازی، دیانت داری، صاف دلی، خودداری اور ”انا“ کے عناصر بھی شامل ہو کر ایک اکائی بن گئے تھے۔ حق بات پر دوسرے اختلاف کرتے تو وہ اس پر قائم رہتے اور دلائل سے اپنی بات کو طرح طرح سے واضح کرتے۔ یہ ان کی سیرت کا نمایاں پہلو تھا جس سے وہ اپنی باتوں میں جھکا ہوئے۔ لاہور میں عزم علی چشتی ایڈیٹر رشتہ بندی نے اپنے اخبار میں نذیر احمد کے خلاف ذہراً لکھا اور ایسے الزامات لگائے جو بے بنیاد اور بے جا تھے۔ نذیر احمد نے عزت جنگ اور آزادانہ حیثیت عربی کا دعویٰ دائر کر دیا مقدمہ کا فیصلہ نذیر احمد کے موافق ہوا اور دس ہزار روپے مقدمہ کے اخراجات کے منظور

ہوئے۔ اس فیصلے کے جواب میں جب محرم علی ہاشمی نے معافی نامہ داخل کیا تو مولوی نذیر احمد نے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ دس ہزار کی خطیر رقم بھی معاف کر دی (۱۳۹)۔

نذیر احمد کثیر القلم انسان تھے۔ انہیں عربی زبان پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ اپنے استادوں سے جن میں نصر اللہ خاں خورشیدی، مولوی ملک علی، امام خلی سبانی اور ماسٹر رام چندر وغیرہ جیسے کامل لوگ شامل تھے انہوں نے نہ صرف علم و ادب حاصل کیا بلکہ ان کی ذات اور فکر و نظر کے گہرے اثرات بھی قبول کیے جو سادگی، کفایت شعاری، علم کے وہی شوق، جرأت، اعتقاد، جدیت، اسلام کی تکفیل، نو، اصلاح قوم اور تہذیب و تالیف کی صورت میں نمایاں ہوئے۔ ان کے خطوط، ان کے جگہ جگہ اور ان کے طرز گفتگو کے سونے دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ انسان کوئی ان کے حجاز کا فطری حصہ تھی۔ وہ ہر بات کو انسان کا مرکز سے لے لے کر بیان کرتے۔ اپنی شادی کا واقعہ جس طرح انکار عالم مارہروی مصنف ”حیات اللہ“ اور پھر مرزا فرحت اللہ بیگ کے سامنے بیان کیا اس میں انسانوی رنگ اور طرز شامل ہے۔ اسی طرح دہلی کالج میں اپنے داخلے کی زوداد اس طرح بیان کی کہ وہ خود افسانہ بن گئی۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مضمون میں جو کہانیاں دکائی ہیں ان میں نذیر احمد کے حجاز اور رائے بیان کا اثر واضح ہے۔ نذیر احمد انگریزی الفاظ اس کثرت سے اپنی تقریروں میں استعمال کرتے تھے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی یہ بات انہیں الفاظ میں اسی طرح بیان کی جانتی تھی حالانکہ اپنی دوسری تقریروں مثلاً جالوں، خطوط، مذہبی تصانیف وغیرہ میں وہ خال خال مرہجہ انگریزی الفاظ استعمال میں لاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی کالج میں بذریعہ تعلیم تھے اور ان کے والد نے انگریزی سیکھنے کی ممانعت کی تھی تو کالج کے ماحول یا انگریزی افتادہ اور سرسید کے اثر کے ساتھ یہ بات اسی ممانعت کا رد عمل تھی۔ بعد میں نذیر احمد نے خود والد آباد کے قیام کے زمانہ میں انگریزی سیکھی اور اس میں باجی استعداد پیدا کر لی جس کا اظہار ان کے تراجم سے ہوتا ہے۔ انگریزی الفاظ کے کثرت استعمال سے ان میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک احساس کسری میں مبتلا ہیں اور جلد سے جلد انگریزی الفاظ کا استعمال اپنی انگریزی دانی کا رعب جھانسنے کے لیے کر رہے ہیں۔ حالی کے پاس بھی لیکن نذیر احمد سے بہت کم، کچھ محسوس ہوتا ہے۔

نذیر احمد نے جیسا کہ آپ نے دیکھا، دہلی کالج کے ماحول کا گہرا اثر قبول کیا تھا۔ ذہنی اعتبار اور عقل و تجربہ کا اثر جس نے انتہائی منطقی کو ذرا رفتہ کر دیا تھا اور اس کی جگہ استقراتی منطق نے لے لی تھی، کالج کی انضامی دچاہا تھا۔ ان کے ایک استاد ماسٹر رام چندر ہندو مت ترک کر کے عیسائی ہو گئے تھے۔ ان سب کے زیر اثر جو ان نذیر احمد بھی، اسلام کے تعلق سے، گہری تشکیک میں مبتلا رہے اور جب بے شعور کے ساتھ اسلام کی طرف واپس ہوئے تو اسی کے ساتھ اصلاح کا دور شروع ہوا۔ ”مراۃ المفروض“ اس سمت میں پہلا قدم تھا جس میں ان کے انسانوی مزاج نے رنگ بھرا تھا۔ اپنے انکو تے بیٹے بشیر الدین احمد کے نام ۱۳۳۱ء فروری کے ۱۸ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں ”مجھ کو ایسا احمق مت سمجھو کہ بہت دنیا جمع کرنے کو زندگی کا حاصل

کھوں۔ شیراز دنیا کو خوب دیکھا۔ غریب محتاج تھا، خدا نے مال دار بنی کیا۔ لولا وہوئی۔ حکومت کے مزے اُڑائے۔ ساموری اور شہرت سے بھی بے نصیب نہیں رہا لیکن انہماک ان سب کھیزوں کا کیا ہے؟ آخر فنا۔ آخر فنا۔ اب خداوند ایسی توفیق عطا کرے کہ کچھ ہاں کے لیے بھی کروں" (۳۰)۔

قوم کی اصلاح ساری عمر ان کا مقصد حیات رہا۔ وہ اس کام کو ہر وقت لگن کے ساتھ انہماک دینے میں لگے رہے۔ ان کے دلوں میں جو دغلا آتے ہیں وہ بھی اسی رجحان کا نتیجہ ہیں۔ وہ سرسید کی طرح اقداریت، عقل، جدید تعلیم اور اسلام کی تکمیل نو کے دل سے نکل رہے تھے اور مذہب اسلام کو بعد حاضر کے تقاضوں سے ہم نشین کرنا چاہتے تھے۔ وہ زندگی کو اسی حقیقی صورت میں دیکھتے تھے جس صورت میں وہ موجود اور نظر آتی تھی۔ اس سیلان طبع سے ان کے ہاں واقعیت پسندی (Realism) پیدا ہوتی ہے۔ زندگی کے حقائق اور انسان کی عام فطرت پر ہمیشہ ان کی نظر رہتی تھی، اسی لیے زہود صوفیانہ رجحان کی طرف مائل ہوتے ہیں اور نہ بھی اختلاف کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ ان کی نظر میں، جیسا کہ انھوں نے "سراۃ العروسی" میں لکھا ہے "سب سے عمرہ اور ضروری آدمی کا حال ہے" (۳۱)۔ یہ آدمی ان کی نظر میں وہ آدمی ہے جو زندگی کے معمولی عوامل میں مصروف ہے اور اس سے دین و دنیا دونوں کے فائدے اٹھا رہا ہے۔ مذہب کو بھی وہ اس لیے اچھا سمجھتے ہیں کہ وہ عام زندگی کو مفید بنانے کا ذریعہ ہے۔ وہ خود زندگی کو ہر رخ پر اسی زاویہ نظر سے دیکھتے اور دوسروں کو دکھاتے ہیں۔ اس انداز فکر کے راستے پر چلنے سے ان میں وہ صفت پیدا ہوئی جسے عام فہمی (Common Sense) کہا جاتا ہے۔ اس واقعیت پسندی اور عام فہمی کی وجہ سے وہ اس دور کے مصنفین میں نمایاں و منفرد ہیں۔ جو باتیں وہ کہتے ہیں اور جو راویں وہ دکھاتے ہیں وہ عام فہمی کی وجہ سے دلوں پر اثر کرتی ہیں حتیٰ کہ مذہبی مباحث میں، جہاں وہ عام فہمی کا اظہار کرتے ہیں، ان کی فکر محدود و ناقص قبول ہو جاتی ہے۔ مذہب عام زندگی کی ہر بات، ہر مسئلے اور ہر پہلو کو فائدے کے لحاظ سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔ "واقعیت" سے قریب ہونے کے باعث وہ دل کھول کر ہنسنے دیتے ہیں۔ زہود، شک اور عالم ہو کر بھی مزاح ان کی فطرت کا اہم پہلو ہے۔ ان جدید رجحانات نے انہیں "آدمی کا حال" دیکھنے، دکھانے اور سمجھنے پر متوجہ کیا اور نتیجے میں وہ ایسی تصانیف یادگار چھوڑیں جو واقعیت اور مزاح کی امداد زبان و ادب میں پہلی مثال ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس رجحان سے پیدا ہونے والے "مزاح" میں ہلکاوہ پن نہیں ہے بلکہ وہ انتہائی پہلو پر ہلکے لہاں رہتا ہے جو "اصلاح" کا سبب بنتا ہے۔ جہاں بھی مذہب عام زندگی کے حقیقی مرقعوں کے ساتھ فقیر اخلاق کرتے ہیں وہاں وہ عام ماحول سے الگ ہو کر معمر حیات کے درجے پر آ جاتے ہیں۔ مذہب اور واقعاتی زندگی ان کی تصانیف میں ایک دوسرے سے پیوست اور گندھی ہوئی ہیں۔ ترجمانی حیات پر مذہب غالب ہے اور مذہب پر اقداریت، واقعیت پسندی، عقل اور عام فہمی کی گہری چھاپ ہے۔ انھیں حاضر سے مل کر مذہب عام کا ذہن اور ان کی فکر تکمیل پاتی ہے۔

تصنیفات و تراجم و مکاتیب:

(الف) تراجم:

نذیر احمد نے لارڈ آد کے دوران قیام میں (۱۸۵۸ء-۱۸۵۹ء) جب انگریزی زبان سیکھ لی تو وہ انگریز افسران بالا کی فرمائش پر انگریزی قوانین اور دوسری سائنسی و تاریخی کتب کے تراجم کی طرف رجوع ہوئے جو یہ ہیں:

(۱) انکم ٹیکس ایکٹ مطبوعہ ۱۸۶۱ء

(۲) تعزیرات ہند ۱۸۶۱ء

(۳) ضابطہ فوج داری ۱۸۶۲ء

(۴) قانون شہادت ۱۸۷۱ء مجتہم ہندوستان لے پرنٹروں نے ”قانون شہادت“ کا انگریزی

میں جو متن تیار کیا تھا یہ اس کا اردو ترجمہ ہے۔

(۵) مصائب نذر مطبوعہ ۱۸۶۳ء: ”ولیم ایچ ورنس کی انگریزی تصنیف کا اردو ترجمہ جس میں حکم

جون ۱۸۵۷ء سے ۲۰ مارچ ۱۸۵۷ء تک ایام نذر کی آپ بیتی روزنامے کی صورت میں لکھی گئی ہے۔“ [۳۲]

(۶) سنو اپٹ (۱۸۷۲ء): علم ہیئت پر فرانسیسی زبان میں لکھو ڈیوگولے مین کی تصنیف کا ترجمہ

تھے نذیر احمد کے افسر بالا، مجتہم ہندوستان لے پرنٹروں نے انگریزی میں کیا اور اس انگریزی ترجمے سے نذیر

احمد نے اردو زبان میں ”سنو اپٹ“ کے نام سے ترجمہ کیا۔

(۷) تاریخ دربار تاج پوشی ۱۹۰۳ء: حکیم جنوری ۱۹۰۳ء کو واسرائے ہند نے ایڈورڈ ہفتم کے

یعنی تخت نشینی کے موقع پر ایک دربار منعقد کیا جس کی روئید اور سرائیلیمن و صلیب نے عرب کی حکومت کی فرمائش

پر نذیر احمد نے اس روئید کا اردو میں ترجمہ کیا جس میں ان کے دو شاگرد مرزا فرحت اللہ بیگ اور غلام بیگ دہانی

بھی شریک تھے۔ یہ دونوں ترجمہ کر کے لاتے اور نذیر احمد اس کی اصلاح و نظر دہانی کر دیتے۔ ایک جگہ انھوں

نے Stallion کا ترجمہ ”سیاہ بیل“ کی بجائے ”گھوڑا“ کیا۔ نذیر احمد نے کہا ”میاں شہید لکھو۔ اس سے اندازہ ہو سکتا

ہے کہ اس سے ترجمہ کہاں سے کہاں بنتا تھا۔“ [۳۳]

(ب) درسیات:

(۱) ”منتخب الکلیات“ نگ جگ ۱۸۶۳ء-۷۷ [۳۴] حفرق حکایات کا مجموعہ جنھیں حکایات لقمان اور

دوسرے قصوں سے انتخاب کر کے بچوں کے لیے لکھا گیا ہے۔

(۲) نصاب خسرو نگ جگ ۱۸۶۹ء: امیر خسرو کی خالق باری میں اضافہ کر کے ۲۸ صفحات کے اس منظوم

رسالے میں ۵۸ عربی و فارسی الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں [۳۵]۔

(۳) رسم الخط، لگ بھگ ۱۸۶۹ء: فنِ کتابت کے مطابق اردو فارسی حروف کو جوڑنے، اکٹھے بنانے کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہ رسالہ آج بھی فنِ دِاِصولِ کتابت کے لحاظ سے مفید ہے [۳۶]۔

(۴) صرفِ مصلح لگ بھگ ۱۸۷۰ء: ۴۳ صفحات پر مشتمل اس رسالے میں فارسی قواعد متزاہت اور نظم و نغموں سے سمجھائے گئے ہیں [۳۷]۔

(۵) چند ہندو سوسرہ لگ بھگ ۱۸۷۱ء: اپنے بیٹے بشیر الدین احمد کے لیے لکھی۔ اس میں حنفی موضوعات مثلاً سونا، نکاح، مالیات، بات چیت، دوا، صحت، عقل، صحت، مرض، دھرم، لالچ، تکبر، مذہب اور عقیدوں کے حالات پر مختصر لیکن جامع مضامین لکھے گئے ہیں۔ زبان آسان ہے اور بچے انھیں دلچسپی اور شوق سے پڑھ سکتے ہیں۔

(۶) بلاتیک فی الصرف، لگ بھگ ۱۸۷۱ء: اس کا پہلا ایڈیشن ۱۲۹۳ھ/۱۸۷۷ء میں مطبع منیبہ عام آمگرہ سے شائع ہوا [۳۸]۔

(۷) مہادی الکلیت ۱۸۷۱ء [۳۹]: حکومتِ وقت نے منطق پر اردو میں رسالہ لکھنے کا اشتہار دیا۔ نذیر احمد نے بھی اس موضوع پر کتاب لکھی جو اور دوسرے کیا وہ مسودات میں سب سے بہتر قرار پائی۔ یہ کتاب نصاب میں شامل ہونے کی وجہ سے بار بار تجدید کی گئی۔ اس میں قدیم و جدید علم منطق کو نئی ترتیب سے، مثالوں کے ساتھ، دلچسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے ذریعہ نذیر احمد نے اپنے نثر نگاروں کی روشنی ڈالی ہے۔

(رج) مذہبی تصانیف:

یوں تو مذہب و اخلاق نذیر احمد کے ذہن اور ان کی تحریر و تقریر پر چھائے ہوئے ہیں لیکن ان کی خاص مذہبی تصانیف و تالیفات یہ ہیں:

(۱) ترجمۃ القرآن ۱۸۹۶ء: قرآن کا با محاورہ و عام زبان میں اردو ترجمہ جو ۱۸۹۳ء میں شروع ہوا اور ۱۸۹۵ء کے آخر میں بار بار کی نظر ثانی اور مشورت کے بعد مکمل ہوا۔

(۲) اومیۃ القرآن مطبوعہ ۱۳۲۱ھ/۱۹۰۳ء: یہ براہِ راست قرآن مجید سے اخذ کردہ دعاؤں کا مجموعہ ہے۔ دعاؤں سے پہلے چار باب ہیں جن میں دعا کی اہمیت، نظم و دعا، وعدہ و قول اور قبولیت دعا کی شرائط پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ نذیر احمد نے بیچ سورۃ پر اضافہ کر کے کثرت سورۃ اور سورۃ دو مجموعے سے شائع کیے جو بہت مقبول ہوئے [۴۰]۔

(۳) حقوق و ذرائع مطبوعہ ۱۹۰۶ء: یہ قاموسی نوعیت کا کام تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ پہلی جلد میں حقوق اللہ کو، دوسری جلد میں حقوق العباد اور حقوقِ بشر کو اور تیسرے حصے میں اخلاق و آداب کو موضوع بنایا ہے۔ یہ تین جلدیں نہ صرف مذہب اسلام پر روشنی ڈالتی ہیں بلکہ انسانی معاملات اور اخلاق و آداب کے کم و بیش ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہیں جن سے ہم زندگی گزارتے ہوئے دوچار ہوتے ہیں۔ ان سب باتوں کو قرآن

دھرمیت کے حوالوں سے منور کیا ہے۔ اس تصنیف کی سب سے اہم صفت اس کی جامعیت ہے۔ اس میں عقائد اور احکام مذہب کے تعلق سے شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو چھوڑا گیا ہو۔ اس تصنیف میں ان کے علم کی وسعت سامنے آتی ہے۔ مصنف نے یہ سب باتیں عام فہم زبان اور دلچسپ انداز میں بیان کی ہیں۔ نذیر احمد نے اس کتاب میں ”ایک مستقل شریعت کی بنیاد رکھنے کی کوشش کی ہے جس میں زبان سے زیادہ لکھ اور سکھت پائی جاتی ہے۔“ [۳۱]

(۳) ”انجمن مطبوعہ ۱۳۲۵ھ/۸-۱۹۰۷ء: یہ کتاب مولدِ دجواب کے مکالماتی اعلان میں لکھی گئی ہے۔ ”س“ یعنی ساکس سوال کرتا ہے اور ”تم“ یعنی مجیب جواب دیتا ہے۔ اس میں کل ۷۲ سوالات ہیں جو فہرست میں درج ۲۱۵ عنوانات کا حوالہ کرتے ہیں۔ اس کتاب سے یہ بات نمایاں ہوتی ہے کہ اسلام دینِ فطرت ہے اور زندگی کو دینِ فطرت کے عین مطابق ڈالنا ہے۔ یہاں نذیر احمد سائنس کا ذکر بھی کرتے ہیں اور اسلامی عقائد کو سائنسِ اصولوں سے ثابت کرتے ہیں۔

(۵) ”امہات القرآن“ مطبوعہ ۱۹۰۸ء: یہ وہ کتاب ہے جو پادری احمد شاہ شوقی کی کتاب ”امہات المؤمنین کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ یہ دو بار چھپی۔ دوسری بار ۱۹۳۵ء میں اور دونوں مرتبہ علماء و علما کے دباؤ پر جلادی گئی۔ آنحضرت ﷺ کی تعداد اور دواج اس کتاب کا موضوع ہے۔ بیان میں شوقی اور دتی کے گل کو چوں کی عوامی زبان و محاورہ کا استعمال اس عجیب و غریب موضوع پر لکھی ہوئی کتاب کا ایک ایسا عیب ہے کہ اپنے مثبت اندازِ نظر اور معلومات سے بڑے ہونے کے باوجود یہ جلادی گئی۔

(۶) ”مطالبِ اقرآن: نذیر احمد نے تفسیرِ کلامِ مجید کا کام شروع کیا تھا لیکن وفات کے باعث ناتمام رہ گیا۔ ان کی وفات کے بعد اس سورت کو بحالیت موجودہ شائع کر دیا گیا۔

(د) نذیر احمد کے ناول:

مولوی نذیر احمد نے سات ناول لکھے جن کے نام و سالِ اشاعت یہ ہیں۔ ان ناولوں کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آنے گا۔

(۱) مراۃ العروس ۱۸۶۹ء

(۲) ہلاتِ اندیش ۱۸۷۲ء

(۳) توبۃ النصوح ۱۸۷۳ء

(۴) فسانۂ جلال (مصحفات) ۱۸۸۵ء

(۵) ایمن الوقت ۱۸۸۸ء

(۶) ایامی ۱۸۹۱ء

(۷) روپائے صادق ۱۸۹۳ء

اور دوسری کتابیں

مکاتیب:

(۱) موعظۂ حسرت: موعظۂ حسرت میں ان خطوط کو جمع کر دیا گیا ہے جو نذر احمد نے اپنے اکلوتے بیٹے بشیر الدین احمد کی ہدایت و تربیت کے لیے لکھے تھے۔ ان خطوط میں کم و بیش دو سب باتیں آگئی ہیں جن سے نوجوان دورانی تعلیم دو چار ہوتے ہیں۔ یہ خطوط تربیت و ہدایت کے لیے آج بھی دلچسپ و مفید ہیں۔ آخری چند خطوط کے علاوہ یہ سارے خطوط ۱۸۷۶ء اور ۱۸۷۹ء کے درمیان لکھے گئے۔

(۲) شاعری (مجموعہ بے نظیر مطبوعہ ۱۹۰۹ء): یہ نذر احمد کی قوی و متفرق اردو مرثیہ قصوں کا مجموعہ ہے۔ ایشیائی شاعری کو جس میں فارسی و اردو شاعری شامل ہے وہ متزلزل کا سبب جانتے ہیں۔ خود کہتے ہیں اگر ”میں نے شاعری کا شوق کیا ہوتا تو میں تو کری کر سکتا نہ کوئی کتاب تصنیف یا تالیف کر سکتا اور نہ کلام مجید کا ترجمہ کر سکتا اور نہ پیچھے دے سکتا۔ نہ میرا کوئی شخص ہے اور نہ مجھ کو اس لائینی مشغلے کے لیے کبھی فرصت ملی اور صاف بات یہ ہے کہ ہمارے ہاں کی شاعری کا مذاق ایسا بگڑا ہے کہ جہاں قوی متزلزل کے اور اسباب ہیں ان میں میرے نزدیک ایک بڑا سبب یہ کم بخت ایشیائی شاعری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے وقتوں میں مولوی حالی نے نظمیں مذاق کی بہت کچھ اصلاح کی ہے مگر اب بھی میں نوجوان لڑکوں کی طرف سے مطمئن نہیں ہوں“ [۳۲]۔ لیکن اس کے باوجود نذر احمد نے شاعری کی جس میں جدید تحریک کے زیر اثر مشق کو نذر احمد نے بھی خارج کر دیا اور کہا:

وہی اک مشق کا رونا ہے ہر اک صورت سے
نہ لگائے کسی بندے کو خدا اس کی نص

اور اپنی شاعری کے بارے میں کہا کہ:

نہیں جتنا سناؤ ہ نہ پوچھیں اصل مطلب کو
عبیت کیا دکھائے خاک پھر اپنی جوانی
تم اپنی نثر لو اور نظم کو چھوڑو نذر احمد
کہ اس کے واسطے سوزوں ہیں حالی و نوحائی [۳۳]

نذر احمد کی شاعری قوی و اصلاحی شاعری ہے اور وہ خود اسے کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے لیکن آغا خضر ہے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ قسم سے پاک ہے۔

(۳) پیچر:

نذر احمد کی زندگی میں ان کے پیچروں کا ایک مجموعہ مرتبہ میر کریمت اللہ ۱۸۹۰ء میں فضل الدین تاجر سب

لاہور نے شائع کیا۔ اس کے بعد نذر حسین تاجر کتب دہلی نے ہجھڑوں کا مجموعہ ۱۰ جلدوں میں شائع کیا۔ پہلی جلد ۱۸۹۲ء میں نکلی جس میں ۱۸۸۸ء سے لے کر جون ۱۸۹۳ء تک کے تیرہ ہجھڑ شامل تھے۔ اس کے بعد ۱۲ جلد ۲۲ ہجھڑ حقوقِ طور پر شائع کیے۔ دوسری جلد میں نمبر ۱۸۹۵ تا ۱۸۹۶ء سے نمبر ۳۵ جون ۱۸۹۸ء تک کے ہجھڑ شامل ہیں۔ پھر باقی ہجھڑ نمبر ۳۶ تا ۴۳ حقوقِ طور پر الگ الگ چھپتے رہے۔ اس طرح ہجھڑوں کا یہ سلسلہ اکتوبر ۱۸۸۸ء سے دسمبر ۱۹۰۵ء تک اٹھارہ برس جاری رہا۔ ”[۳۳]۔ اس کے بعد ان کے کئی ہجھڑان کے بچے مولوی بشیر اللہ بن احمد نے مرتب کر کے منیڈ عام پریس آگروے طبع کرائے۔ جلد اول میں ۱۸۸۸ء سے ۱۸۹۵ء تک کے ہائیکس ہجھڑ شامل ہیں اور دوسری جلد میں ۱۸۹۶ء سے ۱۹۰۵ء تک کے ہائیکس ہجھڑ شامل ہیں۔ یہ دونوں جلدیں ۱۳۳۶ھ/۱۹۱۸ء میں شائع ہوئیں۔ ان ہجھڑوں سے بھی مولوی نذر احمد کی ہر جہت فکر و نظر کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

مولوی نذر احمد کی تصانیف اور تراجم کے حقوق کو دیکھتے تو ان کی کئی حیثیتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک بحیثیت انگریزی و عربی مترجم، دوسری خطیب کی حیثیت، تیسری مذہبی مفکر کی حیثیت، چوتھی مکتوب نگار کی حیثیت اور پانچویں ناول نگار کی حیثیت۔ لیکن ان حیثیتوں کے مطالعے سے پہلے ضروری ہے کہ یہ بھی دیکھ لیا جائے کہ نذر احمد سرسید سے کتنے قریب یا کتنے دور تھے؟

نذر احمد اور سرسید:

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ نذر احمد سرسید اور ان کی تحریک کے خلاف تھے۔ یہ بات صریحاً نادرست ہے۔ نذر احمد بھی سرسید تحریک کے آدمی تھے لیکن ہاں اس سے اختلاف بھی کرتے تھے۔ وہ مزاحیہ آنکھ بند کر کے تقلید نہیں کر سکتے تھے۔ نذر احمد نے اپنے ایک ہجھڑ میں اس بات کو بے واضح کیا ہے کہ ”قائبِ آپ صاحبوں نے اسی حیثیت سے مجھ کو جانا اور پہچانا ہوگا کہ آرنہیل سرسید احمد خان صاحب کے فالوورز (Followers) میں میں بھی ہوں۔ اگر فالوورز سے وہ لوگ مراد ہوں جو اس کانگریس میں شریک ہونے کے لیے ان کے ساتھ آئے بلکہ اگر وہ لوگ بھی مراد ہوں جو سرسید احمد خاں کو بڑا ابتلا بخیر (Enlightened)، بڑا عالی خیال، بڑا سب آل اندیش، بڑا ادب پر، بڑا مستقل مزاج، بڑا متحمل اور مسلمانوں کا بہت بڑا اور سچا پیغمبر خواہ مادر کرتے ہیں“ ”قائداؤ موم و ائمہ مم“ ”(تو کس سب سے اول سب سے آگے ہوں) لیکن اگر فالوورز سے مراد ہوں یا تحقیقات ان کے تمام خیالات کے تسلیم کرنے والے، اگرچہ وہ طیالات مذہبی ہی کیوں نہ ہوں تو میں اس فکر سے متنبہ میں پکارے کہتا ہوں۔“ ”آئی برآئذ“ ”(میں بری ہوں)“ ”[۳۴]۔“

ایک اور جگہ کہتے ہیں: ”سید احمد خاں کو مسلمانوں کی دنیاوی اصلاح کی دھن میں آگاہی چھانچیں سو جھٹا۔ افراتق ہر ایک چیز میں مذہب سے۔ پس پھرے نزدیک سید احمد خاں میں صیب ہے تو یہ ہے۔۔۔ میں نے سید احمد خاں کے ساتھ کسی امر میں مخالفت کی ہو تو سب سے زیادہ بھی کو اس کا نفوس ہے“ [۳۵]۔

ایک اور جگہ میں کہتے ہیں کہ: ”مجھ کو تو نیچری کہلاتا مارتھا مگر نیچریت کے اب وہ معنی نہیں رہے۔ اب نیچریت یہ ہے کہ سید احمد خاں کو ملی گڑھ کا بیج کہو۔ نیچری علی گڑھ انشلی ٹیوٹ گزٹ کا اڈیٹر کہو۔ نیچری سرکہو، نیچری، ڈاکٹر کو نیچری، آدی کو نیچری۔ تو ایسی نیچریت کا قبول کرنا اس سے زیادہ موجب عار نہیں ہوتا چاہے جیسے دار و درو کا چار کہتا۔ میرا نیچریت کو تسلیم کرنا اسی قبیل سے ہے جیسا کہ امام شافعی فرماتے ہیں۔ اگر آلِ محمد کے ساتھ دوستی رکھنا رفض ہے تو دونوں جہاں اسی پر گواہ ہیں کہ میں رافضی ہوں“ [۳۶]۔

ایک اور جگہ نثرِ احمد کہتے ہیں:

”میں نے اکثر لوگوں کو کہتے سنا ہے کہ سرسید اگر مذہب کی کرید نہ کرتے تو وہ لوگوں میں زیادہ مقبول ہوتے اور علی گڑھ کا بیج بھی کالونی ورثی ہو گیا ہوتا۔ مجھ کو اس رائے سے اتفاق نہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر مذہب کی کرید نہ ہوتی تو سرسید کو کوئی پوچھتا بھی تو نہیں کہ کدھر رہتے ہیں اور جو بی ورثی ہوتا تو درکنار علی گڑھ کا بیج قطیف کوڈرا سکول ہی میں چڑا دیتا۔ سرسید نے مسلمانوں کے اصلی مرض کو دریافت کیا، اس کے اسباب تحقیق کیے اور آخر کار رازِ مذہب کے قاعدے کے مطابق علاج شروع کیا۔“ [۳۷]

کسی بات پر اختلاف رائے کرنا ایک بات ہے۔ اسے مخالفت نہیں کہہ سکتے۔ نثرِ احمد سرسید کی طرح انگریزی حکومت کو مسلمانوں کی تحریکی کا ختم الہدٰی سمجھتے تھے۔ وہ مسلمانوں کی اصلاح اسی میں سمجھتے تھے کہ مسلمان کچھ عرصے کے لیے سیاست میں حصہ نہ لیں اور خاموش رہ کر پہلے تعلیم حاصل کر کے اپنی حالت کو درست کریں۔ ایک جگہ کہتے ہیں اور یہ بات بار بار دہرائی ہے کہ ”۱۸۵۷ء کے فساد میں ہندوستانی اپنا اہتمام کچھ بچے تھے مگر جو بھی شرم اور غیرت اور عقل و مصلحت اندیشی ہوتی تو اس کے فساد میں نہ لگتے۔ نہ پچاس برس کا گنگے پر کاروبار رکھتے“ [۳۸] اسی لیے وہ بھی سرسید کی طرح دو قوی نظریے کے حامی تھے اور سرسید ہی کی طرح کانگریس سے اختلاف رکھتے تھے۔ نثرِ احمد ”سرسید کی طرح آزادی رائے اور عقل کی اہمیت پر زور دیتے تھے۔ تقدیر، توکل، خیر و شر وغیرہ کے حلقوں ان کا نظریہ دینی تھا جو سرسید کا تھا۔ ان کا خیال یہ تھا کہ مذہب میں غیرت ہے اور سائنس اور ادب کا آپس میں کوئی تضاد نہیں اور ترک دنیا کا خیال ایک غیر اسلامی خیال ہے۔ مسئلہ تقدیر میں بھی وہ سرسید کے ہم نوا تھے اور تعلیم جدید کے معاملات و مسائل میں بھی ان کے ہم آواز تھے۔ ان سب باتوں کے باوجود نثرِ احمد سرسید کے خیالات سے اختلاف بھی رکھتے تھے“ [۳۹]۔

نثرِ احمد نہ صرف جدید علوم کی اہمیت اور قدیم تعلیم کے فرسودہ انصاب کے تعلق سے سرسید سے تعلق

تھے بلکہ وہ یہاں تک کہتے ہیں کہ "میں تو اس خیال کا آدمی ہوں کہ علوم قدیمہ کو مسلمانوں کی ترقی کا سہارا جانتا ہوں" [۵۰] جب ان کے بچے بڑے ہوئے تو ان کی تعلیم کے لیے خود ہی کتابیں جمع کیں اور "معات العیش" میں بچوں کو جدید موضوعات سائنس سے باقاعدہ متعارف کرایا۔ علی گڑھ کالج میں ایک بزرگ پادشہ قیصر کرایا۔ قیصر میں برابر چند ویسے رہے۔ ان کی کنویں کھدوائے۔ اپنے بچوں اور ناولوں میں بھی قدیم تعلیم کو رد کر کے جدید تعلیم کی تحقیر کی۔ دونوں کا مقصد اول قوم کی اصلاح تھا۔ تخریب احمد بھی، سرسید کی طرح تعلیم کے افادہ و باری پہلو پر زور دیتے تھے۔ ساتھ ہی سرسید اگرچہ تعلیم کو شیلو (Shallow) کہتے تھے اور اس بات پر زور دیتے تھے کہ ہر شعبہ زندگی میں "کامل فن" پیدا ہوں تاکہ وہ بھی "مطل مغرب" کی طرح، ایجادات و انکشافات کر سکیں۔ تخریب احمد کا زاویہ نظریہ تھا کہ علمائے اسلام کے مختلف فرقوں کے درمیان اتحاد اختلاف ہے کہ مذہبی تعلیم کا کوئی ایک نصاب وضع کرنا ممکن نہیں ہے، اسی لیے جدید تعلیم میں مذہبی تعلیم کو شامل نہ کیا جائے۔ کہتے ہیں کہ "میری قلبی رائے یہ ہے کہ تعلیم کے سلسلے سے مذہب کو کچھ خارج اور سوسائٹی کی اصلاح کو بچہ ذکاوت مقام گر کیا کریں، وہ ناواقف ہی ہے سوسائٹی کی کام کی نہیں" [۵۱] اور مزید کہتے ہیں کہ "اگر کیا بھی جائے تو قرآن ہر ایک انکی کتاب ہے جسے سب پڑھتے ہیں صرف اس کی تفہیم و معنی کے ساتھ تعلیم دی جائے۔ جو شخص مسلمان بننا چاہتا ہے پہلے فہم قرآن کی استعداد پیدا کرے" [۵۲]۔

تخریب احمد دین کو دنیا سے الگ نہیں سمجھتے بلکہ سرسید کی طرح دونوں کی ایک وحدت سمجھتے ہیں۔ "دنیا کے بدن و دین متحقق نہیں ہو سکتا" [۵۳] اسی لیے وہ مذہبی خیالات کی اصلاح کو ضروری جانتے ہیں۔ سرسید نے جو مذہب کی اصلاح و اختیار کا بیڑا اٹھایا تھا تخریب احمد اس سے اتفاق کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ "مذہبی خیالات کے درست ہونے بغیر تو سید احمد خاں و دوسرا جنم بھی ایسے مسلمان دنیاوی ترقی نہیں کر سکتے۔ مجھ کو اس کا کامل ایمان ہے کہ جب تک علوم جدیدہ کے ہر شعبے کے کامل فن چارہ ہوں گے ہندوستان میں کبھی ایک رائج کی قدر بھی تو لوہہ کو نہیں بامہر سکتا" [۵۴] جب سرسید "تہذیب الاخلاق" کی اشاعت بند کر دیتے ہیں جس کے ذریعے وہ اسلام مذہب کا کام کر رہے تھے تو تخریب احمد نے ان سے اختلاف کیا اور کہا "یہ کام جو سید احمد خاں نے شروع کیا تھا یہی تھا کہ وہ مسلمانوں کی دینی غلط فہمیوں پر ان کو مستب کرتے تھے لیکن میں دیکھتا ہوں تو اب انھوں نے اس کو نیچے درجی (Secondary) کام بنالیا ہے۔ اگر مسلمانوں کے مذہبی خیالات کی اصلاح نہ ہوئی اور انھوں نے اس کو نہیں ہوئی اور اب اس کی پچھیر چھاؤ بھی نہیں ہوتی تو جو عمارت سید احمد خاں نے کھڑی کی ہے میرے منہ میں خاک اس کی بنیاد بالکل پاور ہوا ہے۔ سید احمد خاں سے بڑھ کر کوئی اس کو نہیں سمجھ سکتا اور ہم میں سے کوئی سمجھتا ہے تو ان کی کھانے سے کہ مسلمانوں کو مذہبی غلط فہمیوں نے تعلیم سے محروم رکھا۔ میں تہر دل سے اس کا مستحق تھا کہ تہذیب الاخلاق مسلمانوں کی رفرام (Reform) کی دی انون لی (The Only) تہذیب ہے" [۵۵] دینی تعلیم کی اصلاح پر تخریب احمد زور دیتے ہیں اور بار بار جدید نظام تعلیم سے

مذہبی تعلیم کو خارج کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ ان کا زاویہ نظر یہ ہے کہ مذہبی تعلیم کی جب تک اصلاح نہیں ہوگی مسلمان تعلیم میں ترقی نہیں کر سکتے اور نہ ان کی حالت سدھر سکتی ہے۔ کہتے ہیں کہ انجیو کیشنل کاغز اس کا اصل مقصد تو یہ ہے کہ مسلمانوں کی دنیاوی تعلیم کی اصلاح ہو مگر وہ سمجھتے ہیں کہ دنیاوی تعلیم کا پیچیدہ مذہبی تعلیم کی پچھائی کی بدولت آسانی اور تیزی کے ساتھ چل نہیں سکتا۔ تاہم مذہبی تعلیم کو بھی اپنے حصہ اعمال میں بڑھا دیا۔ مسلمانوں کی دنیاوی تعلیم سے کئی وجہ سے جوہ کران کی مذہبی تعلیم پتہ تاج اصلاح ہے“ (۱۹۶۱)۔

سر سید بھی ہمارے ادب کو حاقی کے الفاظ میں ”نا پاک دفتر“ جانتے تھے۔ مذہب احمد بھی اس کے مخالف تھے۔ کہتے ہیں: ”میں تو اس طیلال کا آدمی ہوں کہ علوم قدیمہ کو مسلمانوں کی ترقی کا سب راہ چاہتا ہوں اور علوم قدیمہ میں سے بھی خاص کر لٹریچر کا سخت مخالف ہوں۔ مسلمانوں میں As a Nation جتنی ٹرائیاں ہیں کل کو نہیں اکثر اسی لٹریچر نے پیدا کی ہیں۔ یہ لٹریچر جھوٹ اور خوشامد سکھاتا، یہ لٹریچر واقعات و موجودات کی اصل خوبی کو دبا داتا اور مٹاتا، یہ لٹریچر مہمات اور مفروضات بے اصل کو جنکشن (Facts) بنا دیتا، یہ لٹریچر تاراجی و دلوں کو کوشش دلاتا“ (۱۹۷۷)۔ اسی لیے وہ جذباتی زندگی کے خلاف تھے اور اسی لیے انھوں نے عشق و محبت کو اپنا موضوع نہیں بنایا۔ اصلاح کے جوش میں ان کا مشہور کردار اسی لیے اپنے بیٹے تعلیم کی کتابوں کو کھلا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ”تعلیم کا کتب خانہ اس کو ذخیرہ کا بے بہا معلوم ہوتا ہے مگر معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد سو غنمی اور بے بی تھی“ (۱۹۸۹)۔

سر سید اور ان کی تحریک سے مذہب احمد کو اختلاف نہیں تھا لیکن افراط کی وجہ سے وہ ان پر گاہ و انگی اٹھاتے تھے۔ ”سر سید احمد خاں کو مسلمانوں کی دنیاوی اصلاح کی دمن میں آگیا پیچھا بکھر نہیں سوجھتا۔ افراط تو ہر ایک چیز میں مذہم ہے۔ بس میرے نزدیک سید احمد خاں میں عیب ہے تو یہ ہے“ (۱۹۹۱)۔

مذہب احمد ساری عمر فردی اختلاف کے باوجود سر سید تحریک سے وابستہ رہے۔ وہ اختلاف رائے کو علماء کے درمیان ایک رحمت جانتے تھے۔ صاف گوئی کی وجہ سے منہ پھٹ کہے جاتے تھے لیکن وہ کھلے دل کے صاف و سچے انسان تھے۔ جب تک سر سید زندہ رہے وہ دل کھول کر چندہ دیتے اور پابندی سے ”مسلم انجیو کیشنل کاغز“ میں شرکت کرتے اور لکھتے رہے۔ ۱۹۰۳ء میں جب حسن الملک نے لکھنؤ کے جلسہ عام میں دوران تقریر انجیو پر آ کر اور مذہب احمد کو روک کر ان کی بات کا جواب دیا تو مذہب احمد نے آئندہ کے لیے لکھنؤ دینا بند کر دیا۔ حسن الملک اور وقار الملک سے وہ حیدر آباد (دکن) کی سیاست کی وجہ سے بھی دور ہو گئے تھے جن کی وجہ سے انھیں حیدر آباد کی ملازمت سے استعفاء دینا پڑا تھا اور جب ۱۹۰۷ء میں وقار الملک کا رنج کے سکرٹری ہونے تو علی گڑھ سے ان کا تعلق بالکل ہی ختم ہو گیا۔

مذہب احمد قومی ہے راہروی اور غلط مذہبی رویوں کی اصلاح کرنے میں سر سید کے ہم نوا اور ساتھ تھے۔ وہ تعلیم ایسے نوجوانوں اور اکبری دھم دہشی پھو ہڑائیوں کی اصلاح کر کے مفید کاموں میں لگاتا چاہتے

تھے اس سلسلے میں انھوں نے جو سنی و کوشش کی وہ سرسید کی راہ ہے۔

نذیر احمد کے مذہبی افکار:

سرسید کی طرح نذیر احمد بھی غیر متقدم تھے لیکن مزاہد اہمیت پسند تھے۔ کہتے ہیں کہ ”میں خدا کے فضل سے مسلمان ہوں بلکہ کسی قدر متعصب مسلمان، یہاں تک کہ میں خود انگریز ہی بولت کا پہننا پسند نہیں کرتا۔ ہر چند چاہتا ہوں کہ لباس کو مذہب میں کچھ دخل نہیں۔ میرا حراج خلافت کھڑوے نو (Conservative) واقع ہوا ہے۔ ہاں بعد میں مسلمانوں کے فائدے کی نظر سے ہمارا رویہ ہوتا ہوں کہ مسلمانوں کو جتنی اجنبیت اور وحشت اور نفرت نصاریٰ سے ہے، مصلحت وقت کے خلاف ہے“ [۶۰] خیالات کے اعتبار سے وہ سرسید کی طرح جدیدیت پسند ہیں۔ وہ مذہب کو انسان کے اخلاق و درست کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ ”اس نے زیادہ اور کوئی انوشیال ہو نہیں سکتا کہ بے انتظام مذہب لوگوں کے اخلاق و درست رکھے جاسکتے ہیں“ [۶۱]۔

نذیر احمد کا خیال ہے کہ قرآن مجید وہ واحد کتاب ہے جس پر مسلمانوں کے سارے فرقے اور سارے گروہ متفق علیہ ہیں اور زمان کے مختلف گروہوں میں اس قدر اختلافات ہیں کہ ایک دوسرے کی تحقیر میں لگے رہتے ہیں۔ نذیر احمد سمجھتے ہیں کہ ”اسلام کو خارج سے خوف نہیں جو خطر ہے داخل سے ہے۔“ اسی لیے وہ قرآن مجید کو باطنی کچھ کر پڑھنے پر زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”شارع اسلام ہم کو ایک گواہوں کر مرے ہیں جو مشکل ہے معاش اور معاہدہ اور ادب اور انسانی اور عقائد اور عبادات اور معاملات اور اخلاق اور آداب اور سیاست و عدل اور سیاست منزل اور تاریخ اور سوسائٹل۔ میں مسلمانوں سے پوچھتا ہوں کہ تم میں سے کتنے ہیں جنہوں نے فی عہد ایک بار کتاب اللہ کو شروع سے آخر تک کچھ کر پڑھا ہے۔ اگر صرف دھومری کے صرف سیدھے سادے کثیر الاستعمال مسائل پڑھائے جائیں تو میرے نزدیک جتنے دنوں میں ایک متوسط الذہن بزرگ قرآن حفظ کرتا ہے، اسی ہی دنوں میں قرآن کے سلیس جملوں کو بے تعلق عبارت کچھ لینے پر قادر ہو سکتا ہے۔ بھلا کوئی اس کو اپنی جگہ آ کر تو دیکھے“ [۶۲]۔

نذیر احمد اپنے دور کے مسلمانوں کی تنگ نظری کو ترقی کے راستے کے کانٹے سمجھتے ہیں۔ حضرت امام ابوحنیفہؒ نے قاضی میں قرآن تک کی اجازت دے دی تھی مگر ہمارے معاشرے میں قرآن کا ترجمہ تک گناہ ہے۔ حضرت شاہ ولی اللہؒ نے قرآن مجید کا قاضی میں ترجمہ کیا تو مسلمانوں نے اس عمل کو کھلا قرار دیا۔ نذیر احمد کہتے ہیں کہ ”جو شخص مسلمان بننا چاہتا ہے، پہلے فہم قرآن کی استعداد پیدا کرے“ [۶۳]۔

نذیر احمد اس دور میں فقہ کو غیر ضروری سمجھتے ہیں اور اسے نصاب سے خارج کر دینا چاہتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ ”فقہ انتظام دنیا کی تدبیر تھی۔ اب انتظام دنیا خدا نے دوسروں کے حوالے کیا۔ وہ تمہاری فلاحی کچھ پر داکر نہیں۔ تم کو انتظام دنیا میں دخل نہیں اس پر بھی تم کو فقہ میں کوئی مفاد دکھائی دیتا ہو تو“ [۶۴]۔

ساتھ ہی وہ حدیث کے بارے میں کہتے ہیں "چنگ اٹھنا بے زمانہ نے فقہ کو بے کار کر دیا۔۔۔ تو جہاں تک احادیث کو احکام فقہی سے تعلق ہے وہ بھی عام مسلمانانہ انداز کے حق میں بے کار ہیں۔۔۔ مجھے یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ حدیث کا ہینڈ بک یا عنوان یا خلاصہ مضمون جس کو اصطلاح میں ترجمہ کہتے ہیں بدلنے سے بہت سی احادیث، جو اس وقت احکام فقہی سے متعلق ہیں، ہماری حالت موجودہ کے مطابق پکاراؤ کر لی جاسکتی ہیں مگر کسی میں امت ہے کہ تراجم احادیث کے بدلنے کا کام لے" (۶۵)۔ نذیر احمد حضرت عمر فاروق کی مثال دیتے ہیں جنہوں نے صحیحہ الشراح اور صحیحہ الحج کی معافی کر دی تھی اور کہتے ہیں کہ "ایک اسلام ہمارا ہے ذوال سلطنت کی وجہ سے گویا مذہب کو فقہ مار گیا ہے اور آدھے سے زیادہ اس کے دھڑ میں جا کر ٹھہرے" (۶۶)۔ نذیر احمد "حدیث" کو تاریخ کہتے ہیں: "حدیث بھی اگر کچھ پچھوتو تاریخ ہے۔" یہ وہ اٹھنا بے زمانہ آفریں طیلات اور انداز نظر ہے کہ جب روایتی علماء دین انہیں چڑھیں گے تو ان سے شدید اختلاف کرنے میں تاخیر نہیں کریں گے۔

نذیر احمد تبدیلی کے عمل کو نظام فطرت کا جزو جانتے ہیں۔ مسلمان روایت میں اس درجہ کم ہو گئے ہیں کہ وہ کسی بھی تبدیلی کے لیے آمادہ نہیں ہیں۔ وہ اسلام کو ایک مکان کی طرح سمجھتے ہیں جو پہلے سے تیار شدہ نقشے کے مطابق بن چکا ہے۔ اس کی ہر چیز مضمین ہے۔ حالانکہ وہ اسلام ایک بنی کی طرح ہے جس کی تراش طراش کامل ہو چکی ہو رہی ہے جس میں ٹکری کھاؤ اور عقل دشمنوں کے پانی سے ہر زمانے میں نئی آوازانی پیدا کی جاسکتی ہے۔ جب سے مسلمانوں نے اس راستے کو بند کیا ہے وہ مسلسل ذوال کا شمار ہیں۔ نذیر احمد اس کا سبب بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ "مسلمانوں کی خستہ حالی کا سبب ہے زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا نہ بدلتا" (۶۷) ایک اور جگہ میں کہتے ہیں کہ "اگر ہم زمانہ کی قوت و رفتار سے واقف نہ ہوں تو۔۔۔ یہ وہ روایتی ہے کہ گیدوں یا سرسوں یا اسی جو کچھ اس کے صفحہ پر چڑھا گیا ہے کالے نہیں چھوڑتی۔ اب یہ سمجھنا کام ہے کہ زمانہ کی رفتار کو پچانو اس کی قوت کو سمجھو اور پھر یہ دیکھو کہ تم کن میں ہو" (۶۸)۔

نذیر احمد اسلام کو دنیاوی ترقی کی راہ میں رکاوٹ نہیں سمجھتے اور دین و دنیا کو دو الگ الگ خانوں میں رکھنے کا ناسخ سمجھتے ہیں اور اس بات کو اسلام کی حقانیت کی دلیل سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک دین و دہادہ الگ الگ نہیں ہیں بلکہ دونوں مل کر زندگی کو تازہ دم اور رواں رکھتے ہیں: "میرے نزدیک مذہب اسلام کی حقانیت کی سب سے بڑی سب سے عمدہ سب سے حق و دلیل یہی ہے کہ وہ کسی دنیاوی ترقی، دنیاوی بہبود، دنیاوی فلاح کا مانع ہوتا کیسا، مباح و حرام بھی تو نہیں" (۶۹) اور کہتے ہیں کہ "کسی ایک مذہب کا نشانہ وہ جس نے کسی زمانے میں، کسی ملک میں بدو دنیا کی مشارکت سے ترقی پائی ہو" (۷۰) اور تبدیلی کے عمل کو اسلام کے حراج کے عین مطابق سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ "دنیا کے خاص طرح کے برتاؤ کا نام دین ہے۔ جیسے جیسے دنیا بدلتی جاسکے گی ویسے ویسے دین کے احکام بدلنے جائیں گے" (۷۱) اس کے معنی یہ ہیں کہ تبدیلی کا عمل خود اسلام و

قرآن میں موجود ہے اور چونکہ قرآن اللہ کا کلام اور اس کی کتاب ہے اور ہر دور اور ہر زمانے کے لیے آئی ہے اس لیے وقت کے ساتھ اس کے معنی میں بھی روشنی از غوطہ پیدا ہوتی رہتی ہے اور یہ روشنی اعلیٰ نظر اور سمجھندوں کو اسی وقت نظر آتی ہے جب اسلام میں تہذیبی کے عمل کی ضرورت پڑتی ہے۔ نثر پرچہ کا لفظ نظریہ ہے کہ

”سب سے زیادہ تعمیر پذیر خود انسان کا حال ہے انسان زمانہ کے ساتھ ساتھ تمدن میں بے حد ترقی کر رہا ہے ایک جزائر برس پہلے کے لوگوں کے حالات کو زمان حال کے لوگوں کے حالات سے مقابلہ کر کے دیکھو تو غذا، لباس، مکانات، مشاغل، عادات، معاملات، رسم و رواج، ساز و سامان زندگی کی ہر چیز کو بدلا ہوا پایا آگے۔ ہاں ہم فطرت انسان ایک ایسی چیز ہے جو نہ بدلی ہے اور نہ بدلے گی اور چونکہ فطرت انسانی تبدیل پذیر نہیں، اس لیے وحی اسلام بھی، جو مبنی بر فطرت ہے، تبدیل پذیر نہیں۔ یہ ہے پیغمبر صاحب کے خاتم النبیین ہونے کا سبب۔ پیغمبر صاحب کا خاتم النبیین ہونا اور قرآن کا الہی قانون ہونا دونوں کلام آل و احد ہے۔ اس دوداو سے ظاہر ہے کہ قرآن مجبور ہے اصول احکام کا۔ اب اگر معاملہ کی کوئی جزئی صورت پیش آئے تو ہم پہلے رجوع کریں گے قرآن کی طرف۔ قرآن میں وہی جزئی صورت مذکور ہوگی تو قرآن کی ہدایت پر عمل کرنا ہوگا۔ قرآن کے بعد ہم رجوع کریں گے ”حدیث“ کی طرف۔ قرآن و حدیث دونوں اس جزئی خاص سے سامت ہوں گے تو ہم پہلے قرآن میں، پھر حدیث میں اس کا متقیس علیہ تلاش کریں گے۔ اسی کا نام ہے اجتہاد لیکن متقیس علیہ کے ضمیرائے کو چاہیے دست مضبوط، ہمتو، عقل کی رسائی، غور و فکر....“ [۷۳]۔

نثر پرچہ عقل و عقل دانوں کو ایک وقت مذہب کے لیے ضروری سمجھتے اور دونوں کو لازم و ملزوم جانتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ ”جس طرح یہ کہنا غلط ہے کہ مذہب عقل یعنی خدا اور رسول کا فرمودہ ہے اور عقل کو عقل سے یکسو رکھنا نہیں، اسی طرح سے یہ کہنا بھی غلط ہے کہ ہم کو عقل کی حاجت نہیں اور بزور عقل ہم سب یکسو رافت کر سکتے ہیں“ [۷۴] وہ درجات کو مسترد کرتے ہیں اور تصوف کی طرف بھی نہیں جھکتے۔

”جہاد“ کے سلسلے میں ابن کازویہ نظریہ ہے کہ ان کے اپنے دور میں جہاد کے معنی یہ ہیں کہ مسلمانوں کو تعلیم دی جائے۔ ”جہاد کا اطلاق صرف لڑائی بھڑائی اور مار کھانے پر نہیں، بلکہ ہر عمل خیر جس میں جہد و مشقت ہو، داخل جہاد ہے۔ ہمارے زمانے کا جہاد بھی ہے کہ جس طرح ابن چڑے مسلمانوں کو تعلیم دی جائے۔ میں جانتا ہوں کہ آج کل کے مولوی اس تعبیر کو سن کر کان کھڑے کریں گے“ [۷۵، ۷۶]۔

نثر پرچہ معقولہ کو ابھی بے وقت کی مانگی کہتے ہیں۔ اب جب کہ ہر طرف تجربہ اور مشاہدہ کا لفظ ہے، یہ علم

ذہنوں کو بیدار کر دیتا ہے مادی لیے دینی مدد رسوں کے علاوہ فحقی کا افکار ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ”ہمارے ہاں کا معقول ایسی نامعقول چیز ہے کہ اس کے پڑھنے سے انسان خمیوڈ العقل ہو جاتا ہے۔ ... اس میں قتل کرنا انسان کو حقیقی، جھگڑا ہوا اور کٹھنہ فحقی بناتا اور حقیقی حق سے باز رکھتا ہے“ [۶۷]۔

مادی افکار کے تعلق سے ان کی تہنیف ”الاجتہاد“ اس موضوع پر ایک اہم اور قابل ذکر کتاب ہے۔ ”المحقق والقرائن“ میں نذیر احمد نے زیادہ تر روایتی اسلام کے نقطہ نظر کو جامعیت کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن جگہ جگہوں میں وہ ایک جرأت مند مفکر نظر آتے ہیں۔ اسی لیے ان کے پیچھے اسلام کی عقلی فو کے تعلق سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یہاں سرسید کی روح بول رہی ہے لیکن اعتدال کے ساتھ۔

نذیر احمد اس دور کے اردو نویسوں میں پہلے شخص ہیں جنہیں بہسرحیات کہا جاسکتا ہے۔ ان کے ہاں آدمی اور انسان خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک جگہ اپنے پیچھے میں کہتے ہیں کہ ”جتنے مذہب دنیا میں ہیں، وقت اور مقام کے لحاظ سے سب کے سب آدمی کی اصلاح اور اس کے فائدے کے لیے چلے ہیں اور ہر ایک میں کچھ نہ کچھ فائدے اور صداقت اور فحقی کا اقل موجود ہے“ [۷۷] اسی ذہنیہ نظر کو نذیر احمد نے اپنے مشہور مقالہ ”مرآۃ العروس“ میں بیان کیا ہے۔ یہی ذہنیہ نظر ان کی فحقی کی بنیاد اور ان کے اصلاحی ناولوں کا مرکزی نقطہ ہے۔ مرآۃ العروس میں نذیر احمد لکھتے ہیں کہ ”جو آدمی دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے“ [۷۸] یہی خیالات طرح طرح سے روایت اور تہذیبیت کے ساتھ مل کر ان کے فکشن کو میں مظهر فراہم کرتے ہیں۔ ان کی تمام نثریں تصانیف، فکشن طرز بیان کی حامل اور اہم ہیں لیکن ادب کی تاریخ میں ان کی اصل اہمیت ان سات ”ناولوں“ سے قائم ہے جن کا مطالعہ آگے آنے کا لیکن اس مطالعے سے پہلے ہم ان کے ”تراجم“ کو دیکھتے چلیں۔

نذیر احمد بحیثیت مترجم:

نذیر احمد نے دو زبانوں سے اردو میں ترجمے کیے۔ ایک انگریزی سے اور دوسرے عربی سے۔ انگریزی سے انھوں نے مجموعہ تنواریں کے علاوہ سائنسی و تاریخی کتب کے ترجمے بھی کیے جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں اور عربی سے انھوں نے قرآن مجید کا ترجمہ کیا۔

قانون کی کتابوں کے ترجموں نے اردو زبان کو ایک نیا پیرایہ بیان دیا اور اردو زبان کو وہ صلاحیت عطا کی جس سے وہ اب تک دور تھی۔ دوران ترجمہ انھوں نے ایسی ہی اصطلاحات وضع کیں جو نہ صرف آج بھی رائج ہیں بلکہ اردو زبان استعمال کرنے والوں کی راہ نمائی بھی کر رہی ہیں۔ نذیر احمد کی وضع کردہ یہ اصطلاحات آج ہماری زبان کا حصہ بن چکی ہیں مثلاً:

عدل نسکی	Act of Insubordination
آتش گیر مادہ	Combustible Matter
ظہیریں سکہ	Counterficting Coin
خیانت بکرماتہ	Criminal Breach of Trust
ازراہ حیثیت عرفی	Defamation
مال یا جائیداد منقولہ	Moveable Property
ہنگامہ	Alfray
بلوہ	Riot
تہید تنہائی	Solitary Confinement
بجح خلاف قانون	Unlawful Confinement
استحصال بے جا	Wrongful Gain
غرض سے بے جا	Wrongful Confinement

اسی طرح مدنی، بدعاطیہ اور استکا شو وغیرہ کی اصطلاحات ہیں۔

قانون کی زبان انحصار و جامعیت کی زبان ہوتی ہے اور نثر برآمد نے اسکی ہی زبان و اصطلاحات استعمال کر کے اردو زبان کو اظہار کا ایک نیا معیار دیا ہے۔

مرحلی سے اردو ترہنے کے حوالے سے نثر برآمد کا سب سے بڑا کارنامہ ”ترجمۃ القرآن“ ہے۔ یہ اپنی قسم کا پہلا ترجمہ ہے جس میں اردو ترکیب نحوی کا اس طرح خیال رکھا گیا ہے کہ اردو قرآن مجید پڑھنے والے اس سے پوری طرح استفادہ کر سکیں۔ اس کی زبان سلیس، پاکاورہ اور عام فہم ہے۔ عبارت میں تسلسل قائم رکھنے کے لیے جواضافے تو سین میں کیے ہیں ان سے قرآن فہمی آسان ہو جاتی ہے اور ماٹھار مطلب پڑاثر ہو جاتا ہے۔ ہر جگہ منطقی و معنائی اظہار کا پورا خیال رکھا گیا ہے مثلاً پارہ ۲۸ سورہ قمریم کی اس عبارت کو پڑھیے:

”وہریم انت مران انتی اصصت قریما“

کے آخری لفظ کا اردو ترجمہ ہماری زبان و معاشرت میں نامناسب سمجھا جاتا ہے۔ نثر برآمد نے ”اصصت قریما“ کا ترجمہ ”اپنی طرح کو محفوظ رکھا“ نہیں کیا بلکہ ”اپنی عصمت کو محفوظ رکھا“ کیا ہے [۷۹]۔ اسی طرح انارسلناک کا ترجمہ ”ہم نے بھیجا تھا“ کو ”کیا جاتا تھا۔ نثر برآمد نے ”ہم نے تم کو (ظہیر بنا کر) بھیجا“ کیا ہے [۸۰] اس سے اردو زبان کے مزاج پر ان کی گہری نظر کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس ترجمے کے بعد سلیس و پاکاورہ زبان میں قرآن مجید کے ترجموں کا ایک ایسا سلسلہ شروع ہوا جو آج تک جاری ہے۔ اس ترجمے نے اردو ترجمے کا ایک نیا معیار قائم کیا۔ نثر برآمد نے اظہار مطلب اور فہم معنائی کا ہر جگہ پورا پورا خیال رکھا ہے اور

جہاں قوسین میں عبارت بذعانے سے بھی مطلب واضح نہیں ہوتا، وہاں انھوں نے "لائندہ" کے عنوان سے حواشی بھی درج کیے ہیں۔

نذیر احمد سے پہلے جو ترجمے اردو زبان میں قرآن مجید کے ہوئے تھے، ان میں شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے اولیت کے اعتبار سے نمایاں حیثیت رکھتے ہیں مگر ان ترجموں کو پڑھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں نہ صرف عربی عبارت کا لفظی ترجمہ کیا گیا ہے بلکہ عربی جملے کی ترکیب نحوی کو بھی قائم رکھا گیا ہے جس سے ترجمہ پڑھنے والے کے لیے معنی بھی مشکل ہوگی۔ نذیر احمد نے اردو جملوں کا قدرتی آجگہ برقرار رکھا ہے اس لیے ان کا یہ ترجمہ روانی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ دوسرے محاورہ کے استعمال سے اس میں ادبی شان بھی پیدا ہوگئی ہے۔ انھوں نے عربی محاورات کا اردو محاوروں سے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں کہیں استعمال محاورات کے شوق میں ان کے قدم ضرور دکھائے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو زبان کا ایک شاہ کار ہے۔ یہ ترجمہ ایسا ہے کہ اسے بغیر متن کے بھی استاد کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے اور کہیں بھی معنی سمجھنے میں چوٹ نہیں ہوتی اور عبارت اردو کی عبارت بن جاتی ہے۔ جیسا کہ انجیل کے انگریزی ترجمے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اگر انجیل انگریزی زبان میں نازل ہوتی تو اس کی یہی زبان ہوتی۔ نذیر احمد کے ترجمہ قرآن مجید کے بارے میں بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر قرآن مجید بذعان نازل ہوتا تو شاید اس کی ایسی ہی زبان ہوتی مثال کے طور پر سورۃ فتح کا یہ ترجمہ اچھکیجیے:

”(شروع) اللہ کے نام سے (جو) نہایت رحم والا مہربان (ہے)۔ ہر طرح کی تعریف خدا ہی کو (سزاوار) ہے (خدا) تمام جہاں کا پروردگار (ہے) نہایت رحم والا مہربان، روز جزا کا حاکم (اسے خدا) ہم تعیری ہی عبادت کرتے ہیں اور تجھ ہی سے عدا مانگتے ہیں ہم کو (دین کا) سیدھا راستہ دکھانا لوگوں کا راستہ جن پر تو نے (اپنا) فضل کیا، نہ ان کا جن پر (حیرت) غضب نازل ہوا اور نہ گمراہوں کا“ [۸۱]

عربی زبان کے لوگوں کو اردو کے مطابق کرنے کے لیے نذیر احمد نے قوسین میں ایسے اردو الفاظ کا اضافہ کیا ہے جس سے عبارت مسلسل ہو جاتی ہے۔ مولوی نذیر احمد اردو کے اہم طراز اور صاحب طرز ہونے کے سبب اپنے بے پناہ علم سے ایسا فائدہ اٹھا گئے کہ یہ ترجمہ اردو زبان و ادب میں ایک اضافہ ہے۔

نذیر احمد بحیثیت خطیب:

نذیر احمد نے کل ۳۴ لیکچر دیے۔ پہلا لیکچر ۱۸۸۸ء میں دہلی کے نادان ہال میں دیا جس میں انھوں نے اڑبیں پینچل کانگریس کی مخالفت میں مدلل تقریر کی۔ ان کا آخری لیکچر ۱۹۰۵ء میں انجمن حمایت اسلام لاہور میں ہوا۔ ۱۹۰۳ء کی ایجوکیشنل کانفرنس منعقدہ لکھنؤ کے جلسے میں ان کی حق گوئی دے باکی سے

علائے وقت اور خود محسن الملک اسے مشتعل ہوئے کہ ان کی بات کا جواب دینے کے لیے اسٹیج پر پہنچے اور ان کی تقریر روک کر اپنا جواب پیش کیا۔ مذہب اجماع کو یہ بات اتنی بری لگی کہ وہ پبلک پتھروں سے کنارہ کش ہو گئے اور ۱۹۰۵ء میں بہت مدت ساجت کے بعد انجمن حیات اسلام کے چلنے میں لاہور گئے اور خطاب کیا۔ یہ ان کا آخری پبلک پتھر تھا۔ یہ پتھر اس لیے بھی قابلِ ملاحظہ ہے کہ اس سے انیسویں صدی کے نئے رجحانات و میلانات کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ مسلمانوں کے اندر کس طرح تبدیلی کا عمل ہو رہا تھا۔ ہندوستان کی پرانی اور نئی دنیا میں کیا فرق تھا۔ انگریزی حکومت مسلمانوں کے لیے کیوں اور کیسے مفید لگتی جاتی تھی۔ انگریزی زبان کی تعلیم پر کیوں زور دیا جاتا تھا۔ فارسی و عربی کس طرح نظامِ تعلیم سے کس طرح خارج ہو رہی تھیں۔ وہ کون کون سے مسائل تھے جن سے مسلم معاشرہ بالخصوص اور ہندو معاشرہ بالعموم دوچار تھا۔ عام انگریزی تعلیم کس حد تک مفید تھی اور اس سے طلبہ کی تعلیمی صلاحیتیں کیوں نکلتی یا بھرتی نہیں رہی تھیں۔ اس سلسلے میں مذہبِ اجماع کا نقطہ نظر یہ تھا کہ ”تعلیم مروجہ تمام برائیاں یا فتنوں میں قریب قریب ایک ہی طرز کی ہے اس طرز پر چلتے لوگوں نے آج تک تعلیم پائی ہے۔ ہم پوچھتے ہیں کہ ملک کی حالت پر خود تعلیم یافتہ لوگوں کے مائنڈز (Minds) پر اس تعلیم کا اثر مفید مرتب ہوا ایک کا جواب ہے مل (Nil)، دوسرے کا ن (None)۔ کوئی صاحبِ مہربانی فرما کر بتائیں کہ شروع سے لے کر آج تک کسی پاس شدہ اسٹوڈنٹ نے کسی قسم کی کوئی کل فکالی؟ کسی چیز کی کوئی کان اور یافتہ کی؟ فلاسفے کے پرانے و قیامی و دستوروں میں سے کسی دستور کو بدلا؟ حیاتیات میں کسی حیوان کی نسل کو درست کیا؟ ... لوگوں سے سیلجری رولز (Sanitary Rules) کی تعمیل کرائی۔ تجربہ و اشتقاق کر کے مفید عمل میں سے کسی ایک چیز کا کوئی نیا خاصہ تحقیق کیا؟ کوئی سی و بی بیوں میں ملازمین و مملوئیت ثابت کر دکھایا۔ یہ بڑے کھلے تعلیم یافتہ اور نئی دکان پیکا پیکان سرکاری فوکرے کے علاوہ اور ہیں بھی کس مصرف کے ...“ [۸۶]

مذہبِ اجماع تعلیم کے تعلق سے تعلیمی قوتوں کو ابھارنے اور سنوارنے پر زور دیتے تھے جس کی کی آج کی مروجہ تعلیم میں بھی اسی قدر دکھائی دیتی ہے جتنی مذہبِ اجماع کو خود اپنے زمانے میں دکھائی دے رہی تھی۔ ان پتھروں میں مذہبِ اجماع کی بصیرت کا جاہاں اس طرح اظہار ہوتا ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں میں نئی روشنی اور جدید فکر روشن ہو جاتی ہے۔ ان کے اپنے زمانے میں ان کے یہ پتھر ان کی دوسری تصانیف کی طرح ہی مقبول تھے اور لوگ انہیں سننے کے لیے دور دور سے آتے تھے۔ پھر ان کی زبان و بیان ایسے دلچسپ تھے کہ سننے والے ان کی گرفت میں رہتے تھے جس میں گاہ کاہن و مٹرائے کے بھینٹوں سے وہ ایک ایسا لطف پیدا کر دیتے تھے جو اس دور کے کسی اور خطیب میں نظر نہیں آتا۔

مذہبِ اجماع کے پتھر بڑے پتھروں کا اعجازِ بیان و دلچسپ نظر آنے کا۔ مذہبِ ان کے پتھروں کی دنیا میں شامل ہے جسے وہ عہدِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق اس کے اصلی روپ میں پیش کرتے ہیں۔ وہ سرسید کی

طرح ”نچھری“ نہیں ہیں اور اسلام کی توضیح بھی سرسید کی طرح سے نہیں کرتے۔ ان کے ہاں ایک ٹھہراؤ ہے، ایک اعتدال ہے۔ نہ بے انتہا سوس مادی میں بنیادی چکر کا دہرہ دھنکا تھا اور راجھا کے بغیر اس کا دورِ حاضر میں داخل ہونا ممکن نہیں تھا۔ قدیم و جدید کی کجی آویزش ہمیں عام طور پر اس دور کی تحریروں میں ملتی ہے۔ نہ راحہ نیچھروں سے ہوئے اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ لوگ ان کی بات دلچسپی سے سنیں۔ مضافتِ دشواری ان کے مزاج میں شامل ہے جس سے وہ کام لیتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی بات عام بول چال کی زبان و محاورہ میں کھول کر بیان کرتے ہیں تاکہ ہر شخص اسے سمجھ سکے۔ اس دور میں ان کا سامری و اداں مشکل سے ملے گا لیکن بول چال کی زبان استعمال کرنے کی وجہ سے وہ ”فوق البہزک“ بھی ترکیب بھی بلا تکلف استعمال کر جاتے ہیں مثلاً ایک جگہ کہتے ہیں:

”یہ ہے سرسید کی فوق البہزک زندگی کی اگر اس کو فوق البہزک کہنا درست ہو“ [۸۳]

اسی طرح ”بے لاگ دلپیٹ“ لکھتے ہیں جیسے

”اسلام خدا کی خالص اور بے لاگ دلپیٹ توحید کی وجہ سے یوں بھی بت پرستوں کی نظر

میں ٹککتا تھا“ [۸۴]

موضوع سے انفرادی ان کے پیچھروں میں عام ہے۔ وہ بات کہتے کہتے کسی اور بات کو بیان کرتے ہوئے دور نکل جاتے ہیں اور پھر یہ کہہ کر ”میں ذرا مطلب سے دور ہو گیا“ اپنے موضوع کی طرف واپس آتے ہیں۔ ان کے پیچھروں سے ان کے علم دان کے حافظے، مرنی و قاری زبانوں پر ان کی قدرتِ مکران و حدیث پر ان کی نظر کے علاوہ اصلاحِ معاشرہ، درستیِ اخلاق، جدید تقاضوں کے مطابق اسلام کی تنظیمی نو کا مسلسل احساس ہوتا ہے۔ پیچھروں میں وہ اکثر انگریزی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ انگریزی الفاظ اور فقرات کا استعمال زیادہ تر ان کے پیچھروں ہی میں ہوتا ہے ورنہ ان کے ذہنوں اور تصانیف میں یہ آنے میں تنگ کے برابر ملتے ہیں۔ یہ بے اعتدالی پیچھروں میں عام ہے مثلاً ۱۸۹۳ء کے پیچھر میں جس کا موضوع ”فطرۃ اللہ“ ہے، کہتے ہیں:

”ایسا پرکٹٹی کیبل (Practicable)، ایسا سیمپل (Simple)، ایسا ریجنرل (General)

(Reasonable) نہ رہا جیسا کہ حقیقت میں اسلام ہے، کوئی شخص جس کو خدا نے کامن

سنس (Common Sense) دیا ہے اس کو رد نہ کر سکے (Reject) نہیں کر سکتا“ [۸۵]

اپنے پیچھروں، بیچروں و انگریزی الفاظ شعوری طور پر لاتے ہیں اور وہ یہ سمجھ کر لاتے ہیں کہ انے والے زمانے میں اردو زبان بھی رنگ اختیار کرے گی۔ دسمبر ۱۸۹۱ء کے پیچھر میں انھوں نے چشمیں کوئی کی کی:

”انگریزی الفاظ جن کو جس کے میں آنے کا ن کڑے کرے۔ میری آج اور اس جگہ کی چشمیں کوئی کو لکھ رکھنا کہ ایک دن آنے والا ہے کہ جس طرح پارسی تا آئینہ تازی بلکہ تا آئینہ تازی کا لکھنا نہایت دشوار ہے، اسی طرح بلکہ اس سے کہیں زیادہ پیچہ (Pure) اردو کا بے انگشت (Element) کے بولنا حضرت

ہو جائے گا۔" [۸۶]

حق کوئی وجہ نہ اختیار نہ کرے اور اس کا مزاج ہے جس کا اعتبار ان کے پیچروں سے بھی ہوتا ہے۔ اس دور میں جب حکومت وقت کے خلاف، کچھ کہنا حکام کی ناراضی کا باعث ہوتا تھا، نہ ہر اس کے پیچر ایسی مثالوں سے بھرے ہوئے ہیں جن میں مخالفانہ نظریہ اعزاز ملنے سے استعمال کیا گیا ہے مثلاً انکو کیشیل کانفرنس دہلی ۱۸۹۲ء کے پیچر میں کہتے ہیں

"جینٹلمن کی دو بڑی بڑی سونچیں ہوتی ہیں۔ ان کو انگریزی میں Feelers کہتے ہیں۔ یہ Feelers جینٹلمن کو وہ کام دیتی ہیں جو ہم میں انھوں کے ہاتھ۔ ایسے ہی دو Feelers (Feelers) خدا نے اہل یورپ کو بھی دیے ہیں۔ پہلا اس کیلی کو بوجھ تو ان کے دو Feelers کیا ہیں۔ طبیعت پر زور دو۔ ہمارے تو میں تانوں۔ اہل یورپ کے Feelers ہیں Missionaries اور Merchants۔ یہی وہ گروہ پہلے دوستانہ یا دانستنی بہت سی رسد غیر ملکیوں میں جاتے اور وہاں کے حالات کی مثال کرتے اور آخر کار یورپ کے جینٹلمن کو جاننے کے لیے لائے جاتے۔ بس اتنی ہی بات سے سمجھ لو کہ Missionaries کاشیل کی منادی سنانے سنانے آتے ہیں یا Conquering کی اور سوداگر مال بیچنے جاتے ہیں یا ملک خریدنے۔"

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

"ایک آدمی ہے نذرندہ نہ مردہ بلکہ سسکتا ہوا نیم جان ضعیف و ناتواں۔ اس بے چارے کو اس کثرت سے جگمگایں لپٹی ہوئی اس کا خون پی رہی ہیں کہ کوئی مسام نہ رک سے خالی نہیں۔ اس قشیل سے بھری کیا سرا ہے۔ وہ نیم جاں آدمی ہندوستان ہے۔ خون مکی دولت اور جو نگیں اہل یورپ۔" [۸۷]

نہ ہر اس کے خطبات جرأت اختیار اور لچپ طرز ادا سے سننے والوں کو متاثر کرتے ہیں۔ وہ اپنی تقریروں سے قوم کو خواب غفلت سے جگانے اور تقسیم کی طرف گانے کا کام لیتے ہیں۔

خطابت و فکر کا ملک نہ ہر اس میں فطری تھا۔ ان کے دلوں میں بھی یہ خطابت رنگ دکھاتی ہے۔ قرآن مجید کے اردو ترجمے میں بھی خطابت کا یہ آہنگ موجود ہے۔ ان کے دلوں کے "وہ حصے بھی، جن کو حفظ کہا جاتا ہے، اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ مقرر و خطیب کی حیثیت، مصنف کی حیثیت پر مبنی رہتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تقریر کا ملک ان کی شخصیت کا سب سے نمایاں نرغ ہے اور ان کی تمام تصنیفات دراصل اسی ملک کا سرچش ہیں" [۸۸] نہ ہر اس کے یہ پیچر اپنی فکر و نظر کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان پیچروں کے مطالعے کے بغیر نہ ہر اس کی بنیادی فکر، ان کی شخصیت و میرت اور انیسویں صدی کے مسائل اور ذہن کو

پہری طرح نہیں سمجھا جاسکتا۔ ناولوں میں وعظ اور مکالموں میں غزیر احمد دوسرے کرداروں کی ہستیاں میں کم ہوجاتے ہیں لیکن چنگیزوں میں وہ نمایاں طور پر موجود اور سامنے کھڑے نظر آتے ہیں۔

نذیر احمد کے سات ناول: تجزیاتی مطالعہ

(۱) مراقبہ العروس (۱۸۶۹ء)

نذیر احمد نے جب اپنا پہلا ناول کھاتا تو اسلامی موضوعات پر کشش کھینے کا آغاز و رواج ہونیکا تھا۔ نذر سے کچھ پہلے اور خصوصاً نذر کے بعد قوم کی اصلاح، درستی اخلاق، جدید انگریزی تعلیم اور تعلیم نسوان کی اہمیت کے قصودات، انگریزی حکومت کی ساری عمل داری کی فضا میں موجود تھی۔ ان کے سامنے وہ چھوٹی بڑی تصانیف بھی تھیں جو اس عرصے میں ان موضوعات پر لکھی گئی تھیں اور جن کی سرپرستی انگریز عمال، اپنی حکومت کی حکمت عملی کے باعث، اس لیے کر رہے تھے کہ اس سے انگریزی زبان اور انگریزی کلچر پھیلے گا اور معاشرے میں تبدیلی کا عمل جیز ہو سکے گا۔ انگریزی حکومت کے قائم کیے ہوئے نئے مدرسوں کے طلبہ کے لیے نئی درسی کتب کی ضرورت تھی۔ نافذی انصاف مناسر سے مکتوباتوں کا رواج کم ہو رہا تھا اور نئی اسلامی تصانیف میں واقعیت پر زور دیا جارہا تھا۔ ۱۸۵۱ء میں مطبع صدر النواہد آگرہ نے ”دھرم سنگھ کا قصہ“ جو نئے مزاج کا حامل تھا، شائع کیا۔ ۱۸۵۲ء میں سانچ ایس ریڈ کی فرمائش پر اسی مطبع نے ”سورج پوری کی کہانی“ شائع کی، جو سرکاری سرپرستی کی وجہ سے بار بار شائع ہوئی (۱۸۹۱ء-۱۸۶۳ء میں محمد اطمین نے لڑکیوں کے مدارس کے لیے ایک کتاب ”نیرنگہ نظر“ تصنیف کی اور اسی سال ایم کمپنسن، ڈائریکٹر تعلیمات نے ”داستان جمیلہ خاتون“ (۱۸۶۳ء) لکھی جس کا ذکر کارپس دہاسی نے ۱۸۶۵ء کے خطبے میں تحصیل سے کیا ہے (۱۹۰۱ء)۔ مصنف نے ”دیاچ“ میں بتایا ہے کہ ”انگریزی مدارس کی کتابوں کے طرز پر یہ کتاب لکھی گئی ہے۔... اس کتاب کا مقصد طلباء کی اخلاقی اور مذہبی زندگی کو ابھارتا ہے۔“ [۹۱] اسی زمانے میں تمثیلی انداز کی کچھ کہانیاں اور بھی لکھی گئیں جن میں ”مہلی کا کالج“ کی فرانسیسیٹن سوسائٹی کے دو ترجمے بھی شامل ہیں جن میں یمنین کی ”پہلی گرس پروگریس“ (Pigiris Progress) کے علاوہ ریچے لاس اور قولہاش کے نام بھی شامل ہیں، جن کا ذکر کارپس دہاسی نے اپنے پہلے خطبے ۱۸۵۰ء میں کیا ہے۔ دوسری خطبے (۱۸۶۱ء) میں ایک اور تمثیلی ”رسیدان شہ“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ایک انگریزی اخلاقی کہانی کا ترجمہ ہے جسے شیونرائٹ نے کیا ہے۔ چودھویں خطبے (۱۸۶۵ء) میں ایک اور تمثیلی ”بھابھرا اصل“ مصنف عزیز الدین خاں، مدیر امین الاہلدار الہ آباد کا ذکر کیا ہے جو ٹی گرس پروگریس کے طرز پر لکھی گئی ہے [۹۲]۔ مولوی کریم الدین کی تمثیلی: ”خطہ عقد“ [۹۳] بھی یمنین کے تمثیلی انداز میں لکھی گئی ہے اور ۱۸۶۲ء میں لاہور سے پہلی بار شائع ہوئی اور پنجاب کے جدید مدرسوں کے نصاب میں شامل رہی [۹۴]۔ یہ تمثیلی سبب دیکھی مہارت میں لکھی گئی ہے جسے ڈاکٹر محمود الہی نے اردو کا پہلا

ناول قرار دیا ہے اور انکار احمد صدیقی نے اس کا مطالعہ کر کے لکھا ہے کہ یہ دعویٰ تو ”سب دس“ سے ”خطہ عقدہ“ تک جتنے فضیلی تھے لکھے گئے ہیں ان سب کو یکے بعد دیگرے اردو کا پہلا ناول ثابت کیا جاسکتا ہے [۹۵]۔ ۱۸۶۳ء میں شیخ محمد کریم اللہ عرف شیخ غوث محمد قریشی نے ”نساء غوث“ کے نام سے ایک قصہ لکھا جس کے کردار تو فضیلی ہیں لیکن اس میں باغی و غافلہ ہائے زمانہ ہیں۔ یہی وہ جدید رجحان تھا جس کے زیر اثر فوق البشر باتوں سے گریز کر کے زندگی کی واقعیت و اصلیت پر زور دیا جا رہا تھا اور زندگی کی سوجھ بوجھ و مسائل حال اور موجود مسائل حیات کو موضوع قصہ بنایا جا رہا تھا اور قصہ لکھتے ہوئے کافیہ بندی سے پاک عام زبان استعمال کرنے کو پسند کیا جا رہا تھا۔ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں مولوی وزیر علی گورکھپوری نے واقعاتی و اصلاحی کہانیوں کا ایک مجموعہ ”مراۃ النساء“ کے نام سے تالیف کیا جو چھ طویل کہانیوں، ۳۳ حکایات، مختصر کہانیوں اور مذہبی خطبات پر مشتمل ہے۔ مولوی وزیر علی گورکھپور کے سی ایم ایس ہائی اسکول میں عربی و فارسی کے صدر معلم تھے اور اصلاح قوم اور تعلیم نسواں کی ترقی کے پہلچتے ہوئے رجحان سے شدید متاثر تھے۔ ”مراۃ النساء“ میں وزیر علی نے خاندانی اکائی کو بہتر و مضبوط بنانے اور عورتوں کی اصلاح کے مقصد کو سامنے رکھ کر قصہ کا روپ دیا ہے تاکہ لوگ اسے دلچسپی سے پڑھا کر سن سکیں۔ ان قصوں اور حکایات کے قیام کردار قصبات و دیہات کے عام مسلمان زمین دار، کسان اور مرد و عورت ہیں اور ان کے زبان و بیان عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہیں [۹۶]۔ ان قصوں میں مسلمان گھرانوں کے مسائل اور سماجی زندگی کو بیان و پیش کیا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے انیسویں صدی کے مسلمان گھرانوں کی زندگی و صورت و حال کی زندہ تصویر آ جا کر ہوتی ہے۔ اسی زمانے میں مولوی نذیر احمد بھی بحیثیت اپنی کلنگر گورکھپور میں مقیم تھے اور انہیں مولوی وزیر علی بھی سرکاری اسکول میں عربی و فارسی کے صدر معلم تھے۔ انکار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے قیام گورکھپور کا زمانہ ۱۸۶۳ء تا ۱۸۶۵ء اور پھر دوسری بار ۱۸۶۶ء سے ۱۸۷۲ء متعین کیا ہے [۹۷]۔ ”مراۃ النساء“ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں لکھی اور ۱۲۸۰ھ/۱۸۷۲ء میں شائع ہوئی [۹۸]۔

اسی زمانے یعنی ۱۸۶۸ء میں سوہن مال مغرب کی حکومت نے ایک اشتہار اعلانات میں شائع کیا جس میں فرد و ادب کے لیے اہل قلم کو دعوت دی گئی تھی کہ وہ اردو یا ہندی میں ادبی یا سائنسی موضوعات پر کتابیں لکھ کر یا تالیف و ترجمہ کر کے انعام کے لیے پیش کریں۔ بہترین کتاب پر ایک ہزار روپے کی رقم انعام میں دی جائے گی۔ نذیر احمد نے اپنی تصنیف ”مراۃ العروس“ (۱۸۶۹ء) انعام کے لیے پیش کی جس پر ۱۸۷۰ء میں انہیں ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ ”مراۃ العروس“ کے دیباچے میں نذیر احمد نے لکھا ہے کہ اپنی لڑکیوں کی تعلیم کے لیے جب انہیں حسبِ مشاف کوئی ایسی کتاب ملنی جو اخلاق و فصاحت سے معمور ہو اور ان معاملات کو بیان کرتی ہو جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات و جہالت اور کجرائی کی وجہ سے ہمیشہ جلتے رہتی ہیں اور جس کے پڑھنے سے ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کے

عادت کی تہذیب ہو اور جس کا ہر ایہ ایسا دلچسپ ہو کہ ان کا دل نہ اکتائے۔ نثر اردو نے یہ بھی لکھا کہ عین برس پہلے چپ وہ جہانسی میں تھے تو اکبری کا حال غم بند کیا اور ہجر لڑکیوں کے نکاح سے پر ڈنچہ برس میں اصغری کا حال لکھا۔ گویا ۱۸۶۶ء میں اکبری کا اور ڈنچہ برس میں اصغری کا حال لکھ کر ۱۸۶۸ء میں اسے مکمل کیا۔ نثر اردو لکھنے میں کر لڑکیوں کے ذریعے اس کتاب کا جہاں حلقہ کی عورتوں میں ہوا، بڑی لڑکی کی شادی پر انھوں نے یہ کتاب اس کے عزیز میں بھی دی۔ انھوں نے یہ بھی لکھا کہ عورتوں نے یہ کتاب اس غرض سے پیش رکھی کہ بولی ہمارا وہ ہو اور طیلات پاکیزہ اور کسی بات میں آورو اور بات کا دخل نہ ہو۔ چونکہ بالکل نئے طور کی کتاب ہے، جب نہیں کہ بھر بھی اس میں سرورہ لگی ہو۔ اس طرز میں یہ پہلی ہی تصنیف ہے۔ [۱۹۹]

اس دور کی دوسری تصنیفات کو دیکھ کر جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے، اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جدید تہذیب لکھنے کا رنگ و مزاج اس دور کی لفظا میں نہ صرف موجود بلکہ چھپایا ہوا تھا اور انگریزی ادب کے ذریعہ انکی تصانیف نثر اردو سے پہلے بھی لکھی جاتیں تھیں جن میں تو بی ترقی، معاشرتی اصلاح کی شدید خواہش، انگریزی زبان اور ادبی نمونوں کی اہمیت اور عورتوں کی تعلیم کی ضرورت کے احساس و شعور نے رنگ بھرا تھا۔ پہل کر مس پرو کر لیں کہ ترجمہ بھی اردو میں خود ان کے کالج کی ”ترجمہ سوسائٹی“ سے شائع ہو چکا تھا۔ بھر چٹیل نگاری کی طویل روایت خصوصاً قاری ادب میں موجود تھی۔ اردو میں بھی ”سب برس“ اس روایت کی پہلی کڑی تھی۔ نثر اردو احمد کی ”مراۃ العروس“ ان سب جدید رجحانات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے جن کا اہم نکاح و ڈائیکٹر تعلیمات اور لیٹینٹ گورنر مالک شال و مغرب سرولیم مور نے ”مراۃ العروس“ پر اپنی رائے اور پورٹ میں اظہار کیا ہے جس میں درج ذیل نکات کو نمایاں کیا ہے [۱۰۰]۔

(۱) یہ کتاب (مراۃ العروس) ظاہر عورتوں کے فائدے کے واسطے تالیف کی گئی ہے جس میں اہل اسلام کے ایک شریف خاندان کا فرضی قصہ بیان کیا گیا ہے۔

(۲) یہ قصہ شرابی زبان و دروہہ میں بیان کیا گیا ہے۔ یہی اس ملک کی اردو ہے نہ کہ وہ جس میں فحش کے لیے بڑے بڑے الفاظ اور سنگین مضامین بھر دیے جاتے ہیں۔

(۳) حالات ایسے ایسے والعمانی لکھے ہیں جو ہر ایک صورت کو سہرا میں پیش آیا کرتے ہیں۔

(۴) زبان خاندان کے وہ طور و طریق بیان کیے گئے ہیں کہ جو اہل یورپ اس کو پڑھ کر اس ملک کی عورتوں کے روزمرہ حالات کی کئی قدر واقفیت اس کتاب سے حاصل کرے گا۔

(۵) عورتوں کی زبان، ان کی رغبت و نفرت اور بچوں کا لالچہ اور امور و خاندانی میں عورتوں کا اختیار اور ان کی جہالت، حسد و بکر و غریب اس کتاب سے عیاں ہوتے ہیں۔

(۶) بیان سے کوئی علامت مبالغے کی نہیں پائی جاتی۔ مصنف نے اصل حقیقت بیان کی ہے۔

(۷) کسی ہندوستانی مصنف نے اس سے پہلے بھائے لافانی و مداحی کے ہاتھ جیت اور گفت و شنید سے

اصل حقیقت کو ادا نہیں کیا۔

(۸) قصہ کی بصیرت نفسِ قصہ سے نکلتی ہے۔ یہ کتاب تعلیم نسواں کے لیے قاعدہ مند ہوگی اور عشقین کوئی کی ہے کہ ”یہ کتاب بہت شہرت کلا سکی۔“

مراۃ العروس کو نہ صرف ایک ہزار روپے کا اعلان دیا گیا بلکہ سرمدیہ سود نے ایک گھڑی بھی اپنی جیبہ خاص سے دی اور دو ہزار نفوس کی خریداری کے احکام جاری کیے۔

مراۃ العروس (سال اشاعت ۱۸۶۹ء) کے دیباچے سے وہ غزلیہ احمد سامنے آتے ہیں جو غزلیہ تصانیف میں چمپے ہوئے تھے اور صاف طور پر نظر نہیں آتے تھے۔ ”مراۃ العروس“ کے پہلے تین سطحوں اردو میں ناول نگاری کا شوق دیتے ہیں۔ وہ اردو ادب میں پہلے شخص ہیں جو مسہر حیات ہونے کا دعویٰ کر سکتے ہیں۔ ”مراۃ العروس“ اس عبارت سے شروع ہوتی ہے:

”جو آدمی دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے“ (۱۰۱)

اس عبارت کو ہم غزلیہ احمد کے تمام افسانوی تصانیف کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں۔ ”مراۃ العروس“ کے ابتدائی باب میں وہ آدمی کے حال پر نظر ڈال کر اور آخر میں یہ کہہ کر: ”فرض یہ ہے کہ کل خاندانی کی درستی عقل پر ہے اور عقل کی درستی ظلم پر موقوف ہے“ ایک لطیف قصہ سناتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بے ہنری سے کیا تکلیف پہنچتی ہے اور اسی کے ساتھ وہ عورتوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور کہتے ہیں:

”میں سوائے چننے لکھنے کے اور کیا تدبیر ہے کہ تھماری عقلوں کو ترقی ہو بلکہ مردوں کی نسبت عورتوں کو بڑھنے کی زیادہ ضرورت ہے۔“

قصہ شروع ہوتے ہی اعداد و ہوا جاتا ہے کہ غزلیہ احمد گھریلے زندگی کی طرف توجہ دلا نا چاہتے ہیں اور اس میں عورتوں کی حالت (آزادی میں بھی تو آدمی ہیں) کا جائزہ پیش کر رہے ہیں اسی کے ساتھ یہ قوف لڑکی کو سامنے لاتے ہیں جو بیاہ کر چو تھے یا ناجوئی میں بیٹھے عیساں پر قہار تھے شروع کر دیتی ہے کہ ”تھماری ماں بہنوں میں ہمارا گزرا نہیں ہوتا ہم کو انگ مکان لے دو“۔ اس لڑکی کا بھین ڈیل اور چھوڑی عورتوں کے درمیان گزرا ہے جن سے وہ ربا و محبت کا اظہار کرتی ہے۔ اس پر یہ نکال دیا جاتا ہے:

”میں نے کہا تم نے بہت جھک مارا۔“

یہ سن کر وہ احمق عورت میں سے ہوئی ”دیکھو خدا کی قسم میں نے کہہ دیا ہے مجھ سے زبان سنبھال کر بولا کرو۔ تمہیں تو چپ چپ کر اپنا خون کڑا لوں گی۔ یہ کہہ کر رونے لگی اور اپنے باپ کو کوسنا شروع کیا۔ الٹی اس ماں ابا کا برا ہو کیسی کم بختی میں ڈھکیل دیا۔ مجھ کو اکیلا پا کر سب نے ستانا شروع کیا ہے۔ الٹی میں مرجاؤں میرا جنازہ لکے اور فیصے کے مارے پان کھانے کی چٹاری جو چار پائی پر رکھی تھی لات مار کر گرا دی۔ تمام کھانا چٹا تو

شک پر گرا۔ اونی دور میں کالماف پائنتی کا کیا ہوا رکھا تھا جو نے کے نکتے ہی اس کا تمام رنگ کٹ گیا۔ چٹاری کے کرنے کا غل بن کر سامنے کے دالان سے ماس دوڑیں دوڑی آئیں۔ ماں کو آتے دیکھا جتا تو دوسرے دروازے سے چل پانچیں اپنے دل میں کہتا تھا، تاق میں نے بھڑوں کے چھنے کو چھڑا۔ ماس نے آن کر دیکھا تو چار پیسے کا کھٹا، جو کل جہان پکا کر کھلیا میں بھر دیا تھا، سب گرا ہوا ہے۔ تو شک کھٹے میں مت پت ہے۔ کاف جو نے میں تر تر۔ بھو زار قطار دور ہی ہیں۔ آتے ہی ماس نے بھو کو گٹے سے لگا لیا اور اپنے بیٹے کو تاق بہت بکھڑا ہوا کہا۔ اتنی دل چڑی کا سہارا دھکے کو ٹپکتے کا بہانہ ہوا۔ ہر چند ماس نے منت کی اور سمجھا یا اس منکار عورت پر مطلق اثر نہ ہوا۔ ہم سہا یہ کی عورتیں رونے بیٹے کی آواز سن کر جھج ہو گئیں۔ یہاں تک کہ بہت بچی کہ کٹھو قلی گری کی بی بی دلمن جو صبا نے دوڑی گئی اور ایک ایک کی چار چار لگائیں۔ ان کی ماں بھی خدا کے فضل سے بڑی حیرتیں۔ سننے کے ساتھ زولی پر چڑھا پانچیں۔ بہت بکھڑا لیں۔ جھڑیں۔ آخر بی بی کو ساتھ لے گئیں۔“ (۱۰۲۱)

یہ کھڑے زندگی کا نہایت حقیقی واقعہ تھا۔ مضر ہے اور جس زبان و لہجہ میں اسے لکھا گیا ہے وہ بھی حقیقی ہے۔ اسی لیے اردو میں واقعیاتی قصہ لکھنے کی باقاعدہ ابتدا سمراتہ العروس سے ہوتی ہے۔ یہ مضر اپنے لہجے اور رنگ سے بھی پورے طور پر ادا ہائی ہے۔ بدیلتہ لڑکیوں کے خروں کا جڑ مکالے اور کردار کی حرکت سے سامنے آ رہا ہے اور ایک اہم قصہ کھڑا ہو رہا ہے۔ اردو میں اس سے پہلے زندگی یعنی ”آدی کا حال“ دیکھنے، غور کرنے اور اسے جوں کا توں پیش کرنے کی اس سے پہلے ایسی مثال نہیں ملتی۔ غور کیجئے تو ”سمراتہ العروس“ کے ابتدائی تین سلسلے ہی اردو میں ناول نگاری کا جج ہوتے ہیں۔

آگے بڑھتے تو اس لڑکی کے، جس کا سرانی خطاب حواج دار، بھو اور تاہما کبریٰ خاتم بتایا جاتا ہے اور بھی حالات ڈرامائی انداز میں سامنے آتے ہیں اور ہمارے سامنے ”حواج داری“ اور پھر بڑی کا وہ پورا نقشہ سامنے آ جاتا ہے جو ہماری کھڑے زندگی میں ہمیں روز و کھائی دیتا ہے۔ جو ہاتھ الگ الگ پھو پڑھیں ان میں نظر آتی ہیں وہ سب اکبری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں۔ دوسری طرف اس کی بہن امصفری سامنے آئی جاتی ہے جو ہر بات میں اکبری کی ضد ہے۔ نذیر احمد جس بات پر زور دیتے ہیں وہ یہ ہے کہ اکبری کو گھر کا کوئی خیال نہیں ہے اور سرال پھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف امصفری اپنی سرال کے ہر ہر کام کو دیکھتی اور اس کی اصلاح کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ماما عظمت کی چال اور دھوکے بازیاں اور بے قرعے بڑھانے کا واقعیاتی قصہ رنگ رنگ مکالموں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ماما عظمت بھی ایک دلچسپ مجسم ہے۔ اس میں بددیانت ماماؤں میں جو عجیب ہوتے ہیں وہ سب اس کی ذات میں یکجا کر دیے گئے ہیں۔ وہ خود اس طرح کی ملازماؤں کی ایک منفرد مثال ہے۔ امصفری کے ساتھ اس کی ننہ مجبورہ بھی ہے اور چڑوں کی لڑکی حسن آرا بھی۔ یہ بھی سب مجسمے ہیں مگر اسے دلچسپ نہیں ہیں جتنے اکبری اور ماما عظمت کے مجسمے ہیں۔ بیچ بیچ میں اکثر خطوط اور طویل وقفہ بھی آتے ہیں اور پھر اکبری کا قصہ ایک جگہ آ کر ختم ہو جاتا ہے اور امصفری کا مجسم اس کی کامیابیوں

کے واقعات کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ جیسے وہ ساری خرابیاں جو ایک بد سلیقہ پھر پڑ اور جاہل عورت میں ہو سکتی ہیں، اکبری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں اسی طرح وہ ساری خوبیاں جو سلیقہ مند، محسن اور تعلیم یافتہ عورت مند عورت میں ہو سکتی ہیں، صفری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں جس سے ایک گہرا تضاد سامنے آتا ہے اور پڑھنے والے میں اس تضاد سے گہری دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ یہی تضاد اس قصے کی جان اور اس کی مقبولیت کا راز ہے۔ نذیر احمد کی واقعات کو کشمیں ہر فقرے سے محاسن ہیں جس سے وہ مقصد کے ہر سانس سے سامنے دکھ کر انھوں نے یہ تشکیلی ناول تخلیق کیا ہے۔ یہاں واقعہ کی بھی وہ نوعیت ہے جو اردو میں اس طور پر اس سے پہلے کبھی نہیں آئی تھی، واقعہ کو تشکیلی قصے میں اس طرح تبدیل کرنا جس میں زندگی سے جڑی ہوئی واقعیت بھی ہوں اور راز مارا بھی اور ساتھ ہی عورت، جس کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے، اس پر بھی گراں نہ کرے۔ یہ تشکیلی ناول صفری اکبری کے قصے کے نام سے گھر مقبول ہوا اور ماحصلت کا مجسم بھی مغرب المثل ہو گیا۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی "یہ تو اس کتاب کا سبق ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لیے مخصوص معلوم ہوتا ہے مگر گہری نظر والے ناولوں کو یہاں حراج داری اور تیز داری کی دائمی قدریں ملتی ہیں اور ان پر دنیا کے ہر گوشے میں کامیاب زندگی کا دوا دہار ہے۔" (۱۰۳)

(۲) بنات النعش (۱۸۷۲ء)

نذیر احمد کی یہ تصنیف ان کے پہلے ناول "مراۃ العروس" کے مقصد کا گھلہ ہے۔ "مراۃ العروس" میں عائد داری اور تعلیم کے چند فیاری و عینی تصورات کو اہلدار کیا تھا۔ "بنات النعش" میں ایک زندہ جیتے جاگتے کردار احسن آرا کی انھیں شلوغ پر ایسی تعلیم و تربیت کی جاتی ہے کہ وہ خود ایک مثالی عورت بن جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ان نئے تصورات کا اطلاق ہمارے اپنے معاشرے کی لڑکیوں پر کر کے انھیں ایسا سدھار جا سکتا ہے کہ وہ خود دوسروں کے لیے ایک نمونہ، ایک مثال بن جائیں اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس دور میں "مراۃ العروس" نے بکڑے گھروں کو سنوارنے اور نئی نسل کے ذہن کو بدلنے میں اہم کردار ادا کیا۔ "بنات النعش" ایک طرح سے "مراۃ العروس" کے تصورات کی "عملی مشق" ہے جس میں "تجربہ" کو نذیر احمد نے عمل اور مثال سے، آئینہ س کے سنگ کی طرح ثابت کیا ہے۔ اس دور میں مراۃ العروس اور بنات النعش کے اثرات کا اندازہ ان تجزیوں سے کیا جا سکتا ہے جو نذیر احمد کی ان دونوں کتابوں کی تخلیق میں لکھی گئیں۔ رشید اقصا نے ۱۸۸۱ء میں "اصلاح النساء" کے نام سے جو ایک مقبول ناول لکھا اس میں بھی اعتراف کیا ہے کہ "نذیر احمد کی کتاب پڑھنے سے عورتوں کو بڑا فائدہ پہنچا۔ جہاں تک ان کو (نذیر احمد) معلوم تھا انھوں نے لکھا اور اب جرم جانتے ہیں، اس کو انشاء اللہ تعالیٰ لکھیں گے۔ جب اس کتاب کو لڑکیاں پڑھیں گی تو مجھے خدا سے امید ہے کہ انشاء اللہ سب صفری ہو جائیں گی شاید سو میں سے ایک اپنی بد قسمتی سے اکبری رہ جائے تو رہ جائے۔" (۱۰۴) "بنات النعش" میں اس معاشرے کی اکبری کو صفری بنا کر رکھیں زوی احسن آرا

کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ "ہیات العرش" میں "مراۃ العروس" کے کردار حضرت، محمود اور حسن آرا موجود ہیں اور "ہیات العرش" کے شروع میں جس طرح حسن آرا کو سامنے لایا گیا ہے وہی حراج و رنگ کا تعارف ہے جیسے "مراۃ العروس" میں اکبری کا پیش کیا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اکبری شادی کے بعد سسرال میں جو کچھ کرتی ہے وہ دلچسپ و ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ "ہیات العرش" میں حسن آرا کی حرکتوں کو اس کی ماں کے گھر میں دکھایا گیا ہے۔

"حسن آرا کے حراج کی رفتار ایسی بری پڑی تھی کہ اپنے ہی گھر میں سب سے بگاڑ تھا۔ نہ ماں کا ادب، نہ آبا کا قر، نہ باپ کا ڈر، نہ بھائیوں کا لحاظ، نوکر ہیں کہ آپ ٹالاں ہیں، لوطیاں ہیں کہ الگ پناہ مانگتی ہیں۔ غرض حسن آرا ہر سارے گھر کو سر پر اٹھائے رہتی تھی۔" [۱۰۵]

نثر برآمد نے "ہیات العرش" کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ "یہ کتاب اسی "مراۃ العروس" کا گویا دوسرا حصہ ہے۔ دہلی بولی، وہی طرز ہے۔ مراۃ العروس سے تعلیم اخلاق و خانہ داری مخصوص تھی، اس سے وہ بھی ہے مگر ضحّا اور معلومات طبعی خاصہ" [۱۰۶] نثر برآمد یہاں ناول کے دالعیاتی پہلوؤں کو برقرار رکھتے ہوئے، ڈرامائی انداز میں اسے کہانی کا روپ دیتے ہیں اور پھر ان تمام موضوعات کو جن میں وہ لڑکیوں کو پڑھانا چاہتے تھے مکالموں اور کہانیوں کا رنگ دے کر تشیل کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہاں وہ (Object Lesson) کا جدید طریقہ تعلیم استعمال کرتے ہیں۔ بیچ بیچ میں حکایات و لطائف بھی آتے ہیں جن سے پڑھنے والوں میں شوق پیدا ہوتا ہے اور اس طرح وہ نئے تصورات کے بیچ نئی نسل کے ذہن میں بوجھتے ہیں۔ جیسے آج کل نصابی کتابوں کے الگ الگ سبق ہوتے ہیں، اسی طرح نثر برآمد نے یہاں مکالمہ کا انداز اختیار کر کے باتوں باتوں میں لڑکیوں کو تعلیم دی ہے مثلاً "ہیات العرش" میں جو موضوعات آئے ہیں ان کی نوعیت یہ ہے۔

تکلفات موجب رحمت ہیں اور آرام طلبی باعث کلفت۔ صبح بخیری۔ پڑھنے کے فائدے سن کر حسن آرا کے دل میں شوق کا پیدا ہوا۔ صبح الگ ایک بے رحم امیر کی حکایت۔ حسن آرا نے پڑھنا شروع کیا۔ کتب کی لڑکیوں نے مل کر پکھان حلا۔ علم برہنہ کا تذکرہ۔ خیرات دے کر احسان جٹانا۔ حساب کی دلچسپ باتیں۔ زمین کی کشش۔ سمندر کے منافع۔ انگریزوں کا حال۔ علم تاریخ کا تذکرہ۔ چاند گین اور سورج گین کا بیان۔ یہ سارے سبق مکالموں کے انداز میں ہیں۔ آخر میں حسن آرا کا کتب سے رخصت ہونا کا عنوان آتا ہے اور یہاں نثر برآمد بتاتے ہیں کہ حسن آرا نے کیا کیا پڑھا کیا کیا سیکھا اور اب وہ کیا سے کیا بن گئی ہے اور آخر میں یہ پتلے آتے ہیں:

"نوما کے بعد استانی جی نے اُنھ کو حسن آرا کو لگے لگا کر بیاہ کیا اور آہستہ آہستہ کوئی رہا چلا
کر حسن آرا پدم کی اور وہ دلاڑے تک ساتھ لے جا کر پاگلی میں سوار کرا دیا اور مجلس تمام

ہوئی۔“ [۱۰۷]

”بیات العیش“ کا طرزِ ادا وہی ہے جس سے ہم آج نذیر احمد کو پہچانتے ہیں اور جس کا مطالعہ آگے آنے کا۔
تسلسلِ بیان اور مکالمے اس ناول کی انفرادیت ہیں۔

(۳) توبۃ النصوح:

نذیر احمد نے ”بیات العیش“ کے دیباچے میں لکھا تھا کہ ”تعلیمِ دین واری کا ایک مضمون اور وہ کیا ہے، اگر حیاتِ مستعار باقی ہے تو انشاء اللہ بشرطِ خیریت اگلے سال تک وہ بھی ایک کتاب کے پیرائے میں پیش کش یا طبعین کیا جائے گا“ [۱۰۸] یہ کتاب ”توبۃ النصوح“ کے نام سے ۴۷ء میں شائع ہوئی۔
”توبۃ النصوح“ کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جس قسم کی تصنیف کو وجود میں لانے کے لیے ”مراۃ المصروعین“ پہلا قدم تھا وہ یہاں ایک ایسی خاص نیت اور ذور اختیار کر رہی ہے جس سے پورا نقشِ اثر و تاثر کے ساتھ، اہم اثر آتا ہے۔ کتاب کا نام قرآن مجید سے لیا گیا ہے جہاں مخلصانِ توبہ کے متقی ہیں ”توبۃ نصوحاً“ کے الفاظ موجود ہیں۔ مولانا دردم نے بھی اپنی مشغی میں ایک فصوح اور اس کی توبہ کا قصہ چلایا ہے۔ اس طرح یہ کتاب بہترین مذہبی وادبی روایت سے متعلق ہو جاتی ہے۔ اس میں انسان کی زندگی کے ایسے مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے جو آفاقی و عالمگیر ہے۔ نذیر احمد نے اپنے موضوع و مقصد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا تذکرہ ہے جو تربیتِ اولاد کے نام سے مشہور ہے۔

اس کتاب کے تصنیف کرنے سے مقصود اصلی یہ ہے کہ اس فرض کے بارے میں جو غلط فہمی

عموماً لوگوں سے واقع ہو رہی ہے اس کی اصلاح ہو اور ان کے ذہن نشین کروایا جائے کہ

تربیتِ اولاد صرف اسی کا نام نہیں کہ پال پوس کر اولاد بڑا بڑا کرو دیا... بلکہ ان کے اخلاق

کی تہذیب، ان کے حرائق کی اصلاح، ان کے عادات کی درستی، ان کے خیالات اور

معتقدات کی صحیح بھی ماں باپ پر فرض ہے۔“ [۱۰۹]

اسی کے ساتھ نذیر احمد تربیتِ اولاد کے اخلاقی درس میں مذہب کا مشمول ضروری سمجھتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ:

”امرادہ بھی تھا کہ بلا تخصیص مذہب تعلیمِ حسن معاشرت اور تعلیمِ نیک کرداری و اخلاق کی

ضرورت لوگوں پر ثابت کی جائے لیکن نیکی کو مذہب سے جدا کرنا ایسا ہے، جیسے کوئی شخص

روح کو جسد سے یا نوک کو آفتاب سے یا عرض کو جوہر سے یا باطن کو گوشت سے

علیحدہ اور متفک کرنے کا قصد کرے۔“ [۱۱۰]

قصہ نصوح کے خواب سے شروع ہوتا ہے۔ خواب جو نصوح نے دیکھا تمام قصے کی جان ہے۔ حشر اور اعمال

نامہ اور حسابِ قبر کی تکلیف اور دوزخ کا عذاب یعنی قیامت کے حالات، جن کا وہ اپنے مذہب اسلام کے

مطابق معتقد تھا، خواب میں اس کو واقعات نفسِ انسانی دکھائی دیے۔ جا کا تو خائف و ہراساں، بیدار ہوا تو

ترساں دلرواں" (۱۱) خاص چیز اس خواب میں یہ ہے کہ نصوص حشر کے میدان میں اپنے باپ کو دیکھا ہے جس کے ہاتھ میں اس کا اعمال نامہ ہے۔ باپ کا اعمال نامہ دیکھا ہے تو قرآن اٹھتا ہے۔ "حشر" اور کفر اور ظالمی، ناانصافی اور بغاوت اور بے ایمانی، کبر و غرور اور دلچسپی، طمع و حسد و ملامت و زاری، غنا و فاق و یرا، حسب و نیا کوئی التزام نہ تھا کہ اس میں نہ ہو۔ باپ اس فرد جرم کے تعلق سے طویل بیان دیتا ہے۔ ایسا ہی وعظ "مراقا العروس" میں بھی آیا ہے مگر وہاں وہ قصہ سے الگ ایک چیز ہے اور یہاں وہ قصہ اور اس کے مرکزی کردار یعنی نصوص سے اسے پورے طور پر وابستہ کرنے کا گر بن گئے ہیں۔ یہاں سارا مضمون اسلام، جس طرح نذر ہمارا ہے سمجھتے ہیں، بیان میں آ گیا ہے۔ خدا کہتا ہے۔ "نعت و مال و دولت جو ہم نے تجھ کو عطا کی تھی تو نے تکلفات، لامعنی اور سود و نمائش کی غیر ضروری چیزوں میں بہت کچھ تلف کی اور جو شخص اس کے حاجت مند تھے ترستے کرتے رہ گئے۔" "تو نے دریا کی گام خدا کو چھوڑا تھا۔ جب تک سنی و قدیر سے کام چلا سکتا تھا کہ ہرگز پروا نہیں ہوتی تھی کہ خدا بھی کوئی چیز ہے اور انتظام دنیا میں اس کو بھی کچھ دخل ہے مگر جب تو عاجز و درماندہ ہوتا تھا تب خدا کو یاد کرتا تھا۔ انسان خدا کو معبود نہیں گردانتا اور عالم اسباب میں رہ کر اسباب پرست ہو جاتا ہے۔ خدا کی عنایات جاری رہتی ہیں مگر انسان کو نجات کا خیال نہیں ہوتا۔ اسے کاش زندگی میں تجھے اس کی اتنی بھی پروا ہوتی جیسے "آرہ پر سیدی"۔ اسی قسم کے خیالات کو وہ نماز سے جوڑ دیتے ہیں اور خدا کہتا ہے "اے کاش زندگی میں تجھ کو نماز کے اٹھا ہونے کا اتنا ہی دلیں ہوتا جتنا کہ ایک مٹی کے پرانے آب غورے کے ٹوٹ جانے کا ہوتا تھا۔ اب اس عداوت کا کچھ ماحصل نہیں ہے۔ اس واسطے کہ یہ دارالجزا ہے، دارالعمل نہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ نماز ہی وہ نقطہ ہے جس سے سارا عقیدہ و درست ہو جائے گا۔"

قصہ کو شروع کرنے کے لیے نصوص کا یہ خواب اور اس میں یہ وعظ ایک کارگر ترکیب ہے اور اردو ادب میں ساخت و تعمیر (Construction) کی پہلی مثال ہے۔ اس انداز سے سارا قصہ فرارے کی طرح لکھنے لگتا ہے۔ خواب سے بیہار ہو کر نصوص کے پہلی انتہائی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ ملک کے عالم میں جوڑا بن کی کیفیت ہوتی ہے، اس کی تحلیل کی یہاں ابتدا ہو جاتی ہے۔ دوسری فصل میں نصوص اور لمبیدہ کے درمیان بات چیت کا سطر سامنے آتا ہے اور یہاں یہ طے ہو جاتا ہے کہ نصوص (شہر) لڑکوں کی اصلاح کریں گے اور لمبیدہ (بیوی) لڑکیوں کی۔ سب سے پہلے چھوٹے بچوں کی اصلاح کا کام شروع ہوتا ہے۔ تیسری فصل میں لمبیدہ اپنی بیٹی حمیدہ سے بات چیت نصوص کو بتاتی ہے۔ یہاں سات آٹھ برس کی بچی نماز کے بارے میں سوالات کرتی نظر آتی ہے۔ اس میں عام بچی کی مصوصیت ضرور ہے مگر بعض مقامات پر اس کی بساط سے باہر کی باتیں بھی کھلوادی گئی ہیں اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ دین کو پورے طور سے سمجھتی ہے اور اس پر عمل کے لیے تیار ہے۔ نصوص کا یہ کہنا کہ "خدا میں بڑی محنت کی اور غولی تو یہی ہے کہ وہ ایسی باتوں کی تعلیم کرتا ہے جن کو ہر شخص سمجھ سکتا ہے۔" پختہ فصل میں نصوص چھوٹے بچے سلیم سے گفتگو کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سلیم بہت کچھ مدھر

چکا ہے اور حضرت بی اور ان کے لڑکوں کے اثر نے پہلے ہی اسے اس راہ پر لگا لیا ہے جو نصوص اسے دکھانا چاہتا ہے۔ یہاں انسانیت و اخلاق کا پہلو تو نمایاں ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ سرمنظر اُسے کو کبھی بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ پانچویں فصل میں فیضیہ اور اس کی بیٹی فیضیہ کی لڑائی کا بیان آتا ہے۔ فیضیہ اور اس کے سرس کی اکبری کی طرح کی لڑکی ہے۔ اس کی لڑائی نماز پڑھنے پر ہوتی ہے جس کو وہ اٹھ بیٹھ کہتی ہے۔ چھٹی فصل میں نصوص اپنے منظر پر طبعی طبع کی اصلاح کرتا نظر آتا ہے۔ اس کو بیٹائی پادری نے راہ پر لگایا ہے اور انسانی حدود کی جذبہ اس میں دکھائی دیتا ہے کہ وہ اپنی ٹوپی کچھ کر خان صاحب کی مدد کرتا ہے۔ ساتویں فصل میں نصوص اور بڑے بیٹے کلیم کی کشمکش سامنے آتی ہے جو اس قصے کی خاص کشمکش ہے۔ کلیم کو پہلے بھلا بھائی اور پھر ماں سمجھاتی ہے مگر وہ باپ کے پاس جانے سے انکار کرتا ہے۔ وہ اس تہذیب میں رہا ہوا ہے جو مغلیہ سلطنت کے آخری دور میں موجود راج تھی۔ یہاں دونوں چھوٹے بھائی بڑے بھائی کلیم کو سمجھاتے ہیں اور کلیم اس تہذیب کی خوبیاں گنواتا ہے۔ ماں بھی اس بات چیت میں شریک ہوتی ہے لیکن کلیم اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ وہ اس تہذیب کا اسی طرح مانع رہتا ہے جس طرح پہلے تھا۔ آٹھویں فصل میں فیضیہ کو اس کی خالہ زاد بہن صالحہ رام راست پر لے آتی ہے۔ نویں فصل میں کلیم کا خوش ہو کر گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور نصوص اس کا مختلف خانہ جو فطرت خورل اور خلوت خانہ کے نام سے دو مکروں پر مشتمل تھا اور اس میں موجود کتابوں کو جلوہ دیتا ہے۔ ان مکروں کی آرائش و زیبائش کی جو جزئیات نذیر احمد نے یہاں درج کی ہیں وہ خاص طور پر دلچسپ ہیں۔ یہ فصل اصلاحی لحاظ سے پہلی فصل سے اس لیے کم اہم نہیں ہے کہ یہاں وہ ساری چیزیں سامنے آتی ہیں جن کا ترک کرنا واجب ہے۔ دسویں فصل میں قصہ نصوص کے گھر سے باہر نکل آتا ہے۔ کلیم کی سردار ظاہر دار بیگ سے ملاقات، اس کا چکرا چاٹنا اور باپ کا ربا کرنا۔ پھر فطرت سے ملاقات ہونا، اس کے ہاتھ جانینا اور کچھ کرگل چمیرے اڑانا اور پھر باپ کی خوشامد کر کے چھٹا مارا پانا۔ اس سے قصہ طویل ضرور ہو جاتا ہے مگر یہ فصل بقیہ کے رنگ و آہنگ میں حیرت و تہ و باری پیدا کرتی ہے۔ گیارہویں فصل میں کلیم ریاست دولت آباد میں جا کر قہیدہ لکھتا ہے تاکہ سردار بدنگ رسائی ہو سکے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ریاست کی سبھا اٹھ گئی ہے اور راج پٹنٹ نے امور ریاست کا اہتمام ایک کنبلی کو تفویض کر دیا ہے۔ وہ صدر اعظم سے ملتا ہے جو ایک بوڑھے سے مولوی ہیں۔ وہ اسے ریاست کی فوج میں بھرتی کر لیتے ہیں۔ یہاں جو مکالمہ کلیم اور صدر اعظم کے درمیان ہوتا ہے وہ بہت دلچسپ ہے اور کلیم کے حراج و کردار کو نمایاں کرتا ہے۔ نذیر احمد نے جہز بان یہاں مکالموں میں استعمال کی ہے اس سے اعزاز ہوتا ہے کہ وہ فی الواقع ہیں انہی قصے میں تھے اور زبان و بیان پر انھیں پوری قدرت حاصل تھی۔ یہاں تھا مکروں سے باہر کی قسط وصول کرنے کے صحر میں وہ بری طرح ڈنچی ہو جاتا ہے اور مردوں کی طرح چار کپڑوں پر لا دیا گیا ہے جہاں وہ فیضیہ کے گھر آتا ہے۔ یہاں دسویں فصل کی تکرار ہے اور کلیم کے حالات کو فطرتی حد تک پہنچا دیا گیا ہے۔ اس آخری باب میں ایک طرف فیضیہ کے مدھر

جانے اور بلکہ سے گمراہ ہونے اور ساتھ ہی حکیم کے مرنے اور اس کی آخری وقت کی حالت کا جاننا ہے۔ وہ تہذیب و جنس کا حکیم پر درود تھا، سر بھی تھی۔ دولت آباد کی ریاست کی چوکھٹ پر اب انگریز رینڈنٹ بیٹھا تھا۔ اس تہذیب کی ہر چیز کی طرح قصیدہ کوئی بھی ہے سنی ہو چکی تھی۔ اب باقی حکیم بچے تھے۔ میں جتنا ہے اور اس طرح مرگ پر کہتا ہے

”فانہ میری زندگی دوسروں کے لیے موتِ عبرت ہوگی۔ گواہی زندگی سے میں خود مستفید نہیں ہوا لیکن اگر دوسروں کو کچھ نفع پہنچے تو میں ایسی زندگی کو رائے اور عبت نہیں کہہ سکتا۔“

حکیم اپنی شکست کو تسلیم کر چکا ہے اور بدل چکا ہے۔ کیا ہم حکیم کو ”الیہ ہیرہ“ کہہ سکتے ہیں؟ حکیم کے باطن کی اس تجدید کو نہ صرف حکیم بلکہ سب دوسرے بھی محسوس کرتے ہیں اور ناول نگار کے قلم سے یہ الفاظ نکلتے ہیں۔

”اس میں شک نہیں کہ اگر حکیم بچ جاتا تو وہ نیکی اور دین داری میں اپنے سب بھائیوں پر سبقت لے جاتا۔ اس نے سبھی تئیں اٹھا کر اپنی راستے کو بدلا تھا اور آفتیں پھیل کر جنبہ حاصل کیا تھا۔ پس وہ مجتہد تھا اور دوسرے مقلد۔ وہ محقق تھا اور دوسرے تاقیل۔ اس کا سامنا انجامِ خدا سب کو نصیب کرے۔“

ترتیبِ بلاغت میں گیارہویں باب میلوڈراما سا مظلوم ہوتا ہے۔ میلوڈراما اس جذبات پر ستارہ راستے کو کہتے ہیں جس میں واقعات، شورش انگیز ہوں اور انجام خوشگوار ہو۔ اس باب کی شمولیت سے ”توبہ البصوح“ نہ صرف بصوح کی بلکہ حکیم کی بھی توبہ ہو جاتی ہے۔ اس سے زندگی کا ایک مربوط نقش سامنے آتا ہے جو مذہب کے موضوع کے تحت بنایا گیا ہے۔ ناول کی واقعیت کی پہلو داری بے شک یہاں نہیں ہے۔ یہاں مذہب کو موضوع بنانے کا باعث واقعیت بھی نمیشلی ہو گئی ہے۔ ہر طرف مذہب اور اس سے متعلق باتیں ابھری گئی ہیں۔ حکیم اور حضرت بی بی سے عام لوگوں کی مذہبی حالت کی تصویر اُچا کر ہوتی ہے۔ حکیم کے قصے سے جیسائیوں کی مذہبی کوشش کے اچھے اثر کا حال سامنے آتا ہے۔ حکیم اپنی ٹوٹی بچ کر جواڑے وقت میں خان صاحب کی مالی مدد کرتا ہے اس سے مسلمانوں اور جواڑوں کے درمیان کشمکش کا واقعہ قیاقی نقش سامنے آتا ہے۔ فیصلہ کے حالات سے گھریلے پھر جڑ پھین اور مذہب سے بیزاری کا حال کھلتا ہے۔ حکیم کی زندگی اس کلچر کا نمونہ ہے جس پر مسلمانوں کو ناز تھا۔ خیر احمد دین اور اخلاق دونوں کے ذراویہ نظر سے اسے برادری کا سبب دکھاتے ہیں۔ حکیم کی زندگی بھی اسی لیے بر باد ہو گئی۔ حکیم کی شاعری بھی ایک اندھا چہن ہے جو اسے ظاہر بیگ کی ظاہر داری اور فطرت کی چال بازی سے نہیں بچا سکتی۔

ڈاکٹر احسن قادری قرآنِ معروض اور توبہ البصوح اور دوسرے ناولوں کو ناول نہیں جتھیل کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس ناول کے سب کردار کسی ایک صفت کا مجسمہ ہیں جس کا اظہار ان کے ناموں سے ہوتا

ہے۔ انصوح شخصیت کا مجسمہ ہے، سلیم اور سلیم، امید و اور حضرت لی اپنے نام کے مجسمے ہیں لیکن فیصلہ اور تعلیم دونوں "ٹائپ" ہیں مثلاً جب فیصلہ کی اس فہمیدہ دوبارہ سے کفر کئے پر کوئی اور طریقہ مارنے کی دھمکی دیتی ہے اور وہ پھر بھی وہی بات کہتی ہے تو یہ صورت حال اور مکالمہ اتنا واقعیاتی ہے کہ ہم ناموں کے تعلق سے تشبیل کو بھول جاتے ہیں۔ تعلیم مسلمانوں کی اس خاص تہذیب کا ٹائپ ہے جس کی اصطلاح سرسید اور نذیر احمد دونوں کا مقصد اول تھا۔ مرزا غلام ہر دار یک اپنے نام اور فعل سے غلام ہر داری کی تجسیم ہے لیکن اس قسم کے لوگ اس وقت بھی سوسائٹی میں موجود تھے اس لیے یہ کردار تشبیلی ہوتے ہوئے بھی واقعیاتی اور واقعیاتی ہوتے ہوئے بھی تشبیلی ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں کو ایسے ناول کہہ سکتے ہیں جن میں تشبیل تو موجود ہے لیکن ناول کی بنیادی صفت یعنی زندگی اور سماج سے رشتہ اور واقعیاتی رنگ ہونے کی وجہ سے ہم انھیں ناول کے علاوہ اور کچھ نہیں کہہ سکتے اور وہ اسی لیے جدید معنی میں اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

"توقہ انصوح" میں نذیر احمد کے مقاصد اور تمام موجودہ ضمانات نے ایک تعمیلی صورت اختیار کر لی ہے اور اسی لیے یہ تصنیف فن کے اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ نذیر احمد کی دوسری تعمیلی تصانیف، جو اس سے پہلے اور اس کے بعد لکھیں گئی ان میں وہ توقہ، وہ توانائی محسوس نہیں ہوتی جو توقہ انصوح میں محسوس ہوتی ہے۔ ولی کی زندگی کے واقعیاتی نقشے اور ظاہر و باہر یک جیسے زائدہ تجسم (Personification) اسے دوام بخشنے ہیں۔ اس میں ایسا رپا، ایسا تسلسل ہے، اس کا انداز بیان اور مکالمے ایسے ڈرامائی، جان دار اور پر مہل ہیں اور اس کی ہیئت اس قدر چست ہے کہ آج بھی وہ دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے۔ توقہ انصوح انار سے ادب کی تاریخ میں ایک کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔

"توقہ انصوح" کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول ڈینیل ڈی فو (Daniel Defoe) کے ناول The Family Instructor سے ماخوذ ہے۔ ان دونوں کے تقابلی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے سامنے یہ ناول تھا لیکن جس طرح نذیر احمد نے "توقہ انصوح" کی بدولت کی ہے اور جس طرح مسلم معاشرے کی حقیقی معاشرتی زندگی سے اس کی فہم کی ہے وہ بالکل نئی اور اچھوتی ہے۔ ڈی فو کے ہاں صرف مذہبی عقائد ہیں۔ نذیر احمد کے ہاں واقعیاتی زندگی کی حقیقی جھلکیاں اور تصویریں ہیں۔ اس ناول کے موضوع یعنی تربیت اولاد اور مذہبی تعلیم اور اس کے کئی واقعات سے وہ حاشا ضرور ہیں لیکن نذیر احمد کے سارے کردار اور ان کے واقعات کا تعلق براہ راست دہلی میں موجود سماجی زندگی اور نذیر احمد کے اپنے تجربات و مشاہدات سے ہے۔ انھار احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ "توقہ انصوح اور فمیلی انسٹرکٹری معاہدہ محض سطحی اور سرسری ہے۔" [۱۱۳] اور یہ بھی لکھا ہے کہ "ڈی فو کا موضوع مذہب ہے اور نذیر احمد کا موضوع زندگی ہے۔ ڈی فو نے اپنے ناول کو جیسا نہایت کی تخلیق کا ذریعہ بنایا اور نذیر احمد نے اسلامی فکر کی روشنی میں معاشرتی حالات کا جائزہ لیا اور دین کی اعلیٰ اقدار کو سماجی زندگی میں رچا بسا کر پیش کیا۔۔۔۔۔ سر و دلیم سوہ نے اگرچہ بی ترہی سے کہہ دیا ہے کہ

کہ توجہ بالخصوص ہمیں مذہب اسلام کی اخلاقی قدروں اور انکی کو فروغ دینے اور بدی کے مٹانے کے رجحانات سے آگہی بخشنی ہے۔ درحقیقت اس قصہ کا فنی سانچا بے مثال ہے۔ سادگی اور خانگی زندگی میں مذہب کو ایک فعال عنصر کی حیثیت سے پیش کرنا مسلمان مصنفین کے لیے اچھا موضوع ہے۔ انیسویں صدی کے مسلم معاشرے کے بہت سے روشن و تاریک پہلو، امیروں اور امیر زادوں کے مشاغل، نچلے طبقوں کی اقتصادی مشکلات، جاگیر داری مہدی فرسودہ روایات اور ایک نئی تہذیب کے ابھرتے ہوئے نقوش ہمیں جاننا نظر آتے ہیں۔ " [۱۱۳] نذیر احمد نے "انگریزی قصے میں جو تصرفات کیے اور جس خوبی سے اسے اپنے عہد کے معاشرتی حالات کے سانچے میں ڈالا، اس سے ان کے کمرے معاشرتی و فنی شعور کا پتا چلتا ہے۔ جس طرح ٹیکسپیئر نے پیش پا افتادہ کہانیاں لے کر انھیں اپنے ڈراموں میں کہیں کا کہیں پہنچا دیا ہے، اسی طرح نذیر احمد نے ڈی فر کے دم اور دھڑے نقش میں ایک نئی جان ڈال دی ہے۔" [۱۱۴]

(۳) فسانہ جہان المقلب بہ مصحفیات ۱۸۸۵ء:

فسانہ جہان کا موضوع (Theme) تقدیر و راج اور اس کے شراب مناج ہیں۔ اس کا ہیرو، جس کو شروع ہی سے جادو اور دکھا دیا گیا ہے، پانچ بہنوں کا اکھٹا بھائی ہے جسے گھر کی عورتوں کے لاڈ و پیار نے بگاڑ دیا ہے۔ اسے اپنے حسی صورت کا شروع ہی سے احساس تھا۔ فیضانِ کتب سے اس میں عاشقِ حراستی کی صفت بھی پیدا ہو گئی۔ قاری شاعری کی تعلیم نے اس میں اور بگاڑ پیدا کیا۔ دوسرے میں جاکر برے لڑکوں کی صحبت میں اور بھی آوارہ ہو جاتا ہے۔ عادل میں اس کے جو حالات بیان کیے گئے ہیں ان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نام کی صفت کے مقابلے سے لکل کر بحیثیت کردار ایک "ٹامپ" کا روپ دھار لیتا ہے۔ توجہ بالخصوص کا تعلیم بھی جہان کی طرح اپنا وقت اور وہ پیہ ضائع کرتا تھا مگر فرق یہ ہے کہ تعلیم اپنی عیاشی میں جہان تھا، شاعر تھا اور صاحبِ ذوق میں وقت شراب کرتا تھا۔ اس کے برخلاف جہان پست عیاشی میں پڑ جاتا ہے۔ اس کے گھر میں جو رنگ دلیاں دکھائی گئی ہیں وہ اس وقت کے دیکھنے والوں میں عام چیز تھی۔ نذیر احمد کے ہر ناول کی طرح یہاں بھی ایک مسلح جہان کے چارہر متعلق کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ وہ جہان کے گمراہ رج سے ایسے وقت میں داخل ہوتے ہیں جب وہاں ہر رنگ کی محفل گرم تھی۔ ان کے آنے کے بعد محفل برہم ہو جاتی ہے اور چارہر متعلق کی شخصیت اپنا اثر دکھاتی ہے۔ اصل قصہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب جہان کھنڈ کی ایک خانگی کے دامِ محبت میں پھنس جاتا ہے۔ اس عورت کا نام بریالی ہے اور یہ بھی کھنڈ کی خانگیوں کا ایک ٹامپ ہے۔ کب تک سے درست تہذیب یافتہ و شائستہ۔ چہنچہ سے زیادہ گھر بند جانے کو تیار۔ جہان کی ایک بڑی غیرت و حکم پہلے سے موجود ہے جو سرمتی کی بھانجی ہے اور جس کے دو بھائی سید ناصر اور سید حاضر ہیں جو اس ناول کی کشمکش کو آگے بڑھاتے ہیں۔ غیرت و حکم حدودِ ہندی، پھر بڑو لگا ڈوہی ہے۔ جہان اسے پسند نہیں کرتا اور ہر پہلی سے شادی کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ شادی سے پہلے جہان اور عارف کے درمیان ایک طویل مکالمہ تقدیر و راج کے بارے میں ہوتا ہے۔

اس میں قرآن مجید کی اس آیت کا حوالہ بھی آتا ہے جس میں چار شاہیوں کی اہانت دی گئی ہے۔ عارف اس اہانت کو ”عقل“ سے ہم آہنگ کر کے یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ شاہیاں جنہیں کرنی چاہئیں۔ جتنا کواہنی دشمن ہے اور وہ اس کے اپنے معنی لیتا ہے۔ آخر عارف عاجز آ جاتا ہے اور کہتا ہے ”اب حقیقت میں میری تمھاری ملاقات لا حاصل ہے مگر میں اتنا کہہ دیتا ہوں کہ تم اپنے حق میں اچھا نہیں کرتے۔ افسوس ہے کہ تم نے مجھ کو جناب میری حق سنا ہے شرمندہ کیا۔“ یہ کہہ کر عارف بہ کمال بارخدا مندی اٹھ کر چلا گیا ”۱۱۵۳“ اور جتنا ہریالی سے شادی کر لیتا ہے اور اسے تو کر لیتی بتا کر گھر میں لے آتا ہے۔

یہاں غزیر احمد غیرت تنگم کی بدستگیری، پھوڑ پینہ، ہارانی اور جہالت کا ایک ایسا واقعہ بتاتی نقشہ کھینچتے ہیں کہ اس دور کی پھوڑ گھریلو صورت کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ خاندانی صورتوں کے اس روپ کی وجہ سے لوگ کھٹوں پر جاتے اور بار بار شاہیاں کرتے تھے۔ خانگی صورتیں اپنے سلیقے، تہذیب اور شانہ سبکی سے مردوں کو اپنا کر دینے والی تھیں۔ ہریالی کا سنگسار کر کے سامنے آ تا غیرت تنگم کو شافی گزرتا تھا اور روز جھٹلا ہوتا تھا۔ آخر کار ایک دن غیرت تنگم زخم کراپے سے بکے چل جاتی ہے اور مقدمہ چلانے کا سوجھتی ہے مگر اس کے دونوں بھائی سیدنا ظفر وسیدنا خواجہ اسے سمجھا کر میاں کے ساتھ رہنے پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ سونکوں کے درمیان، جھڑوں کا جان واقعہ بتاتی ہے۔ جھڑوں سے ٹک آ کر جتنا ہریالی کو دوسرے مکان میں منتقل کر دیا ہے۔ اسی طرح میں ہریالی امید سے ہو جاتی ہے اور غیرت تنگم اپنی ماما سے اسے نکھیا دلا دیتی ہے۔ مقدمہ کو تو دل میں جاتا ہے مگر ناظر کی تدبیر سے سب معاملہ درست ہو جاتا ہے مگر اس میں جتنا کاروبار لال نکل جاتا ہے۔ غیرت تنگم کی ساری جھلکیاں حدود و احاطہ بتاتی ہیں جن سے اس دور کی خاندانی چال صورتوں کی بچی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اب جیسے ہی پیچھے کی گنگی ہوئی ہریالی کے تیر بھی بدل گئے۔ ایک طرف نکھیا اپنے کا فساد، دوسری طرف دونوں بیویوں کے جھگڑے اور مالی گنگی سب نے ل کر جتنا کو آؤدھ موکا کر دیا۔ جتنا نے ٹھک آ کر دونوں گھروں میں رہنا چھوڑ دیا۔ دونوں گھر برباد ہو گئے۔ سارے دن وہ مضبوط حائے چار پانی پر چڑھتا۔ اپنی تانی کا خیال فرادہ کر اس کے دل سے نہ جاتا۔ اپنے بچپنے وقتوں کو یاد کرتا تو چہرے پر ہنسا شست آ جاتی اور پھر مرادی چھا جاتی۔ اسی حالت فرادہ میں اسے دل کا دورہ پڑا اور بغیر ٹھکے اور بچھونے کے کمرے چنگ پر ترپ کر پ کر سرد ہو گیا۔ اس وقت کوئی موجود نہیں تھا۔ جب پرانا نوکر واپس آیا تو جتنا کو مردہ پایا۔ ہریالی سب مال واسباب لے کر چپت ہو گئی اور چھ مہینے بعد غیرت تنگم بھی اس صدمہ سے تمام ہو گئی۔

جتنا کی موت تو پانچویں صبح کے ظہر سے مختلف ہے۔ ظہر کے لیے کہا جاتا ہے کہ ”مگر زغہ ہوتا تو گنگی اور دین داری میں اپنے سب بھائیوں پر سبقت لے جاتا۔ وہ مجتہد ہوتا اور دوسرے مقلد“۔ لیکن ناول نگار نے جتنا کے بارے میں لکھا کہ جتنا نے ”ایک حسن پرستی کے پیچھے دنیا میں کیا کیا سختیاں اٹھائیں کہ خدا دشمن کو بھی نصیب نہ کرے۔“ مرنا تو سبکی کا قابل افسوس ہے مگر نہیں تو جتنا کا۔ اس کا بیٹا قابل افسوس تھا اور مرنا قابل

خوشی کیوں کہ مرکر وہ دنیا کی مصیبتوں سے جھوٹ تو گیا۔ بے چارہ مصیبت کا مارا زمین صورت کا بہت فریضہ تھا۔ خدا اسے جنت میں بہت سی خودی دے بٹھائے کہ غیرت، یقین اور ہر پالی کی طرح آپس میں نہ لڑیں۔“ [۱۱۶]

نذیر احمد نے جھکا کا ایک مرثیہ بھی لکھا ہے جو ناول کے آخر میں شامل ہے۔

”لہذا وہ جھکا“ کے کرداروں میں کوئی تشبیہی کردار نہیں ہے۔ قصہ مرید ط ہے۔ مرید اور نذیر بان و بیان چست و برہن ہیں۔ لمبے لمبے دھکائی آتے ہیں جن سے اصلاح کا کام لیا جاتا ہے۔ جرنیات نگاری کمال درجے کی ہے۔ اس میں مکرمل زندگی کی ایسی تصویریں ملتی ہیں جو ناول میں جان و اہل و عیال ہیں۔ آج بھی اسے پڑھیے تو عبارت کی روانی، مذہب و بیان، نگہری سحرری یا عمار اور نکالی زبان میں سحر و سحر کی اور دل میں اثر جاتی ہے۔

(۵) ابن الوقت (۱۸۸۸ء)

”ابن الوقت“ ”توبہ النصوح“ سے زیادہ ضخیم ناول ہے۔ اس کی ہیئت بھی داخلی و اعلیٰ ہے۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر یہ ایک سیاسی ناول ہے جس میں نذیر احمد نے ان تمام مسائل کو پیش کیے کی کوشش کی ہے جن سے ان کا دور دورہ چار تھا۔ اس میں تبدیلی کا وہ عمل اور فکر و نظر کی وہ کشمکش بھی سامنے آتی ہے جس سے اس دور کا فرد اور معاشرہ گزر رہا تھا۔ اس میں ہندو اور مسلمانوں کے وہ تاریخی رشتے اور رویے بھی واضح ہوتے ہیں جن سے یہ دونوں قومیں اس دور میں گزری تھیں۔ انیسویں صدی کا مسلمہ ذہن بھی اس میں رنگ بھرا ہوا ہے۔ نذیر احمد کے دور میں سیاست یہ تھی کہ انگریز سے تعاون کیا جائے تو کس حد تک۔ انگریز کے خلاف تحریک، جو بعد میں ہندوستانی سیاست کا اہم مسئلہ بنی، نذیر احمد کے دور تک پہنچ سکی تھی اور وہ اس میں بھی سرسید کی طرح نذیر احمد بھی پہنچ گئے تھے کہ انگریزی حکومت، دائمی ہے۔ انگریزی طاقت کو بھی دو پرانے سمجھتے تھے کہ ان کو انگریزی وضع سے چڑھی۔ ”ابن الوقت“ میں انھوں نے جس بات کی مخالفت کی ہے وہ ابن الوقت کی انگریزی وضع اختیار کرنے کی ہے۔ اس ناول کا پہلا جلد ہی سارے مقصد کا غلاف کر دیتا ہے:

”آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی تشبیہ کی بڑی وجہ یہ ہوتی کہ اس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی پڑھنا سکھنا اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارادہ او سمجھا جاتا تھا۔“ [۱۱۷]

آگے بڑھ کر وہ انگریزی وضع پر چلنے کے نذرے چیلے کو بھی سامنے لاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

”انگریزی زبان، انگریزی وضع کو اور دھنا بھونا دیا تھا اس غرض سے کہ انگریزوں کے ساتھ لگاوت ہو، اختلاف ہو مگر دیکھتے ہیں تو لگاوت کے عوض رکاوٹ ہے اور اختلاف کی جگہ نفرت۔ حاکم اور حکومت میں کشیدگی ہے کہ باقی پہلی جاتی ہے۔ دریا میں رہنا مگر جھ سے نہ۔“

دیکھیں! اگر کار یہ اونٹ کس کروٹ بیٹھتا ہے۔“

غرض کہ یہ دکھانے کے لیے کہ انگریزی وضع اختیار کر کے ایک طرف تو آدمی قوم کی نظر میں گر جاتا ہے اور دوسری طرف انگریز بھی اسے اچھا نہیں سمجھتے، نذر برہمہ نے ”این الوقت“ کا ایک کردار وضع کیا جس میں اپنے زمانہ پر نظر سے وہ ساری خصوصیات شامل کر دیں جو خود سرسید کی ذات، خود ان کی اپنی ذات اور چند دوسرے لوگوں میں پائی جاتی تھیں۔ این الوقت کا قصہ ”نذر“ ۱۸۵۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ نذر کا حال اور اس میں این الوقت کا نوبل صاحب کو پہچانا پڑے واقعاتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ نوبل صاحب کی بات چیت سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نوبل آدمی ہیں اور ہندوستانوں کی بھلائی چاہتے ہیں۔ این الوقت ان سے متاثر ہو کر ان کی وضع اختیار کر لیتا ہے اور ”نذر“ نذر ہو جاتا ہے تو نوبل صاحب کو پہچانے کے مسئلے میں اسے جاگیر ملتی ہے اور وہ معاشرہ کے عام آدمی کی نظروں سے گر جاتا ہے۔ پھر نوبل صاحب اور این الوقت کی اکٹھے میں ملاقات ہوتی ہے اور اس میں سب سے ناگوار گزرنے والی ناخوشگوار بات یہ بتائی گئی ہے کہ این الوقت نے نوبل صاحب کے ساتھ کیا کیا کیا۔ اس کے بعد ایک باب میں ایک ڈپٹی کلکٹر کی انگریزوں سے شکایت کا حال بیان کیا جاتا ہے۔ یہ واقعہ خود نذر برہمہ کی زندگی سے حلقہ درکھتا ہے۔ اس باب کا این الوقت کے قصے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ایسے غیر متعلقہ ابواب اور بھی آتے ہیں۔ کئی باب ایسے بھی ہیں جو این الوقت کی عوام میں بدنامی کا حال تو بیان کرتے ہیں مگر قصے کو آ کے نہیں پڑھاتے۔ یہ ”قوبہ البدو“ کے برخلاف ”این الوقت“ کا نمایاں عیب اور کمزوری ہے۔ اصل قصہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جب این الوقت اور صاحب کلکٹر مسٹر شارپ میں اختلاف اور کشمکش ہوتی ہے۔ اس کشمکش کو نشانے کے لیے جیہ الاسلام سامنے آتے ہیں۔ یہ خود نذر برہمہ کی وضع قطع کے آدمی ہیں لیکن پوری طرح نذر برہمہ کی ترجمانی نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ نذر برہمہ کے مزاج اور ان کی سوچ میں سرسید بڑی حد تک شامل تھے۔ دونوں میں مذہبی ہمبستگی ہوتی ہیں جن میں انگریزوں کی وضع اختیار کا سوال بار بار آتا ہے۔ یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ مسٹر شارپ جیہ الاسلام کی عزت کرتے ہیں اور وہ این الوقت اور مسٹر شارپ کے درمیان ناراضی و اختلاف کو ختم کر دیتے ہیں۔ تادل پڑھتے ہوئے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ این الوقت اور جیہ الاسلام کے درمیان سادانہ اور مذہبی بحث پر رجتا ہے اور آخر میں جیہ الاسلام یہ درس دیتے ہیں کہ:

”میں امید کرتا ہوں کہ مذہب کے حلقوں جو کچھ میں نے اب تک تم سے کہا پہلے مجھے یعنی نفس اسلام کی نسبت تمھاری عقلی کر سکتا ہے بشرطیکہ تم کو عقلی درکار ہو اور جب اسلام کی اصل اور حقیقی حمد کی تمھارے ذہن میں اچھی طرح فیض پائے گی، جس کی مشابہت یہ ہے کہ اعمال و فطرت ارا سرزد ہونے لگیں تو پھر یہ بات کلمہ رکھو کہ انگریزی وضع خود تم کو بھی بہ لگانا ہے مذہب و بال معلوم ہونے لگے گی۔ رہا دوسرا حصہ یعنی اسلام کے فرقوں میں کسی خاص

فرقے کا تقسیم، اس کو کسی دوسرے وقت پر رکھو۔“ [۱۱۸]

اس ناول میں کئی طرح کے لوگوں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے جن سے ہندوستان کے مختلف طبقوں اور مذاہب کے لوگوں کا انگریزوں کے تجزیر کی طرف رجحان و رجعت کا احساس ہوتا ہے۔ انگریز بھی دو طرح کے ہیں۔ ایک نونل اور دوسرا شارب۔ نونل ہندوستانیوں کی اصلاح چاہتا ہے اور ان سے ہم دردی رکھتا ہے۔ دوسرا حکومت کے نقشے میں ہے۔ پھر عیسائی، ہندو اور عام مسلمان، سب کی کارگزاریوں کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ عیسائی اپنے مذہب کی تبلیغ کر رہے ہیں۔ ہندو اپنے مذہب میں تگن ہیں۔ ایک کا نسخہ کہتا ہے کہ ”مسلمان آئے چلے گئے اور عیسائی بھی چلے جائیں گے اور اس کا مذہب ہمیشہ رہے گا۔ یہ جان بھی آتا ہے کہ دفاخر میں ہندو مسلمانوں کی کات کر رہے ہیں۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ عام مسلمان انگریزوں سے نفرت کرتے ہیں۔ اس ناول سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ گزیر احمد سیاسی ونگی حالات سے بخوبی واقف تھے۔ بیچ بیچ میں دلچسپ حرائی فقرے بھی آتے ہیں اور ایسے مکالمے بھی آتے ہیں جن سے اس دور کی صورت کی قابل سطح کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے مثلاً جتہ الاسلام کا اپنی ساس سے، جبرائیل الوقت کی پھوپھی ہیں، مکالمہ نہ حراج و دلچسپ ہے اور جس سے اس دور کی ہندوستانی صورت کی اذیت و کم طبی کی آئینہ داری ہوتی ہے۔

یہ ناول ہندوستان اور خصوصاً مسلمانوں کی سیاسی حالت پر تمثیلی تصویر ہے۔ ساخت کے لحاظ سے اس کے دو حصے ہو جاتے ہیں۔ پہلے حصے میں ابن الوقت مرکزی کردار ہے۔ دوسرے حصے میں جتہ الاسلام اور ابن الوقت کے درمیان تضاد مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واضح ہے کہ ایک کردار میں سرسید شامل ہیں جن کی ذات میں گزیر احمد نے کئی اور خصوصیات شامل کر دی ہیں اور ساتھ ہی خود اپنے حراج، حالات کو بھی ابن الوقت کے کردار میں شامل کر کے اسے ایک ایسا رنگ دیا ہے جو اصل سرسید سے مختلف ہو جاتا ہے۔ دوسرے حصے میں جتہ الاسلام اور ابن الوقت کے درمیان تضاد مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واضح ہے کہ ایک کردار (ابن الوقت) میں سرسید شامل ہیں اور دوسرے (جتہ الاسلام) میں گزیر احمد خود شامل ہیں جن کی فکر و نظر میں سرسید کی سوچ و فکر اور بعض خیالات بھی شامل ہیں۔ سرسید کی طرح گزیر احمد بھی انگریزوں کے وفادار ہیں۔ جتہ الاسلام ابن الوقت کو تہذیب کا شکار جانتے ہیں اور ابن الوقت کو مصلح (Reformer) نہیں مانتے بلکہ وہ تو صرف دھنل آغ حضرت جتہ کو ہی مصلح تسلیم کرتے ہیں اور ابن الوقت کو کیا پدی اور کیا پدی کا شور مارتے ہیں۔

بہر حال سید محمود یہ کہیں کہ گزیر احمد نے ابن الوقت کے کردار میں سرسید پر طعن کیا ہے لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ گزیر احمد نے اس وقت کی سماجی اور مذہبی صورت حال کو کہ لوگ کس طرح سوچتے تھے، عام لوگوں کا عام رویہ کیا تھا، وہ کن باتوں کو پسند اور کن کو ناپسند کرتے تھے، وہ سرسید سے کہاں اتفاق اور کہاں اختلاف رکھتے تھے، پوری واقعیت کے ساتھ بیان کر دیا ہے اور ”وضع بدلے“ اور انگریزوں کی وضع اختیار کرنے کا اصل مسئلہ قرار دے کر خود حقیقی سرسید کو بدلے ہوئے زمانے میں نمایاں کر کے قاعدہ پہنچایا ہے۔

جیسا کہ ہم نگہداشتے ہیں، انصوح کے خیالات کا بھی جائزہ پیش کیا تھا مگر ”نیا نیا“ میں جتنی تحلیل اور نفسیاتی تجزیہ (Psychological Analysis) کی واضح طور پر ابتدا نظر آتی ہے۔ اس ناول کو پڑھ کر اعجاز ہوتا ہے کہ غزیر احمد نے خیالات سے اس قدر متاثر ہو چکے ہیں کہ اب وہ پوری طرح جدیدیت کے ستارہ تھانے پر اعجاز کے ساتھ اپنے عقائد و خیالات کا اظہار کرنے لگے ہیں۔ وہ اس ناول کی بحث میں مکالموں کی صورت میں انھیں موضوع بناتے ہیں مثلاً آزادی کے والد خواجہ آزاد اور اس کے والدہ باری بیگم کے درمیان آزادی کی تعلیم و تربیت کے تعلق سے جو مکالمے ہوتے ہیں، اس میں بچوں کی تعلیم کا مسئلہ سامنے آتا ہے تو خواجہ آزاد خود سے دہڑھنے پر بیوی سے کہتا ہے کہ ان کے نام انگریزی عدد سے سے کٹ جائیں گے تو ان کی بیوی جو پرانے خیالات اور مولویوں کے گھرانے کی عورت ہے کہتی ہے: ”میں تو خدا سے چاہتی ہوں کہ میرے بچوں کے نام کل کے کتنے آج کٹ جائیں۔ میں نے تمہارے ڈر سے اب تک ہوں نہیں کی ورنہ میرا بس چلے تو میں کسی مسلمان کے بچے کو اُدھر رُخ نہ کرنے دوں۔ مدرسہ میں جا کر کوئی مسلمان مسلمان رہ سکتا ہے۔“ [۱۲۳] پھر ان دونوں کے درمیان قرآن تاغیرہ پڑھنے کا ذکر آتا ہے تو آزادی بیگم کی والدہ کہتی ہیں کہ ”شہر میں بھڑے عدد سے گھر سے پڑے ہیں۔ بڑی بے جا بات کی کہ پادری کے عدد سے میں لڑکوں کو داخل کیا۔ یہ لوگ اپنے عقیدے سے کھٹا کھٹا کر لڑکوں کو بے دین کر دیتے ہیں۔ تم نے بچوں کو قرآن نہیں پڑھوایا۔ غضب ہے کہ مسلمانوں کے بچے اور قرآن کا ایک بال نہ جائیں۔“ اس کا جواب خواجہ آزاد دیتے ہیں کہ ”جب سنی نہیں سمجھ سکتے تو طوطے کی طرح لفظوں کے پڑ جانے سے کیا فائدہ۔“ [۱۲۴] اسی طرح قدم قدم پر زندگی کے اور دوسرے مسائل بھی سامنے آتے ہیں اور ہر مسئلے کے بیچ میں شرع آتی رہتی ہے جس میں انیسویں صدی کا معاشرہ بکڑا ہوا تھا۔ اسی طرح پردے کا مسئلہ آتا ہے۔ بیوی کہتی ہے کہ ”پردہ میرا حق ہے اور تم کو میرا کہنا ماننا ہوگا۔ پردہ بندے کا نہیں خدا کا حق ہے۔“ میان کہتا ہے کہ ”پردے کی قید میں پڑے پڑے اُن کے دل مر گئے ہیں اور پھر بیوی کی ضد کو دیکھ کر جب سات برس کی آزادی کو پاواری کے گھر لے جانے کے لیے میاں کہتا ہے تو وہ کہتی ہے:

”ہاں اس کو شوق سے لے جاؤ۔ اس کا دیدہ بیں بھی ہوئی ہے۔ سات برس کا لٹھا۔ سٹے سے یہ نہیں جھگڑتی۔ اُپلے والے سے یہ نہیں جھگڑتی۔ مردانے کے نوکروں اور سوئے والوں سے یہ پردہ نہیں کرتی۔ بھڑا روکتی رہتی ہیں۔ بولے گی تو اس قدر چلا کر کہ گلی میں صاف سنائی دے لیکن لے تو چاہاؤ گے کہ اس کے چروائی وارث ہوں گے تم کو اور اس کو دونوں کو حور بھی چمکادیں گے۔“ [۱۲۵]

کرداروں کے خیالات کا یہی تقاسم، جدید اور قدیم کی یہی کشمکش سارے ناولوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ ناول ایک کردار آزادی بیگم کے گرد گھومتا ہے اور پیدائش سے لے کر وفات تک اس کی ساری زندگی کے گوشوں

کو سامنے لاتا ہے۔ تہذیبی مطالعہ کے زاویے نظر سے بھی یہ ناول خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں اس دور کے گھروں کے اندر کی صورت حال اور تہذیبی کا ملل واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ اس میں کئی چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں اور اچھے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ انہی الوقت کی طرح اس میں بے تر تہی نہیں ہے۔ یہ اپنے دور کے ایک اہم مسئلہ پر لکھا گیا ہے اور کل کر نڈ براحم نے ہدیہ قدیم کی آواز جس دکھا کر کئی نسلوں کو گنجی راستہ دکھایا ہے۔ نڈ براحم آزادی جنگ کے خیالات سے توجہ اتفاق کرتے ہیں لیکن اس کی بے عملی اس کی زندگی کے الیسی ذمہ دار ہے۔ وہ نئی نسلوں کو "عمل" کی تلقین کرتے ہیں۔

"آزادی جنگ کے اس احسان کو کون کر سکتا ہے۔ کہ کہنے کو تو اس نے کوئی بات اٹھا نہیں رکھی لیکن کر کے کچھ نہ دکھایا۔ اگر نہ اس کو بہت دینا اور زمانہ بیکہ کی میں جیسے جیسے خیال اس کے دل میں آتے تھے سب نہیں تو دو چار پر بھی عمل کر گزرتی تو دنیا ابھی طرح دکھ لیتی کہ یہ وہ کے پیٹنے بٹانے کے کیسے زیور بن جیتے ہیں" [۱۳۵]

یہ قصہ ویسے تو فرضی ہے لیکن یہ وہ کی زندگی کے جو واقعاتی نقشے پیش کیے گئے ہیں وہ ایسے حقیقی ہیں کہ مسلم تہذیب کے گھر کے اندر کی دنیا سامنے آ جاتی ہے۔ یہاں نڈ براحم کی طرح سرسید کے نقش قدم پر چلتے ہوئے ایک نئی دنیا آباد کرتے ہیں۔ انھوں نے ہدیہ عت کی ترویج و اشاعت میں یہ ناول لکھ کر بے حد مؤثر خدمت انجام دی ہے اور تہذیبی کے عمل کو تیز کیا ہے اور اسی لیے سرسید نے انھیں ایضاً اہمیت دی۔ جو کام سولا ناہالی کی "مسدس" یا "مناجات" نے اپنے دائرے میں وہ کر کیا تھا، وہی کام ایک نئی سمت اور نئے میڈیم (ناول) کے ذریعے نڈ براحم نے انجام دیا اور اسی لیے ان کے ناول بار بار چھپتے رہے اور نئی نظمیں ان کے اثرات کو قبول کرتی رہیں۔

یہ ضرور ہے کہ وہ قوت تحقیق جز "تہذیب و ادب" میں اپنے عروج پر نظر آتی ہے وہ یہاں اس طرح نہیں ہے لیکن اس سے یہ افس کی دوسری شادی کا مسئلہ اس طرح سامنے ضرور آ جاتا ہے کہ یہ وہ کی شادی کا رواج عام ہو گیا۔ یہی اس ناول کا مقصد تھا جس میں انھوں نے قوت عمل کو اٹھا اور اس پر زور دیا ہے۔ یہاں بھی "وہ" ہے جو آزادی جنگ کے شوہر مولوی صاحب کی وفات پر مولوی مقتدی تعلیم صبر میں دیتے ہیں۔ آخر میں آزادی جنگ و صحت کرتی ہے۔ یہ بھی وہ خط اور لکچر ہے جس میں وہ مفید اور نئے خیالات کی حمایت اور ضرورت پر زور دیتی ہے اور اس وصیت میں احمد مسلمان دونوں اس کے مخاطب ہیں۔ وہ ان باتوں پر دل سے یقین کرتی ہے اور آخر میں دعا مانگتی ہے:

"اے خدا جو کچھ میں نے کہا اگر میری مقدس مرضی کے مطابق ہے تو میری بات میں اثر اور لوگوں کو اس پر عمل کرنے کی توفیق عطا کر۔ اٹھی دنیا جہاں کی بیوقوفوں کو سکھ ہو اور میری اس بات پر کوشش کے صلے میں نہیں بلکہ محض تیرے فضل و کرم سے ان کے فطیل میں مجھ کو دنیا کی

اس تکلیف سے، جس کو میں اب سچیں خلقِ خاگرہ بالخیر کے ساتھ نہایت اور اوجھڑا کا
ختم ہوا تھا کہ آدھری نے دلچسپا ایک پتھلی لی اور ہو چکی۔ (۱۲۶)

”ایسی“ میں نذر احمد نے براہِ راست ایک عورت کی زندگی کو پیش کیا اور اسے کہانی کا روپ دیا ہے۔ طرزِ ادا اور نگارشی با محاورہ و زبان کے اعتبار سے یہ ناول خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں عورتوں کی جو زبان بیان میں آئی ہے وہ پوری طرح وہ ہے جو ہمارے گھروں میں بولی جاتی ہے۔ یہ اردو زبان کا پہلا ناول ہے جو عورتوں کے موضوع پر لکھا گیا ہے اور اس طرح لکھا گیا ہے کہ کہانی اور اس کا بیان ہمارے دل میں اتر جاتا ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ مقصدی اور موضوعی ناول کہتے کی روایت بھی نذر احمد ہی شروع کرتے ہیں۔ ان کا آخری ناول ”دیوانے صادق“ ہے۔

(۷) رویائے صادقہ (۱۸۹۳ء):

”دیوانے صادق“ نذر احمد کے افسانوی سلسلے کی ساتویں اور آخری تصنیف ہے۔ اسے ناول یا فٹیل نہیں کہا جاسکتا۔ دیکھا چے میں نذر احمد نے اسے ”رسالہ“ کہا ہے (۱۲۷) اور نویں ایچو کیشنل کانفرس ۱۸۹۳ء کے چھپرے میں اسے ”ناول“ کہا ہے (۱۲۸)۔ ”دیوانے صادق“ کو ہم ناول یا فٹیل اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ قصہ صرف ۹۳ صفحات تک چلا ہے اور پھر مختلف موضوعات پر صادق کے خواب اور صادق کے مذہبی و معاشرتی خیالات آتے ہیں جو ہر اس مذہبی و معاشرتی موضوع پر ہیں جن سے سرسید کے خیالات یا نذر احمد کے زاویہ نظر کی ترجمانی ہوتی ہے۔

صادق اصفہری کی طرح کی ایک بہت ہی ہنرمند لڑکی ہے اور وہ جدید عورت کی اور اس کے شوہر سید صادق جدید مرد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ”دیوانے صادق“ میں ”صادق کا بیٹا“ کے ساتھ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ سید صادق کی صادق سے شادی دو ہم خیال لوگوں کی اچھی عمر کو پہنچ کر مفید و کامیاب شادی ہے۔ پھر ”دنی کے مسلمانوں کی سوسائٹی“ کا باب آتا ہے اور اس کے بعد ”صادق اور مذہب“ ”مقلی مذہب“ ”غدا اور اس کی وحدانیت اور صفات کا مقلی ثبوت“ ”مقلی انسانی کی نارسائی، انسان کی بے حقیقی، مذہب کی ضرورت، حاجت کا یقین انسان کی فطرت میں ہے، مذہب کا خلاصہ شریعت نصف دین ہے، حاجت، مذہبی مہارت بڑی بری بات ہے، مقلدوں اور غیر مقلدوں کے جھگڑے، مقلی فیسوں کا اختلاف، فرقہ صوفیہ، نیچری فرقہ، دینی اور مجازات کے عنوان آتے ہیں جن میں سوال جواب کے انداز میں ان خیالات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہاں دوسری مذہبی کتابوں کے مقابلہ میں جو غلطی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ مذہب کو ایک لڑکی کے خوابوں کا جواب دے کر اسے دلچسپ اور عام فہم بنا دیا گیا ہے۔ نذر احمد چاہتے تھے کہ نوجوان اسے پڑھیں تاکہ ان کے خیالات درست ہوں۔ ”طالب علموں نے بہت زور مارا کہ یہ کتاب کالج کے مذہبی کورس میں داخل ہو کر مسلمانوں کے قصبے کے کسی کی پیش نہ گئی۔ لیکن کب تک؟“ (۱۲۹) انھیں یقین ہے کہ آنے والا زمانہ انھیں خیالات سے

ترکیب پائے گا۔ قصہ کے درمیان ایسی باتیں اور جملے آتے جاتے ہیں جنہیں پڑھ کر ہم اپنی آنکھیں نئے دور میں کھولتے ہیں۔ یہ سب جملے نئی فکر اور نئی زندگی کی ترغیبی کرتے ہیں مثلاً یہ دو جملے دیکھیے :

(الف) ”پرانے لوگ وہ روشن خیالی و آزادی رائے وہ ہے جسکی وہ مصلوبات کہاں سے لائیں گے جس کے بدون ملک داری ہو ہی نہیں سکتی۔“ [۱۳۰]

(ب) ”انگریزوں کے ساتھ کھانے اور ان کی وضع اختیار کرنے سے دین نہیں بد۔ ہم مسلمانوں کا دین ایسا بودائیں ہے کہ کھانے پینے سے جاتا رہے۔“ [۱۳۱]

(ج) ”لہذا ہی قصب مسلمانوں کی دنیاوی ترقی کا مانع ہے۔“ [۱۳۲]

(د) ”مسلمانوں کے منزل کا سب سے بڑا سبب مذہبی اشکاف ہے کہ یہ ان کی یک دلی اور اتفاق کے پیدا ہونے کا مانع ہے۔“ [۱۳۳]

”روپائے صادق“ پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نثر احمد ان غلط فہمیوں کو دور کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو ”ابن الوقت“ (۱۸۸۸ء) لکھ کر سرسید اور دوسرے لوگوں کے دل میں پیدا ہوئی تھیں۔ یہاں انھوں نے نہ صرف ملی گڑھ تحریک کی پوری حمایت کی ہے اور اپنے زمانے نظر کے ساتھ سرسید کو اپنے سدھ میں ابھارا ہے جو قوم کا حقیقی مصلح اور نبی خواہ ہے۔ جب سید صادق کے والد اسے لے کر سرسید کی خدمت میں حاضر ہوتے ہیں تو سرسید اسے دیکھ کر کہتے ہیں کہ آپ اسے میرے ساتھ کر دیجیے میں اس کو لے جا کر ملی گڑھ میں داخل کرادوں گا۔ آپ نے جو اسے پڑھایا ہے تو آپ دیکھتے ہیں کہ یہ کیا ہے۔ میرے اور آپ کے سامنے جھگی ملی بنا ہوا بیضا ہے۔ میں اسے آدی بناؤں گا اسے نکھاؤں گا کہ تو کیا ہے اور تھو کو کیا ہوتا چاہیے۔ میں اسے جھنل نہیں بناؤں گا۔ یہاں سرسید کا نظریہ اور مقصد تعلیم نمایاں ہو کر پوری طرح اُبھرتا ہے اور نئی نسل کا سید صادق اس کی فضا بھی کرتا ہے۔ غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے ایک جگہ وہ ”ابن الوقت“ کی معنی سمجھاتے ہیں کہ ”نچھری ابن الوقت“ ہیں یعنی اس زمانے کی پیداوار [۱۳۴] اور یہ کوئی بری بات نہیں ہے بلکہ ترقی کا راستہ ہے۔ سبکی درس عالی نے ”مسدس“ میں دیا تھا چلو تم اُڑھ کر ہوا ہو ہدھری۔ اسی طرح انگریزی وضع اختیار کرنا ”ابن الوقت“ کا بنیادی موضوع تھا جس کی تردید نثر احمد ”روپائے صادق“ میں کرتے ہیں:

”وقت کا تھا خواہ ہے لوگ خود بخود انگریزی وضع اختیار کرتے چلے جاتے ہیں لیکن شروع شروع میں اس پر ایسا غل جھانا صرف عوام میں بلکہ عوام سے بڑھ کر خواص میں گویا انگریزی کپڑے پہن لینا یا انگریزوں کی طرح یا ان کے ساتھ میز پر بیٹھ کر چھری کاٹنے سے کہنا تا کفر وادب اور اس کے فوٹے لکھے ہوئے موجود ہیں۔ زمانہ جو سب مخلوق کو فیک بنا دیتا ہے اس غلطی کی بھی اصلاح کرتا اور ہم دیکھتے ہیں کہ کر دیا ہے اور کسی قدر کر بھی چکا ہے۔ تو کیا سید احمد خاں کو بالے کہنے کا ناتھا کہ چٹھے بھائے اپنے تئیں انگشت نما کر لیا؟ انھیں

نہیں۔“ [۱۳۵]

اور میر سید احمد خاں کے بارے میں یہ الفاظ آتے ہیں:

”لیکن سید احمد خاں کے دور کو ہر شخص نہیں پاسکتا۔ ان میں بڑی مفت ہے کہ ہم سب سے پہلے زمانے کی رفتار کو پہچانتے اور مسلمانوں کو آگاہ کر دیتے جو کچھ سید احمد خاں سمجھتے ہیں مسلمان اگر دنیا میں رہنا چاہیں گے تو کریں گے اور اس سے بڑھ کر کریں گے، مگر ابھی نہیں۔ ابھی طرح مٹ نہیں گے۔ جیت بھر کر خراب ہو لیں گے، جب کہیں ہاکر کھینچتے دیکھیں۔ میں جانتا ہوں اور افسوس کرتا ہوں کہ سب لوگ کیوں نہیں جانتے کہ سید احمد خاں کے دل میں انگریزی و شیخ کی ذرا بھی وقعت نہیں۔“ [۱۳۶]

اس عبارت سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نثر برآمد ”ابن الوقت“ کی بات کو دہرا چاہتے ہیں۔ ”رہائے صادق“ سمجھا کہ میں نے کہا ناول نہیں ہے مذہبی رسالہ ہے جسے نثر برآمد خود بھی غلطی گڑھ کالج کے مذہبی افساد میں شامل کرنا چاہتے تھے مگر وہ شامل نہ ہو سکا۔

نثر برآمد کے ناول : تنقیدی مطالعہ

نثر برآمد کے یہ ساتوں ناول الگ الگ موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ ”مراۃ العروس“ کا موضوع گھر بزرگی اور لڑکیوں کی تربیت ہے۔ ”نبات العرش“ اس کا دوسرا حصہ ہے جس کا موضوع تعلیم و تربیت نسواں ہے۔ تیسرے ناول ”توبۃ المذنب“ میں مذہبی تعلیم اور تربیت اور ان کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ”نساء و صفا“ (صحابیات) میں احمد داؤد راج ناول کا موضوع ہے۔ ”ابن الوقت“ میں اس دور کی سیاست و معاشرت کو کہانی کا زوہب دیا گیا ہے جس کا خاص موضوع انگریزی و شیخ اختیار کرنے کے نئے نتائج ہیں۔ ”ایمانی“ میں بیوہ عورتوں کی دوسری شادی کے مسئلے کو اٹھایا ہے اور ساتویں یعنی ”رہائے صادق“ میں مذہب اسلام کے عقلی پہلو کو نمایاں کیا ہے جس میں میر سید کی فکر بھی واضح طور پر شامل دیکھی جا سکتی ہے۔ یہی وہ تصانیف ہیں جن پر نثر برآمد کی شہرت اور مقبولیت کی بنیاد قائم ہے۔ اس دور پر مذہب پوری طرح چھایا ہوا ہے۔ نثر برآمد کی تصانیف بھی مذہب سے روشنی لیتی ہیں۔ ان کی تصانیف میں سے کچھ تو وہ ہیں جو پوری طرح مذہبی ہیں جیسے ”الانقراطی و المرافض“ یا ”انہماک اللہ“ جب کہ ان کے ناولوں میں مذہب زندگی سے علی کر پس منظر میں رہتا ہے۔ مذہب نثر برآمد کے فکر و عمل کی روح ہے۔

نثر برآمد کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے میر سید، حالی، شبلی اور آزاد کے برعکاس ”ناول“ کی صنف کے ذریعے اس دور کی فکری، معاشرتی و مذہبی ترجمانی کی ہے اور اصلاح قوم کے اصل مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے قصہ کہانی کو ایڈجسٹ کر عام و خاص تک پہنچایا ہے۔ ان کے ناولوں کا الگ الگ تعارف کے

بعد جب ہم بحیثیت جمہوری ان کے تاہلوں اور ان کے کرداروں کے طرز فکر و عمل کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ دور اور اس کی روح ان کے تاہلوں میں سمٹ آئی ہے۔

(۱) نذیر احمد کے تاہلوں میں سب سے اہم چیز مذہب ہے۔ ”عراۃ العروس“ اور ”بناطع البعث“ میں محسوس ہوتا ہے کہ وہ گھریلو زندگی کو مذہب سے الگ کر کے دیکھ رہے ہیں۔ اکبری اصفہانی کا قصہ بھی مذہب سے الگ معلوم ہوتا ہے لیکن غور سے دیکھتے تو مذہب اس کی بنیادوں میں موجود ہے۔ ان دونوں تاہلوں کے بعد جب ہم ”توبہ بھسور“ کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اکبری اور نصیر مذہب سے غراف کی حد سے بچا ہوا ہے لگام ہو گئیں اور اصفہانی، حمید، صادق مذہب پر چلنے کی حد سے سمجھ اور سلیقہ مند ہو گئیں لیکن جب ہم پورے قصے پر غور فرماتے ہیں تو ان کے لیے مذہب امکان مذہب پورے کرنے کا نام ہے۔ نصوح خواب دیکھ کر افسوس ہے تو اسے ٹکے ٹکے کر کے کوغذا پر لگانا ان کا مقصد حیات بن جانا ہے۔ نصیر (بچی) اور حمید (ماں، بیگم نصوح) کے درمیان اختلاف نمازی پر ہوتا ہے۔ نصیر نماز کو اٹھک بیٹھک کہتی ہے تو حمید ان الفاظ کے قیصری بارش سے لگنے پر طمانچہ مارتا ہے۔ سلیم کے قصے میں حضرت بی اور ان کے سرمنڈے لڑکوں کو ایک نئی چیز کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں سلیم کے سرمنڈے نے پروہ زور ہے کہ معلوم ہوتا ہے خدا تک رسائی سرمنڈے کا کری ہو سکتی ہے۔ سلیم کے سلیطے میں اس کا ادبی ذوق، بحیثیت شاعر اس کی شہرت اور وہ تمام چیزیں جو کلچر سے تعلق رکھتی ہیں ان سب کو مذہب سے خارج کر دیا گیا ہے۔ ”ابن الوقت“ میں انگریزوں کی غیر خواہی کے تعلق سے کوئی بات نہیں کی جاتی۔ سارا زور میز پر کھانے، کتے پالنے اور انگریزی وضع اختیار کرنے پر دیا جاتا ہے۔ یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ انگریزی کی پڑ سے نماز میں خارج ہوتے ہیں۔ ابن الوقت نے انگریزی وضع اختیار کی تو وہ مسلمانوں سے دور ہو گیا۔ سوال یہ ہے کہ اگر کوئی انگریز مسلمان ہو جائے تو کیا اس کے لیے سرمنڈا ہوا تھا پہننا اور چھری کا سننے سے کھانا ترک کرنا لازمی ہوگا؟ سرسید طعام کے سلیطے میں پہلے ہی اس موضوع پر اپنا زاویہ نظر اپنے طویل مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ نذیر احمد جدید عالم ہیں۔ قرآن و احادیث پر عبور حاصل ہے۔ تحریر و تقریر میں ان سے چاہیہا اقتباس و حوالے دیتے ہیں۔ لیکن وہ جدید اور قدیم دونوں پر یک وقت گامزن ہیں۔ کبھی عقل کو مذہب کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور کبھی مذہب کو عقل سے بالاتر مانتے ہیں۔ ان کا ذہن سرسید کی طرح صاف نہیں ہے۔ تو حمید، نبوت اور اس قسم کے امور پر ان کا علم و سلیقہ ہے جسے وہ عام فہم الفاظ میں پیش کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ مذہب کا تصور ان کے ہاں مربوط نہیں ہے۔ وہ جدید و قدیم کی آویز میں جھکا ہیں۔ ”ابن الوقت“ میں جن امور پر وہ زور دیتے ہیں ان کو ”روائے صادق“ میں رد کر دیتے ہیں۔ وہ اپنی ساری صلاحیتوں کے باوجود اسلام کو باوجود شہادت و ولایت سے الگ نہ کر سکے۔ مذہب کا غلط تصور ان کے ہاں نہیں ہے۔ وہ سیاسی کامیابی کو مذہب کی کامیابی سمجھتے ہیں اور اس طرح قدامت پسندی کی طرف مائل جاتے ہیں۔ مذہبی کتابوں میں نذیر احمد ایک بڑے عالم نظر آتے ہیں

لیکن ناولوں میں ان کی سطح عام فہمی (Common Sense) کی سطح پر رہتی ہے اور یہ "عام فہمی" "خود فہمی" (Self Sense) سے بڑی ہوتی ہے۔ ان کی بحثیں اور ملاحظہ کلام اور معنوی دلائل پر مبنی ہیں اور اسلام کو عقل پر مبنی ثابت کرتے ہیں لیکن جہاں وہ سرسید سے قریب ہو کر بات کرتے ہیں تو جدیدیت کی روشنی ان کی تحریروں سے ہونے لگتی ہے۔

(۲) اپنی فکر و نظر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے نثر برآمد نے قصہ گوئی کا طریقہ استعمال کیا۔ یہ طریقہ ناولوں نے انگریزی ادب سے سیکھا کیوں کہ یہ تکنیک اس سے پہلے عربی، فارسی و اردو ادب میں موجود نہیں تھی۔ وہ انگریزی ادب تھے اس لیے قوی امکان ہے کہ ناولوں نے یمنین کی تخیلیں پڑھی ہوں گی۔ یمنین کی "پنگر مس پروگریس" کا اردو ترجمہ دلی کالج کی "ترجمہ سوسائٹی" سے بھی شائع ہو چکا تھا۔ "فیملی اسٹرکچر" بھی ان کی نظر سے گزرا تھا جس کا ذکر ہم پہلے کرتے ہیں۔ مگر حسین آزاد بھی تخیلی ادب سے واقف تھے جس کا ثبوت ان کی کتاب "نثر نگہ خیال" سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ نثر برآمد بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ "آدنی کا حال" دیکھنا اور دیکھنا بھی انگریزی ادب کا طریقہ کار ہے۔ نثر برآمد اور یمنین کی تخیلیوں میں فرق یہ ہے کہ یمنین کی تخیلیں عیسائی عقیدہ کا اعتراف کرتی ہیں جب کہ نثر برآمد کی تخیلیں واقعاتی تفصیل کے ذریعے پیش کی جاتی ہیں۔ نثر برآمد انسان کو ایک فرد کی حیثیت سے نہیں دیکھتے بلکہ ایک "قد" کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ اس کے جو جو پہلو انھیں مختلف انسانوں میں نظر آتے ہیں وہ ان سب کو جمع کر کے اس "قد" کا ایک تخیلی مجسمہ بنا لیتے ہیں اور اس کو نام بھی دیتی دیتے ہیں جو واضح طور پر اس قدر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس قسم کے ایک یا چند آدمیوں کو ملا کر وہ ایک قصہ بناتے ہیں۔ اکبری حراج دار ہو ہے اور حراج داری کی وجہ سے سرحد سے جھڑپا پیدا کرتی ہے۔ الگ گھر میں رہنے لگتی ہے مگر اپنے گھر کو آواز دیتی ہے اور لیرنوں سے دھوکا کھا کر سب کو گھماکانے لگا دیتی ہے۔ قصے میں واقعات بیان نہیں ہوتے بلکہ ایک ہی واقعہ سے سب کچھ جان میں آ جاتا ہے۔ قصہ کے ساتھ طویل و مختصر بھی چلتے ہیں اور اکثر قصے سے الگ ہو کر گراں گزرتے ہیں۔ نثر برآمد میں قصہ گوئی کی اچھی صلاحیت ہے اور اس طرف ان کا رجحان قدرتی ہے مگر قصہ کی ترتیب کا شعور نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نثر برآمد سے پہلے بولنگائی کی اردو میں کوئی روایت نہیں تھی۔ داستان گوئی کی روایت ضرور تھی جس میں عادل والی ترتیب نہیں ہوتی۔ "ابن الوقت" ان کا سب سے ضخیم ناول اور سب سے زیادہ بے ترتیب ہے اور اسی لیے اسی میں فانی ناصر کزور ہو جاتی ہے۔ البتہ "توپہ انصوح" میں غیر معمولی انداز سے ایک ایسی ترتیب ملتی ہے جو اس کے فنی اثر کو بے حد بڑھا دیتی ہے۔ یہاں مختصر بھی ایک خواب کی صورت میں آتا ہے۔ انصوح کا خواب سارے قصے کی بنیاد ہے اور حقیقت سے ناول کی تکنیک کو سمیٹتا ہے۔ کلیم بھی انصوح کے اسی خواب کے ساتھ بدل جانے کی وجہ سے گھر چھوڑتا ہے اور اس کے بعد جو حالات بیان میں آتے ہیں ان میں قصہ پن فطری طور پر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سب واقعات قصہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ناول "ابن الوقت" میں ابن الوقت اور مسٹر شراب کا

واقعہ قصہ کا اسی طرح فیصلہ کن موڑ ہے جس طرح غدر ۱۸۵۷ء کے بیان سے اس ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ ”فسانہ جگتا“ میں غیرت، دھکم اور ہریالی کا قصہ ہا سوسی قصہ کی طرح دلچسپ ہے لیکن ”ایانی“ میں یہ قصہ بہت ”فسانہ جگتا“ کی طرح پینا نہیں ہوتا۔ میں معلوم ہوتا ہے کہ پہلی بار داستانیں درد جاتی قصہ گوئی سے بہت کمزور احمد قشیش قصہ گوئی کی طرف آئے ہیں اور اردو نگشتن کوئی حدود سے دو ششاس کرتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ محسوس ہوتا ہے کہ نذرِ ہمدرد کے ہاں ناول کا رنگ اور قشیش کا مزاج دونوں اس طرح ساتھ ساتھ بدل رہے ہیں جیسے اخلاقی اور دھندلے قصبے سے گئے گئے چلتے ہیں۔ یہاں ناول میں قشیش اور قشیش میں ناول ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔

(۳) نذرِ ہمدرد کے قصوں کی اہم بات یہ ہے کہ ان میں داستانیں ماحول کے بجائے وہی کا وہی ماحول بنائیاں ہے جس نے ان کے ناولوں کو زندگی کی حقیقتوں سے جوڑ دیا ہے۔ یہ وہ پہلو ہے جس کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ بنیادی طور پر یہ ناول ہیں۔ ان ناولوں میں وہی کی مخصوص پٹھنیں اور مقامات کا ذکر آتا ہے اور گھریلو زندگی کی دنیا سامنے آتی ہے۔ ہر قصہ میں کم و بیش ایک پختہ کار عالم اور دامعظمتا ہے جو اپنے دھنوں سے خواتین کی رہنمائی کرتا ہے۔ ان ناولوں میں دو طرح کی لڑکیاں ملتی ہیں۔ ایک پھوپھو جیسے اکبری اور ایک قہر دار جیسے اصغری، صادقہ وغیرہ۔ ایک ٹوکرانی ہوتی ہے جیسے ماما عظمت یا ماما دیانت۔ اطراہات اور آمدنی کا خاص طور پر ذکر آتا ہے اور کائنات شعاری کو ایک منطوقہ داخلی قدر کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ گھر سے باہر کی عورتوں میں کھنپیاں گھروں میں آتی جاتی دکھائی دیتی ہیں۔ جنوں کے قریبے بھی ان کی گردن پر سوار نظر آتے ہیں۔ اس گھر کی دنیا کی وسعت میں جو سچی دکھائی دیتا ہے کہ یہاں کے لوگ باہر کے لوگوں سے بھی الگ رہے ہیں۔ توپہ البصوح کا سلیم حضرت بی سے تعارف کرتا ہے۔ سلیم کی انگریز پادری سے ملاقات ہوتی ہے اور بیچے کا خان صاحب کے ہاں قرتی لے جانے والا واقعہ بھی پوری طرح واقعہ جاتی ہے۔ سلیم کے ساتھ مرزا ظاہر دار بیگ اور فطرت جیسے لوگ گھروں کے باہر کے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ”امین الوقت“ (ناول) میں سرکاری دفتروں کی دنیا سامنے آتی ہے۔ دفتروں میں لکڑیوں کی چال باتیاں اور حکام کے غرور کی جھلکیاں بھی نمایاں ہوتی ہیں۔ ”امین الوقت“ (کردار) کی پھوپھی گھر کی سیدھی سادی بڑی بوڑھیوں کے وہن دھڑکی نمائندگی کرتی ہے۔ جگتا کے کردار میں میا شیوں کا رنگ ڈھنگ سامنے آتا ہے۔ بھانڈوں کی نقل، ہریالی سے جگتا کا لگاؤ، منقودہ بازی سے سید حاضر و سید باغ کا تعلق۔ ان سب کے مجموعے سے اس دور کی گھریلو زندگی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ نذرِ ہمدرد کی نظر ایک مسہر حیات کی نظر تھی اور ان سے پہلے کسی نے حقیقی زندگی کا اس طرح مطالعہ نہیں کیا اور کسی نے اس طرح پیش نہیں کیا۔ دیکھا جائے تو نذرِ ہمدرد خوش مورخ نظر آتے ہیں اور ان میں کمی ہے تو یہ ہے کہ اس ساری دنیا پر نذرِ ہمدرد کی اصلاح کے بادل چھائے ہوئے ہیں اور اسی لیے حقیقی واقعہ جاتی زندگی اس چمک دک کے ساتھ سامنے نہیں آتی جو ناول کے شایان شان ہے مگر اس بات کو اگر ہوں دیکھا

جائے کہ وہ اردو زبان میں ناول نگاری کا پہلا تجربہ کر رہے ہیں تو ہم انھیں داد دے بغیر نہیں دے سکتے۔

(۳) جب ہم اس واقعہ کی دنیا کے افراد پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے نام تک تخلیق نہیں ہیں۔ ان کے افراد اگر وہ کے نام ایسے ہیں جیسے ہمارے معاشرے میں کسی مرد یا عورت کے نہیں ہوتے۔ ان کے نام اخلاقی قدروں سے اخذ کیے گئے ہیں اور یہ نام ہی کردار کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ مشکل ہی سے کوئی کردار ایسا ہو گا جو اپنے ناموں کے حدود سے باہر نکلا ہو۔ اس اعتبار سے یہ کردار واقعیاتی نہیں جتنی ہیں۔ عام طور پر ہر طرف یہی لوگ نظر آتے ہیں۔ کچھ چھوٹے ہیں جو دروازہ پر کھڑے ہیں اور تھک دکھا کر چلے جاتے ہیں۔ کچھ بڑے ہیں جو اپنے نام کی مناسبت سے چلتے بھرتے اور عمل کرتے نظر آتے ہیں اور سارے ناول پر چھائے رہتے ہیں۔ ماما عفت کا کردار ”مراۃ العروس“ میں بڑا نمایاں ہے کیوں کہ وہ اصغری کی سسرال پر چڑھنے سے جلوسی ہے۔ جہاں تک ناول کے ہیرو کا تعلق ہے وہ سب کے سب اپنے نام کی مخصوص صفت یا صفات کی تخلیق ہیں۔ نصوص فصیح کا مجسم ہے، جو اس دائرے سے باہر نہیں آتا۔ ابن الوقت کی بس ایک صفت ہے کہ وہ انگریزی وضع اختیار کرتا ہے اور یہی اس کی ابن الوقتی ہے۔ ججہ الاسلام پرانی وضع کے عالم اور داخلہ کے سوا اور کچھ نہیں ہیں۔ جٹا مشق میں جٹا ہے اور یہی انکلا سے دوسری شادی تک لے جاتی ہے۔ اس میں اس کے علاوہ کچھ اور صفات بھی ہیں کہ وہ ایک عام میاش کا نمونہ بن کر سامنے آتا ہے اور اس طرح وہ مجسم سے بڑھ کر ”ٹائپ“ ہو جاتا ہے۔ آزادی جگم گئی ہے آزادی کی خواہاں ہے۔ مرزا ظاہر دار بیگ کی برادرا سے ظاہر داری چلتی ہے۔ عظیم محسن کلام کرنے کے علاوہ عمل کرتا ہوا بھی دکھایا گیا ہے اور مختلف حالتوں میں سامنے آنے کے باعث ”ٹائپ“ ہو جاتا ہے۔ نثر برآمد زیادہ تر ہر فرد اور کردار کی ایک ہی صفت پر زور دیتے ہیں جس کو وہ حسب ضرورت گھٹاتے بڑھاتے رہتے ہیں۔ یہاں ناول کے سے پہلو دار کردار، ججہ کچھ اچھی اور کچھ بری صفات کے حامل ہوں، ان کے مقصد کے لیے کارآمد نہیں ہیں اور اصلاح کا مقصد ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ یہی مقصد نثر برآمد کی ناول نگاری کا آخری مرحلہ اول ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے باوجود وہ اپنے کرداروں کو زندگی دینے میں کامیاب ہیں اور نثر برآمد کے یہ تخلیق کردہ افراد یا کردار مثلاً اکبری، اصغری، نصوص، ابن الوقت، ججہ الاسلام، مرزا ظاہر دار بیگ، ماما عفت، جٹا، آزادی جگم جی کہ صادق بھی ہمارے حافلے پر نقش ہو جاتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ جن کرداروں کو وہ مثالی بناتے اور جن سے ہماری گہری ہم اردی پیدا کرتا چاہتے ہیں وہ اس طرح زندہ نہیں ہوتے جس طرح وہ کردار، جن سے وہ ہمیں نفرت دلاتا چاہتے ہیں مثلاً مراۃ العروس میں اکبری اصغری سے زیادہ دلکش ہے۔ حسن آرا محمود سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ ”توبہ الخسوع“ میں نصوص سے زیادہ زندہ کردار عظیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کا ہے۔ فیض امجدہ، صالحہ اور حمیدہ سے زیادہ زندہ ہیں۔ مصنات (فسات جٹا) میں ہریالی غیرت جگم سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ ماما عفت ماما دیانت سے زیادہ زندہ ہو کر ہمارے ابن پر ثبت ہو جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نثر برآمد کی

تخلیقی قوت بھی لامشہور سے تخلیق رکھتی ہے۔ حمیدہ (ماں) فیضہ (بہن) کی تو قوت میں کادو مکالمہ جس میں فیضہ نماز کو اٹھک دینے تک کہتی ہے، اس کا واضح ثبوت ہے۔ اسی طرح مرزا ظاہر داری بیگ کی زندہ جنتی جانتی تصویر، فضیل نگاری کا کمال ہونے کے باوجود، ایک زندہ کردار کے روپ میں ہمیشہ کے لیے ہمارے ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اس مجسمے کی ہر بات، ہر وضع، ہر پہلو نور کے قائل ہے۔ اس کا خاندانی رشتہ ظاہر داری ہے۔ جن لوگوں سے غریب داری ہے، وہ بھی ظاہر داری ہے۔ بھر مرزا کا لباس وہ بھی ظاہر داری کا کمال ہے۔ بے عقل کتھنوں کے کچے کا اشارہ چور سے مجسمے کی ظاہر داری کو بڑے لطیف حیرانے میں بیان کرو تا جب اور جب یہ احمد باتیں کرتا ہوا ہمارے سامنے آتا ہے تو اس کی ظاہر داری اپنے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ اب تک وہ مصوری کے دائرے میں تھا اور اب اسٹیج پر آ کر اپنے نفسیاتی تاثرات کو زبان سے بیان کرتا ہے۔ حکیم کی دستک پر جب مرزا ظاہر داری بیگ دروازے پر جا کھنکھایا پہننے لگا، مزنگ سامنے آتے ہیں تو حکیم کو کچھ کہتے ہیں:

”آآ آپ ہیں۔ معاف کیجیے گا۔ میں نے سمجھا کوئی اور صاحب ہیں۔ بندہ کو کپڑے پہن کر سونے کی عادت نہیں۔ میں ڈرا کپڑے پہن آؤں تو آپ کے ہم رکاب چلوں۔

حکیم: چلیے گا کہاں؟ میں آپ کے پاس تک آؤں گا۔

مرزا: پھر اگر کچھ دیر تحریف دکن منظور ہو تو میں اندر پردہ کرادوں۔

حکیم: میں آج شب کو آپ ہی کے یہاں رہنے کی اہمیت سے آؤں گا۔

مرزا: اسم اللہ تو چلیے۔ اسی مسجد میں تحریف رکھیے۔ بڑی فضا کی جگہ ہے میں ابھی آیا۔ [۱۳۷]

اس مکالمے کے ایک ایک لفظ میں ظاہر داری موجود ہے اور مسجد میں اسے پر فضا تک بنا کر بٹھانا تو کمال ہے۔ حکیم اس کی ظاہر داری کو اب تک نہیں سمجھا۔ وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے۔ مرزا اپنی بیوی کی علامات کے ذکر سے ظاہر داری کا ایک اور اشارہ کرتا ہے۔ حکیم اس صورت حال میں اس سے مشورہ طلب کرتا ہے تو وہ کہتا ہے:

مرزا: غیریت شب حرام۔ صبح تو ہو۔ آپ بے تکلف استراحت فرمائیے۔ میں جا کر چھوٹا وغیرہ بھیج دیتا ہوں اور مجھے سرینہ کی عمارت داری کے لیے اہانتہ دیجیے۔ آج اس کی علامت میں اچھا او ہے۔ [۱۳۸]

حکیم جب اس کی دوہری گل مرزاؤں، دیوان خانوں، پائیمیں باغ کا پچھتا ہے تو مرزا زبات دیتا ہے۔

”آپ کو میری ظن سازی کا اہمال ہونا سخت تعجب کی بات ہے۔ اتنی مدت مجھ سے آپ

سے صحبت رہی مگر انہیں ہے، آپ نے میری طبیعت اور عادت کو نہ پہچانا۔ یہ اختلاف

حالت جو آپ دیکھتے ہیں اس کی ایک وجہ ہے۔ بندہ کو جمادار صاحب مرحوم دشغور نے

حقائق کیا تھا اور اپنا چاشنیں کر سہے تھے۔ شہر کے کل رکاساس سے واقف اور آگاہ ہیں۔

ان کے انتقال کے بعد لوگوں نے درخت اندازیاں کیں۔ بندہ کو آپ جانتے ہیں کہ کھینچنے

سے کبوں دور بھاگتا ہے۔ صحبت، مظلوم دیکھ کر کنارہ کش ہو گیا لیکن کسی کو انتظام کا طریقہ

بندوبست کا حوصلہ نہیں۔ اسی روز سے اندر باہر داؤد لگائی ہوئی ہے اور اس بات کے مشورے ہو رہے ہیں کہ بندہ کو مٹا لے جائیں۔“ [۱۳۹]

ظاہر واری کی یہ عکاسی ہر قدم پر کمال تک پہنچتی ہے مگر سب سے بڑا کمال اس وقت سامنے آتا ہے جب علیم کہتا ہے۔

علیم: سنو پار میں نے کھانا بھی نہیں کھایا۔

مرزا: کچھ نہیں۔ جھوٹہ بہکا رہا ہے۔

علیم: تمہارے سر کی قسم میں بھوکا ہوں۔

مرزا: مرو خدا! تو آتے ہی کیوں نہ کہتا۔ اب اتنی رات مجھے کیا ہو سکتا ہے۔ ایک تدبیر مجھ میں آتی ہے کہ جاؤں چھدا ہی بھڑ بھونچے کے یہاں سے گرم گرم خست پنے کی دال بنواؤں۔ بس ایک دھیلے کی مجھ کو کم کو دونوں کھائی ہوگی۔ رات کا وقت ہے۔“ [۱۴۰]

پنے لے کر واپس آنے پر وہ لمبی تقریر کرتا ہے جو چٹخوں کی قہرلیف میں ہے۔ وہ اپنے بیان سے چٹخوں کو دل محسوس ہوتا کر پیش کرتا ہے اور انھیں حضرت میکائیل اور فرشتوں تک لے جاتا ہے۔ نذیر احمد کی قوتِ تخیل یہاں حقیقت میں حضرت میکائیل تک پہنچتی ہے۔ انسانی جسم بنانے کی اس سے بہتر فن کارانہ مثال اردو ادب میں کوئی دوسری نہیں ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے زمانے کی دلی میں بہت سے ظاہر وادہوں کے اور ان سب کے تاثرات اپنی قوتِ تخیل سے یک جا کر کے کسی الہامی قوت سے یہ شاہکار تخلیق کر دیا ہے۔ واضح رہے کہ مرزا ظاہر وادہ یک میں ظاہر واری کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ اسے ظاہر واری کا کیری پکچر بھی کہا جاسکتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک زندہ کردار ہے جو آج بھی ہمیں اپنے معاشرے میں نظر آتے ہیں اور جنھیں دیکھ کر ہمیں مرزا ظاہر وادہ یک یاد آتے ہیں اور وہ ہانکھیا پہنے، بے ٹھل کی چابوں کا کچھالے، تنگ دھڑ تک سامنے آکھڑے ہوتے ہیں اور کہتے ہیں۔ ”آہ۔ آپ ہیں۔ معاف کیجئے گا۔“

مرزا ظاہر وادہ یک کا جسم خراپہ ہے۔ جس میں ٹکڑ چسپا ہوا ہے مگر ہمیں اس پر غصہ نہیں آتا بلکہ غمی آتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی ذات میں دو چیزیں ایک ساتھ موجود ہیں۔ ایک عالم، معلم اور داعی کی، جو خود وہی سلجیوہ ہے۔ یہ ہستی ان کی تعلیم کا نتیجہ ہے۔ دوسری ہستی واقعیت کی طرف رجوع کرتی ہے۔ وہ حقائق سے لطف اٹھاتے ہیں اور دل کھول کر پسندتے ہیں۔ فقرہ بازی اور دکاوت ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ علیم اور علیم کے درمیان جو مکالمے فصلِ ہفتم میں ملتے ہیں وہاں علیم فقروں پر فقرے چست کرتا ہوا نظر آتا ہے اور علیم کا منہ اسرو کچھ کر کہتا ہے۔ ”صورت ہمیں، مالش میرس۔ ایک شفقت چڑی تو ہے کہ بے چارے کی اچھی خاصی صورت کو لے کر پکا ڈو پا اور برسوں کی کمائی خاک میں ملادی۔“ [۱۴۱] پھر علیم کے حضرت بی والے ساتھیوں کے بارے میں علیم کہتا ہے۔ ”آہ۔ اب مجھ کو یاد آتا کہ تمہارے ان چار یاروں نے جن کو میں

نکھر و فریب کے عناصر اور بد بگھٹا ہوں و تم کو برکایا تھا۔" (۱۳۲) پورے مکالمے میں کلیم کا بکبک رنگ، ڈھنگ، رجحان ہے اور نثر برآمد کے حواجز میں ذکاوت و واضح طور پر نمایاں ہوتی ہے حتیٰ کہ اپنے بگھڑوں میں بھی وہ فقرہ بازی کو ترک نہیں کرتے اور اپنی ذکاوت سے سلیبیڈ کی کوڑا بدھ قائل قبول دے دیتے ہیں۔ حواجز کی طرف نثر برآمد کا رجحان طبع اس قدر قدرتی تھا کہ موقع ملنے ہی وہ سلیبیڈ کی کوہنول جاتے ہیں۔ اس کا احساس "قصائد جگلا" میں اس مقام پر بھی ہوتا ہے جہاں میر تقی کے اچانک آ جانے پر ایک نکل نکل گئی ہے۔ "ناچنے والیاں غسل خانوں میں چھپ گئی ہیں اور بھانڈے نقل کرنے لگتے ہیں۔ بھانڈوں کی نقل دوران کی فقرہ بازی سے ساری غذا کا رنگ کھرا اٹھتا ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ نثر برآمد ان بھانڈوں اور ان کی نقلوں کے ساتھ دلی ہم دردی رکھتے ہیں اور اس حواسے سے جیتے ہوئے حزن لے رہے ہیں۔ حواجز کے رنگ رنگ مٹنے نے نہ صرف ان کے تاروں میں بلکہ بگھڑوں اور گادہ جانے کے نام فطوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس حوازیہ گفتگو رنگ سے سلیبیڈ کی اور وعظ کا نظم نوٹ جاتا ہے اور ان کی تحریر کمال آہستی ہے۔ نثر برآمد کا مزاج خالص حواجز نہیں ہے بلکہ اس میں طرز چسپا ہوا ہے۔ یہ ان کا مزاج ہے۔ ایسے موقع پر مبلغ و داعظ نثر برآمد کسی طے کا اعتبار نہیں کرتے بلکہ خود اس میں شریک ہو کر کسی کے ہو جاتے ہیں۔

(۵) نثر برآمد کے تاروں کی بڑی خصوصیت ان کا ڈرامائی منظر ہے جو تو انہی کے ساتھ پہلی بار اردو ادب میں سامنے آتا ہے۔ مکالموں سے، جو ان کے ہر ناول میں ملتے ہیں، نثر برآمد کی قدرت، حیا اور ہر بولنے والے کے مقام اور اس کی نفسیات کا پتا چلتا ہے۔ ناولوں میں وعظ سے فارغ ہو کر وہ ڈراما جانے کی طرف آتے ہیں۔ ان کی طبیعت دل کش عکاسی (Scenic) سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ "توبہ بلسوع" میں سلیم اپنا حال بیان کرتے ہوئے ایک خان صاحب اور ان پر چڑے کے پرورش کا ذکر کرتا ہے۔ یہاں پورا سمن ایک ڈرامے کی طرح روشن ہو جاتا ہے۔ بچے کا کہنا "ابھی کبھی۔ برسوں کا لہنا اور درج درج کی ٹال منول، بھنگوٹاں جانے ابھی کھان صاحب کی اجت آتروائے لہتا ہوں۔" تاہم یہاں چاند چکا تا ہے۔ پھر اس میں سپاہیوں کی باتیں ہیں۔ خان صاحب کی چوٹی کی باتیں ہیں اور آخر میں بچوں کی خوشی اور چوٹی کا یہ کہنا: "کم بختو! کیا او دم نچائے ہو۔ دعا دے اس اللہ کے بندے کی جان اور مال کو جس نے آج باپ کی اور تمھاری جانیں رکھ لیں۔" غرض کے ہر طبقے اور ہر قسم کے آدمی کی مخصوص زبان و مکالمہ پر انھیں کامل قدرت حاصل ہے اور وہ اسے بڑی چستی اور سلیقے سے استعمال کرتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار بھی، عہدِ اعلیم شر کے کرداروں کی طرح بناوٹی مکالمے نہیں بولتے۔ اس طرح چاہے وہ افسانہ ناول ہو یا ڈراما، انھیں پہلی بار نثر برآمد کے پاس ڈرامے کا احساس ہوتا ہے۔ اب تک اردو ادب اس فن اور سلیقے، شعور سے عاری تھا۔ نثر برآمد کے ناولوں کو چھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ناول نگاری کے فن اور طریقوں سے مکالمہ و اقتضائے نثر اور انھوں نے ڈراما نویسوں کو بھی مکالمے کا سلیقہ و شعور دیا۔ ان کے سادے ناول "مراقا العروس" سے "روپائے صادق" تک بڑے ڈرامائی انداز سے شروع ہوتے

ہیں جن کو کچھ کران کے حراج کی (دراستیت کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً تو یہ بالصورح کا آغاز ہوتا ہے۔

(الف) ”اب سے دو دن ایک سال دہلی میں بیٹھے کا آغاز ہوا کہ ایک عظیم بقا کے کوہ سے ہر روز تیس تیس چالیس چالیس آدمی بھیجنے لگے ایک ہزار مرسوت تو البتہ گرم قصورت جدھر جاؤ سنا جاؤ اور برائی۔“
”ابن الوقت“ کا آغاز ہوا ہے۔

(ب) ”آج کل کا سائنات ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی قصیدہ کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی بہ حد کفر اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارتقا اور سمجھا جاتا تھا۔“

”دوبائے صادق“ کا آغاز دیکھیے

(ج) ”احول ولاقا ۱۸۵۷ء بالذات اعلیٰ العظیم۔ کیا دھوکا ہوا ہے۔ ہم مدت سے اسی خیال میں رہے کہ صادق اور بھٹی دو تکی بکنس ہیں۔ اب تحقیق ہوا کہ ایک ہی صورت کے دو نام ہیں۔“
آغاز کی یہ اور بامالی استعجاب انگریزی نذرِ احمد کے سارے ناولوں میں ملتی ہے اور آغاز ہی سے قاری ناول کی گرفت میں آنا شروع ہو جاتا ہے۔

(۶) اب یہ سوال رہا جاتا ہے کہ نذرِ احمد کے ان سات قصوں کو ”ناول“ کہا جائے یا ”قصیل“ کا نام دیا جائے۔ ناول میں قصہ ہوتا ہے۔ نذرِ احمد نے بھی قصے ہی بیان کیے ہیں۔ داستانوں میں مافوق البشر واقعات سے قصہ بتایا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف یہاں قصہ دوسرے کے واقعات سے عبارت ہے۔ انسان کے حالات پر مبنی ہونے کے باعث ناول میں ایک حقیقی ماحول اور سوسائٹی کے حالات اور دنیا کا حقیقی نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ صورت نذرِ احمد کے ناولوں میں بھی ملتی ہے۔ ان قصوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب باتیں آنکھوں دیکھی ہیں۔ ”ابن الوقت“ کا پڑھنے والا کہے گا کہ یہ ناول ہے۔ اس میں انگریزوں اور مسلمانوں کے تعلقات کی واقعہ جاتی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ فوٹوں اور خدایہ کے اندازہ نظر سے معلوم ہوتا ہے کہ نذرِ احمد کی نظر کتنی گنج اور حقیقی ہے۔ گھریلو واقعات جو ان قصوں میں جان کیے گئے ہیں وہ مسلمانوں کے متوسط طبقے کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتے ہیں اور ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات ہمارے گھر کے ہیں۔ جس قسم کی صورتیں اور مرد یہاں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں ویسے ہی لوگ ہمارے ساتھ رہتے ہیں۔ ان لوگوں کی بات چیت بھی اسی طرح رقم ہوئی ہے جیسی واقعات ہوتی ہے۔ طبقاتی بولی کا رنگ بھی ان قصوں میں نمایاں ہے۔ ہر فرد کی الگ الگ زبان اور محاورہ کا بھی یہاں احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ناول کے سارے عناصر یہاں موجود ہیں۔ اس لیے نذرِ احمد کی ان تصانیف کو ناول ہی کہنا چاہیے۔

(۷) اکثر اسن قادی کا کہنا ہے کہ قصہ گوئی کے میدان میں ناول اس قسم کے قصے کو کہا جاتا ہے جس میں انسانیات کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ قصہ گوئی کے تین دور کہے جاتے ہیں۔ ایک وہ جب قصہ مافوق

انفطرت اسور سے تھکن رکھتا تھا۔ دوسرا وہ جب بافوق انفطرت چیزوں کی جگہ اخلاقی مجسموں نے لے لی یعنی پرانے دیو پر کی قصوں کے بجائے نئی اور ہدی کے قصے سنانے لگے۔ ان میں افراطِ اخلاقی قدروں کی تقسیم بن کر سامنے آتے تھے اور ان کا کردار اسی "قد ز" کی ترجمانی کرتا تھا جس پر ان کا نام رکھا گیا تھا۔ یہاں قصہ گو ہر فرد کو خاص اخلاقی نقطہ نظر سے دیکھتا تھا۔ اخلاقی نقطہ نظر انسان کے دلوں میں بھی مکتا ہے مگر افراد کے نام انسانوں کے سے ہوتے ہیں اور قصے کے کردار انسانی نفسیات کے مطابق، مختلف صفات کے حامل ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں وہ پہلی تصنیف جسے ناول دیا گیا رچرڈسن کی پامیلا (Pamela) ہے جس میں غریب لڑکیوں کو اخلاق سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی جو رئیسوں کے گھروں میں رہ کر خراب ہو جاتی ہیں مگر پامیلا نہ صحت کا مجسمہ ہے اور نہ اس کا نام صحت یکم یعنی Miss Chastity ہے۔ رچرڈسن سے پہلے کی قد ز کوئی کو دیکھیے جیسے بنین (Bunyan) کی مسٹر بینڈمن (Mr. Badman) تو محض بتا ہے کہ اس کا ہیرو برائی کا مجسمہ ہے اور کوئی بدی ایسی نہیں ہے جس میں موجود نہ کھائی گئی ہو۔ اصل میں سوال انسانی ذہن کے ارتقا کا ہے۔ انسان اپنے چاروں طرف کی زندگی کا انداز نگاہ سے پہلے تشکیل سے کام لیتا رہا اور دیو پرچوں کو تخلیق کرتا رہا۔ جب یہ دور گزر گیا تو وہ اخلاقی نیکی لگا کر زندگی کو دیکھتا رہا اور ہر فرد میں اسے اخلاق کی کوئی قدر نظر آتی۔ پھر وہ دور آیا جب اس نے انسان کو پیدا دیکھا جیسا کہ وہ ہے یعنی گونا گوں صفات کا حامل، جو کبھی نیکی سے تو کبھی بدی بلکہ ناول میں ایسے آدمیوں سے سروکار رکھا گیا جو برائیاں دیکھتے ہیں لیکن ارتقا کر کے اچھائی پر آ جاتے ہیں۔ فیلڈنگ (Fielding) نے "پامیلا" پر یہ اعتراض کیا تھا کہ جن حالات میں وہ بچھی ہوئی نظر آتی ہے ان میں اسے باصصت رہنے کے لیے صرف اخلاقی پر عقیدہ کافی نہیں ہے اور اس بات کی تردید کے لیے اس نے پامیلا کے بھائی جو سف کو دکھایا جو باصصت اس لیے دیتا ہے کہ اسے ایک لڑکی سے گہرا سچا مشق ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ انسانی زندگی کا محرک اخلاقی نہیں بلکہ نفسیاتی رجحان ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ڈاکٹر احسن فاروقی اس نتیجے پر پہنچے کہ نثر پر اس دور میں ارتقا تک نہیں پہنچے کہ وہ نفسیات کے نقطہ نظر سے زندگی کو دیکھیں۔ لہذا ان کے افسانے مثیلی دور کی چیزیں ہیں۔ (۱۳۳۷ء) یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ نثر برآمدہ کے ناول لکھنے کا مقصد قوم کی اصلاح اور اس کے اخلاقی کی درستگی تھی۔ لکھتے وقت ان کے سامنے بھین کی "مثیلی اسٹرکچر" اور "پہل کر مس پر دہ کریم" تھیں جن میں ان مقاصد کو حاصل کرنے کی سعی کی گئی تھی۔ نثر برآمدہ کے ہاں ان کی طرح کے مثیلی کردار ملتے ہیں مگر ساتھ ہی تعلیم، نصیر اور جلا وغیرہ بھی نظر آتے تھے جو مثیلی نہیں بلکہ سچ ہیں۔ نثر برآمدہ کے قصے مثیلی ہوتے ہوئے بھی واقعاتی ہیں اور اس لیے وہ پوری طرح مثیلی نہیں ہیں۔ ان کا حقیقی زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ انیسویں صدی کے مسلم معاشرے کی بچی زندگی تصویریں ان میں اس طرح موجود ہیں کہ گہرا زندگی کے اصل نقشے ان کے مطالعے سے آج بھی معلوم کیے جاسکتے ہیں۔ اس طرح حقیقی دور واقعاتی چیزیں اور پہلو پوری طرح مثیلی نہیں ہو سکتیں، اسی لیے ان کے کردار "ناپ"۔

ہو جاتے ہیں۔ اگر ان سب پہلوؤں کو سامنے رکھ کر ان قصوں کو دیکھا جائے تو تذریعہ کے لیے قلمی ایک وقت بول بھی ہیں اور تشکیلیں بھی اور اس لیے انھیں تشکیلی بول کہنا چاہیے۔

تذریعہ احمد کے ناولوں کے سلسلے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان میں کہیں "مطلق" نظر نہیں آتا اور اس لیے یہاں ہم انسان کی جذباتی دنیا سے دو چار نہیں ہوتے۔ یہ بات کہتے وقت ہم بھول جاتے ہیں کہ اس دور کی "جدید تحریک"، جو سرسید کے زیر اثر متحرک ہوئی، درحقیقت کی تحریک تھی۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں کا یہ خیال تھا کہ "مطلق" ہی وہ برائی ہے جس نے نہ صرف شعر و ادب کو بلکہ عقیدہ تہذیب کو بھی زوال و بربادی سے ہم کنار کیا۔ یہ مطلق اسی لیے اس دور کی تصانیفِ نظم و نثر سے غائب ہو جاتا ہے۔ الطاف حسین حالی نے ادب کی جدید تحریک کے ذریعہ اٹھائی لیے فرائز کوئی ترک کر دی اور قوی ٹھوس کو شعرا و تخلیق بنالیا۔ حالی نے کہا:

اے مطلق تو نے اکثر قوموں کو کھاکے چھوڑا

جس گھر سے سر اٹھایا اس کو شہا کے چھوڑا

تذریعہ احمد کے ہاں بھی اسی لیے مطلق ان کے ناولوں میں رنگ نہیں بھرتا اور جہاں بھرتا ہے جیسے "نجات جھکا" کے جھکا اور برائی کے قلمی میں تو اس کا انتہام ہادی، بربادی اور موت ہی دکھایا جاتا ہے۔

تذریعہ احمد کے یہ تشکیلی ناول، اردو ناول کے ارتقا میں، ولایت کا شرف رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو قصہ نویسی کو داستان کوئی سے نکال کر ناول نگاری کا نیا راستہ دکھایا۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس مقام سے کوئی دوسرا ان کو نہیں ہٹا سکتا۔ اسی کے ساتھ ناول، اردو کی صنفِ ادب میں، ہمیشہ کے لیے شامل ہو جاتا ہے۔

تذریعہ احمد کے ناولوں میں وقت پار پارتے ہیں۔ وہ دامنِ پہلے ہیں اور ادبِ بعد میں۔ لیکن ان دھنوں اور دوسروں کے دھنوں میں فرق یہ ہے کہ ان کے وقت سرسید کی تحریک اور جدید دور کے ارتقا و نجات سے ہم آہنگ ہیں۔ اس دنیا کا خیال، جس میں ہم رہتے ہیں اور یہاں کی زندگی میں مفاد حاصل کرنے کا اور اس ان کے دھنوں کا خاص جز ہے۔ وہ مذہب کو دنیا میں کامیابی حاصل کرنے اور کلمائیت شعاری سکھانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اسی لیے وہ اپنے ناولوں میں دکھاتے ہیں کہ وہ لوگ جو مذہب کے خلاف جاتے ہیں جیسے کلیم و دو دنیاوی زندگی میں ناکام رہتے ہیں۔ ان کا زاویہ نظریہ بھی ہے کہ مذہب کے خلاف جانے والے دعواء پرانے قاعدوں پر چلنے والے ہوں جیسے کلیم اور جھکا یا نئے قاعدوں پر چلنے والے جیسے ابن الوقت، مالی نقصان اٹھاتے ہیں اور خسارے میں رہتے ہیں۔ اس قوم میں، جس میں احساسِ ذہاں باقی نہ رہا ہو تذریعہ احمد کے وقت اور تشکیلیں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ وہ گھر کے انتظام کا درس دیتے ہیں اور لڑکیوں کو امسٹری دانا چاہتے ہیں۔ کلیم کے پرانے طریقوں میں روپیہ کا نیاں دکھاتے ہیں۔ انگریزی وضع کے قصائے نامی لائق اختیار کرنے سے وابستہ ہیں۔ ابن الوقت پر اسی لیے سب سے بڑی مصیبت یہ آئی کہ وہ قرض دار ہو گیا اور وہ اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ قرض کو وضع کم خرچ ہے اور جدید انگریزی وضع میں اسراف ہے۔ یہی اسراف مسلمانوں کی حاجی کا امٹ

بنا اور قدم قدم پر اس سے نیچے کی تلقین کرتے ہیں۔

نثر برآمد عالم ہیں مگر ذہنی خیالات میں وہ کبھی تصوف کی طرف نہیں جھٹکتے اور نہ انھوں نے فلسفوں میں پتلا۔ وہ سرسید سے بھی زیادہ حقیقت پسند ہیں۔ ان کی واقعیت ان کے نادلوں اور ان کے پیچروں میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ فرق داران بحثوں کو بھی وہ بغیر منہ نہ کھتے ہیں، ہاں اس لیے ان سے گریز کرنے پر زور دیتے ہیں۔ صوفیہ پران کا اعتراف یہ ہے کہ انھوں نے اصلاحِ دہلی کی آڑے کر شرحِ ظاہر کو ہاتھ لے طاق دکھایا۔ مذہب کو ایک طرف اور ہر شخص کا ذاتی فعل سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اس کو وہ چتر بناتے ہیں جو ہر شخص کی سمجھ میں آتی ہے۔ یہ سب باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ وہ عام عمل کی درستی کو پہلی چیز سمجھتے ہیں۔ دنیا کے فائدے کو انھوں نے دین کے فائدے سے ملا دیا اور یہ حقیقت ہے کہ اگر یہ دونوں ایک ہی طرح کا فائدہ نہیں پہنچاتے تو دونوں کا راز نہ نکلیں۔ وہ دین اور دنیا کو الگ ضرور رکھنا چاہتے ہیں مگر اس طرح نہیں کہ ایک کو ترک کر کے دوسرے کو اپنالیا جائے۔ واقعیت پسندوں کی طرح وہ ہر کام میں منہ حقیقت کو اصرار رکھتے ہیں اس لیے مسلمانوں کو اسلام پر قائم رہنے ہوئے اقتصادی زندگی کو سدھارنے میں ان کے دھنک بڑی مدد دیتے ہیں۔ ان کے کسی دھنک کو، جو ان کے نادلوں میں آئے ہیں، وہ کچھ نیچے ان میں زیادہ تر باتیں انکی نظر آئیں گی جو ہمیشہ سچی اور بصیرت افروز ہیں۔ وہ مگر بڑے زندگی کے قصے سناتے ہیں اور خانہ داری پر عموماً زور دیتے ہیں۔ ”دوبائے صادق“ میں لکھتے ہیں:

”میں نے تو اپنے اصول پر خبردار کئے ہیں کہ کوئی شخص کتنے ہی سادہ سادگی دکھائے مجھ کو اس

کی ٹیک چٹائی کی طرف سے ایسا اطمینان نہیں ہوتا جیسا صرف ایک اتنی سی بات سے کہ وہ

خانہ دار ہے۔ کاغذی کو دور کرنے کو خانہ داری جیسا کوئی کاری باز نہ نہیں۔“ [۱۳۳]

نثر برآمد خانہ داری کے فلسفی ہیں اور ایلیٹین کی طرح ”خواجہ کے فلسفی“ (Ladies Philosopher) کہے جاسکتے ہیں۔ مگر کی تاریخ دار عورت ہے اور اس کے نگز نے سے سارا گھر بگڑ جاتا ہے۔ نظام زندگی میں خانہ داری کا کافی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو سدھار کر اس طرح جان کر دیتے ہیں کہ وہ عقل پر زور ڈالے بغیر قابل قبول ہو جاتی ہے۔ ان کی عام فہمی (Common Sense) قابلِ تحریف ہے۔ اسلام جس کے بارے میں انھوں نے بہت کچھ کہا اور لکھا ہے: ”ابن الوقت“ میں یوں سامنے لاتے ہیں۔

”جس بات نے مجھ کو زیادہ تر مذہب اسلام کا گردیدہ کیا ہے کہ اسلام میں تصنیع نہیں۔

غیر اسلام نے حد بشریت سے بڑھ چڑھ کر اپنے لیے کسی تقدس یا کسی اختیار یا کسی

استحقاق کا دعویٰ کیا ہی نہیں۔ پس جب آپ سے لوگوں نے سبغات دکھائے تو کہا تو آپ

نے صاف انکار کیا کہ یہ میرے اختیار کی بات نہیں۔“

دھنکوں کے ایسے حصے چن کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ انسانی علویت۔ جو غیر برکھ خود کو کہنے میں مضمر ہے،

بڑے معنی رکھتی ہے مگر نذیر احمد اس کو عام فہمی (Common Sense) کی سطح پر رکھتے اور دیکھتے ہیں۔ مسئلوں نے مذہب کے حلقے میں وہ مبالغے کیے ہیں اور توہمات کا وہ طوطا باندا ہوا ہے کہ نذیر احمد کی یہ سیدھی سادی باتیں دل میں اتر جاتی ہیں اور اصلاح کا ذریعہ بنتی ہیں۔ ان کے عقائد میں زندگی کے وہ پہلو دکھاتے ہیں جو ہم سے قریب ہیں اور ہم انہیں نہیں دیکھتے۔ ان کے ناول پڑھنے سے ہم میں وہ انسانیت پیدا ہوتی ہے جو عمل کی طرف لے جاتی ہے اور ہم کمر و فریب اور توہم و ضعیف الاعتقادی سے بچ جاتے ہیں۔ ان کے عقلوں میں عقل کا رفرار ہوتی ہے۔ ان کے عقائد معقولیت کے دور اور متوسط طبقے کی اخلاقی اصلاح کے دور کی بھترین نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے سامنے متوسط طبقہ ہے جس کا علم بھی اوسط درجے کا ہے اور دین بھی اور جس کی ضرورت بات زندگی بھی اوسط درجے کی ہیں۔ اسی لیے قوم کے زیادہ تر افراد سید احمد کو نہ کچھ نیکے مگر نذیر احمد کمر محبوں ہوئے۔ ”مراۃ العروس“ انکبریٰ اصغر کی کہ قصے کے نام سے ہر گھر میں پڑھی اور پڑھائی جاتی رہی اور عورتوں اس سے سلیقہ شعار کی حاسنیت تکھتی رہی ہیں۔ کمر سنبھالنے کی عقل سکھانے کے لیے ”مراۃ العروس“ کی اہمیت دائمی ہے۔ اسی طرح ”توبہ اللہ و حج“ کو ہر قوم اور ہر مذہب کے لوگوں نے پڑھا اور ترسیت لایا و کا شعور حاصل کیا۔ انگریز کی ملازمت کے خلعوں سے چھٹا اسلام کا رویداد تو لوگوں کو بھایا اور ان کی رائے کو عام طور پر اہمیت دی گئی۔ ”نویائے صادق“ میں مذہب اور اس کے فرقوں کے پارے میں جو کچھ کہا گیا وہ ہر فرقہ کی کچھ میں آتا ہے اور اس سے بے جا تعصبات اور جذباتیت کی اصلاح ہوتی ہے۔ نذیر احمد بنیادی باتوں کے معلم ہیں۔ ہم ناک منہ چا مار کر انہیں سلی کہہ سکتے ہیں مگر ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ سچا دوست ہوئے بغیر کمر اسی بھی درست نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے نذیر احمد کی ہدایات ایک دوام رکھتی ہیں اور جیسے جیسے تعلیم عام ہوتی جائے گی، عام آدمی کے لیے ان کے یہ ناول فلسفیوں اور شاعروں کے دواوین سے، زیادہ اہم ہوتے جائیں گے۔ اس کامیابی کی وجہ ان کا وہ طرز ادا بھی ہے جو ان کی ہر تحریر میں دلکش رنگ نکھوٹا ہے۔

نذیر احمد کا طرز ادا و اسلوب بیان:

نذیر احمد اردو زبان کے نثر نگاروں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثر ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے جس کے دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ عربی زبان کے بڑے فاضل، اپنے وقت کے جدید عالم اور خاص و عام میں مقبول خطیب ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

نذیر احمد کی نثر پر تین اعتراض کیے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے بیان میں عربی الفاظ و فقرہ اس قدر آتے ہیں کہ مہارت پر محفل ہو جاتی ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ محاورات و امثال کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور اکثر لفاظ محاوروں کے استعمال میں موقع و محل کا بھی خیال نہیں کرتے۔ تیسرا یہ کہ وہ عموماً انگریزی الفاظ اس طرح استعمال کرتے ہیں جن کو استعمال کیے بغیر بھی بات بہتر طریقے سے کہی جاسکتی ہے۔ جہاں تک

مرلی الفاظ اور حوالوں کا تعلق ہے۔ مرلی زبان قرآن وحدیث کے تعلق سے ملان کا اور عینا چھوٹا تھی اور اسی وجہ سے وہ از خود ان کی تحریر و تقریر میں در آتی ہے۔ اسی طرح موقع و محل دیکھے بغیر محاورات کا استعمال ان کی زبان میں تصانیف اور اصطلاحات تقریروں میں نکلتا ہے۔ ایسے موقع پر اعتدال کا واسن اکثر ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ محاورہ و رد و سرکہ کی زد میں وہ بھول جاتے ہیں کہ بے تکلفی سے وہ کون سا محاورہ کس موقع کے لیے استعمال کر رہے ہیں مثلاً آنحضرت ﷺ کی ہجرت کے بارے میں یہ کہنا کہ ”رات کے اندھیرے میں موقع پا کر تنگ لیے“ ان لوگوں کو سخت ناگوار گزرے گا جو ان کے مخاطب ہیں یا اردو ادب مطہرات کے بارے میں یہ کہنا کہ ”ان میں روز تو تو میں میں ہوتی تھی۔“ ادب و احرام کے خلاف ہے۔ اسی سے وہ صورت حال پیدا ہوئی کہ اہل علم و ادب نے ان کی محاورہ پسندی پر اعتراض کی یو چھاڑ کر دی اور ان کی وقیع تصنیف ”امہات الامہ“ کو دوبارہ راقص کیا۔ یہ تھا افسانہ احمد کے ہاں غویوں سے اس قدر ملے چلے ہیں کہ ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ مرلی مہارت سے پیدا ہونے والا بوجھل پن اور محاورہ و رد و سرکہ کی کثرت کو سمجھنے کے لیے ”امہات الامہ“ سے یہ اقتباس چڑھیں جس میں یہ دونوں پہلو موجود ہیں:

”ان سے پہلے مکی بہت ظہیر آئے (یہاں اس کے بعد الفاظ پر مشتمل مرلی مہارت آتی ہے) اور وہ سب صنف بشری سے تھے اور سب ضروریہ کے بدون ترکیب عصری کو باقی نہیں رکھ سکتے تھے (یہاں پھر الفاظ پر مشتمل مرلی مہارت آتی ہے) انہوں نے کیا تصور کیا ہے کہ اس کا عمل میں ایسا مستحکم کسر شان و ظہیری ہو۔ اس روانی نکاح جو ہم نے لوہے مٹوائے ہیں۔ ظہیر صاحب میں اشاعت اسلام کا ایک واسعہ خاص بھی تھا، تمام دواہی پر غالب۔ وہ دین توحید لے کر آئے۔ تمام اویان مروجہ کے مخالف اور لے کر آئے ایسے لوگوں میں جن کو کلمہ سنا بہت چھو نہیں گئی تھی۔ وہ چھوٹے کے ساتھ کالی گھونچ اور مار کھائی پر اتر پڑتے۔ مبرا قفل کی بھی ایک حد ہوتی ہے مگر کرتے کیا۔ ایک طرف خدا کہتا ہے (یہاں الفاظ پر مشتمل مرلی اقتباس آتا ہے) اور اسی پر اس نہیں۔ دوسری جگہ فرماتا ہے (۲۰) الفاظ پر مشتمل مرلی مہارت آتی ہے (دوسری طرف جو ہے خون کا یا سا بھارا کر) یہاں بعد الفاظ پر مشتمل مرلی مہارت آتی ہے (کی توقع اور حمایت اور حفاظت نہ ہوتی تو رسالت کی مثل ایک کھڑی بھی منظر سے چڑھنے والی نہ تھی مگر صداقت کے بھروسے پر ظہیر صاحب حیرہ برس دشمنوں کے خرنے میں چھاتی پر چڑے سوگنہ لہو لایا کہ یہاں تک کہ آخر کو پائے ثابت ہوئے اے کھڑ گئے اور بھاگ کر نہ بیٹے میں جا پاتا ہوں۔“ [۱۳۵]

اس اقتباس سے وہ سارے پہلو سامنے آ جاتے ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے یعنی مہارت میں بوجھل پن، محاورات کا بے جا استعمال اور مرلی اقتباسات کی کثرت۔ یہی صورت گاہ گاہ انگریزی الفاظ کے بے وجہ

استعمال سے پیدا ہوتی ہے مثلاً یہ کتاب اس دیکھیے :

”اسی پر تکنیکل (Practical) ، ایسا سہیل (Simple) ، ایسا ریجن اعلیٰ

(Reasonable) ، لمب ، جیسا کہ حقیقت میں اسلام ہے کوئی شخص جس کو خدا نے کوسن

سنس (Common Sense) دیا ہے ، اُن کو رجسٹ (Reject) نہیں کر سکتا۔“

یہ سب باتیں غزیر احمد کی مذہبی تصنیفات اور خطبات میں تو ملتی ہیں۔ لیکن ان کے ناولوں کا طرز اور ان باتوں سے پاک ہے۔ ان کے ناولوں کی عبارت میں ایک ایسا اعتدال ہے جو غزیر احمد کے ساتھ مخصوص ہے۔ ناولوں میں وہ ایسی عبارت لکھتے ہیں جو موقع ، محل کے مطابق روزمرہ بولی جانے والی عام سادہ زبان ہوتی ہے۔ اس عبارت اور طرز اور اسے وہ اردو میں ناول کے جدید طرز کی بنیاد ڈالتے ہیں۔ سادگی اس نثر کی عام خصوصیت ہے اور یہاں وہ انگریزی ادب کے جدید رجحان کو اپناتے ہیں۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ :

”انگریزی میں اجتہاد اور خوشامد اور مبالغہ اور جھوٹ نہیں ہے۔ اب اردو پر انگریزی

رنگ آتا چلا ہے۔ زبان مہلتے اور اجتہاد کے محبوب سے پاک ہوگئی ہے اور ہوتی جاتی

ہے۔ سیدھی اور صاف بات میں لوگوں کو حیران کرنے لگا ہے۔“ [۱۳۶]

ناول لکھتے وقت وہ ایسی ہی نثر لکھتے ہیں مثلاً ”ابن الوقت“ میں غدر کے تعلق سے یہ بیان دیکھیے :

”پن بجیوں سے ذرا فاصلہ رہے کہ پیچھے سے جیروں کی آہٹ آئی کہ کوئی شخص اپکا ہوا چلا آ رہا

ہے۔ لاشوں کے دیکھنے سے یہ لوگ کچھ ایسے غول زد ہو گئے تھے کہ آواز کے ساتھ سب

کے دل دھڑکنے شروع ہوئے اور بے اختیار گئے پیچھے مز سڑ کر دیکھنے۔ بارے شکر ہے کہ وہ

شخص نہ تھا۔ وہ تو بھٹا ہوا چلا آ رہا تھا۔ ان کے قدم جوڑے سے اٹھیلے ، پن بجیوں سے

اترے اترے اُس نے آئی لیا۔ اس شخص نے دور سے ان شخصوں کی قیاسیں ہی دیکھ کر

بچکان لیا تھا کہ ان میں آقا کون ہے۔ برابر آ کر اس نے ابن الوقت کو مذہب اور باطلت

نوکروں کی طرح سلام کیا۔ ابن الوقت نے آنکھ پھر کر دیکھا تو کوئی اٹھا نہیں نہیں برس کی عمر

کا جوان آدمی ہے اور انگریزی خدمت گارڈوں یا اردلیوں کی ہی وضع رکھتا ہے۔“ [۱۳۷]

افراد کے بیان میں بھی غزیر احمد ایسی ہی سادہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ بے تلبہ الفاظ ، مجاز کے ساتھ ، جملے

کی ساخت میں ایسے ہی سادہ کہ ایک لفظ کو بھی اپنی جگہ سے نہیں ہلایا جاسکتا مثلاً یہ چند طرز پر ہے :

”دو پند سرے بندھا ہے اور پکا کمر سے گویا تو کمری پر سے چلا آ رہا ہے۔ خوف اور رنج و

اضطراب ہے کہ چہرے سے پٹکا پڑتا ہے۔ ہونٹوں پر چوڑیاں بندھ گئی ہیں۔ سانس سینہ

میں نہیں آتا۔ ابن الوقت سے بات کرنی چاہتا ہے مگر بار بار پھر پھر کراٹھوں کی طرف ہٹتا

جاتا ہے۔ ہر چند چہرہ تا میگوئی بیچ میں مائل ہے مگر ہار کی جی نہیں مانتا اور بے دیکھے رہ نہیں

چاہتا۔" [۱۳۸]

ان اقتباسات کو مذہبی تصانیف کی عبارتوں سے ملانے تو معلوم ہوگا کہ یہ طرز ادب مختلف ہے۔ سادگی لیے ہوئے ہیں وہ زبان ہے جو ناول اور نگارش کی زبان میں کرایک نئے طرز ادب کو جنم دیتی ہے۔ اس طرز ادب کی بھرتی مثال "توچہ انصوح" میں مرزا کاہر دار بجک کی وضع قطع کے بیان میں نظر آتی ہے۔ [۱۳۹] بیان کی یہی سادگی، لہجہ کا آثار چڑھاؤ، کم انصوحوں میں بات کہنے کا سلیقہ اس جدید طرز ادب کی پہچان ہے۔ بیان کی رنگینی، جو مرچہ قدیم نثر کا عام انداز تھا، نثر بر احمد کے ناولوں میں نظر نہیں آتی اور عام بول چال کی پامادہ اور نکسانی زبان اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ اس نثر میں ہمیں وہ سب عناصر ملتے ہیں جو طرز ادب کو موقع و محل کی مناسبت سے برسنے کے لیے ضروری ہیں۔ جہاں استدلال کی ضرورت پڑتی ہے وہاں بھی زبان، طرز ادب کی ضرورت کے مطابق، استعمال کی جاتی ہے۔ جہاں وضاحت کی ضرورت ہوتی ہے وہاں تو جھکی رنگ استعمال کیا جاتا ہے اور جہاں ضرورت ہوتی ہے وہاں شوقی، شگفتگی اور طرافت سے حسن، لطف اور دلچسپی پیدا کی جاتی ہے لیکن بیان کی سادگی اور عام بول چال کی زبان کا زور وقت اسی طرح برقرار رہتے ہیں۔ گو نثر بر احمد کا طرز ادب پانچ باتوں پر منحصر ہے یعنی بول چال کی عام سادہ زبان، استدلال کی زبان، تو جھکی رنگ، شوقی و طرافت اور مکالموں کا انداز۔ یہ سب عناصر مل کر ایک ایسی وحدت کو جنم دیتے ہیں جو نثر بر احمد کی پہچان اور ان کے طرز ادب کی انفرادیت ہے۔

استدلال کی زبان:

نثر بر احمد ناول نگار ہونے کے ساتھ ادب کا بھی ہیں اور معاشرے کی اصلاح ان کا اولین مقصد ہے، اسی لیے ان کے ناولوں میں جاہل و غلط آتے ہیں۔ عقلوں میں ان کی زبان استدلالی رنگ اختیار کر کے سننے والے کو کھل کرنے کا کام کرتی ہے۔ انصوح کے خواب میں، جو ایک طرح سے دھڑکی ہے، ان کا استدلالی رنگ، سادہ عام بول چال کی زبان سے مل کر ایک پراثر طرز پیدا کرتا ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

"اول تو تھو کو ہماری عبادت کا انتہائی ہی نہیں ہوا لیکن جب کبھی تو لوگوں کے شرم حضور یا دیکھا ہے یا اسرارِ رسم کی وجہ سے مصروفِ عبادت ہوا بھی تو کس طرح کد لکھیں اور تھا اور تو کہیں۔ کوئی نماز بھی تیری عبادت سے خالی تھی؟ دنیا کی برسوں کی بھولی بھری باتیں تجھے نماز میں یاد آتی تھیں اور نماز تو کیا پڑھتا تھا، گھاس کا لٹا تھا۔ نہ تھو بلی اکان لکھک، نہ قوم۔ درست، نہ فقہہ، نہ حج۔ برس بھر تو دوزخِ ظلم کو گناہ پ شاپ بھرنا رہتا تھا۔"

یہاں تھو بلی، قوم، فقہہ کی مذہبی اصطلاحات حسب موقع ضرور استعمال ہوتی ہیں۔ لیکن یہ استدلال رنگ ناول کی زبان سے پوری مطابقت رکھتا ہے اور اس دھڑکی میں بھی یہی طرز ادب برقرار رہتا ہے۔ ناول کی زبان کے تعلق سے نثر بر احمد بالکل بدلے ہوئے ادب و عالم نظر آتے ہیں اور اردو نثر کو ناول نگاری اور نگارش کے لیے

تیار کر دیتے ہیں۔

توضیحی رنگ:

استدلال کی زبان سے جب وہ توضیح پر آتے ہیں تو یہاں بھی یہ طرز اداء بنیادی طور پر قائم رہتا ہے۔ بات کی وضاحت اور اچھی طرح سمجھانے کے لیے وہ مثالوں سے اپنے زانو پر نظر کی وضاحت کرتے ہیں

مثلاً

”ہم نے درزی کو کپڑے کا ایک تھان دیا کہ اس میں سے جتنے بن سکیں ہمارے کرتے بنادو تو درزی پہلے آگے بڑھا، بکلیاں، پوچھنے، آستین ہر ایک چیز کا اندازہ کر لیتا ہے، جب قلع کرتا ہے۔ لغت کی رو سے اس کا نام ہے تقدیر۔ معمار تعمیر سے پہلے مکان کا نقشہ بناتا ہے۔ باغیچہ چمکی کے لیے لکڑی کی تراش کا اندازہ کرتا ہے۔ یہ سب تقدیر ہے۔ اسی طرح خدا نے ہر چیز بھی پیدا کی ہے اندازے کے ساتھ پیدا کی ہے۔ یہی اس چیز کی تقدیر ہوئی۔“

اسی طرح سمجھاتے ہوئے وہ ان معنی پر آتے ہیں جو تقدیر کے تعلق سے مسلمانوں میں رائج ہیں۔

”جھڑے کی بات تو یہ ہے کہ انسان اپنی ذات سے کچھ بھی نہیں۔ جو کچھ کرتا ہے خدا کرتا ہے۔ یہی وہ عقیدہ ہے جس میں پانی مرتا ہے۔ اس عقیدے نے مسلمانوں کی دنیا کو بجا اور برباد کیا۔ ایک وقت تھا کہ مسلمان روئے زمین پر کوئی لمن الملک الیم نہ جاتے تھے اور تہذیب اور شائستگی اور فضائل میں کوئی قوم ان کو لگا نہیں کہانی تھی یا اب یہ وقت ہے کہ دوسروں کے عقائد میں اور عقائد میں ہیں تو کئے مکتوب۔“

اب یہ دیکھئے کہ استدلال کی متعلق زبان ہو یا کسی مذہبی گروہ کو کھولنے اور بیان کرنے کے لیے توضیحی انداز، ہر جگہ سادہ و عام بول چال کی زبان سے پروری بات بیان کی جا رہی ہے جس میں قوت بھی ہے اور زور بیان بھی۔ حسب ضرورت لہجہ کا آغاز چھاؤ بھی بیان میں زندگی کی روح بھونکتا ہے۔ یہاں ایک عنصر دوسرے عنصر سے مل کر ایک اکائی بن گیا ہے اور وہی وہ طرز اداء ہے جو تذہیر احمد کی پہچان ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تذہیر احمد ناول لکھنے کے لیے ہی پیدا ہوئے تھے اور یہ زبان اور طرز اداء بھی ساتھ لائے تھے۔

شوخی اور طرافت:

تذہیر احمد کے استدلال اور عقائد کی زبان کو جو چیز گراں نہیں ہونے والی وہ نہ صرف ان کا طرز اداء ہے بلکہ مزاح کی وہ طرافت بھی ہے جو شخص گفتگو کے رنگ سے بڑھ کر ذکاوت، طنز اور مزاح کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ یہ شوخی و طرافت اور طنز ان کے مزاح کا حصہ ہے اور نہ صرف ان کی مذہبی تحریروں میں گاہ نگاہ اور ہنجرہوں میں اکثر نظر آتا ہے بلکہ ان کے ناولوں میں یہ رنگ طرز اداء اور کہانی کا حصہ بن کر ابھرتا ہے اس انداز

جہان میں وہ لہجہ سچا ہوا ہوتا ہے جس میں مطلوبہ معنی لفظی معنی کی ضد ہوتے ہیں اور چھٹیکہ مزاح اظہار بیان کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ یہ اعجازِ بیان جو (Irony) کے ذیل میں آتا ہے ان کے ناولوں خصوصاً توبہ لہسوج میں مرزا غلامحسین دکنی کے کردار کے جہان میں زیادہ واضح ہو کر نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح ان کے طرزِ ادب اور اعجازِ بیان میں ذکاوت (Wit) بھی موجود ہے جہاں وہ اپنی حاضر جہانی سے لطیف و مصلحتِ حقائق کی عظیم کر کے خوب صورت بیان کی شکل دینے کے حکم کا اظہار کرتے ہیں۔ مسجد کے جہان میں ذیل کی عبارت بھی ذکاوت ہی کے ذیل میں آتی ہے:

”کلیں نے جو مسجد میں آ کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ ایک نہایت پرانی چھوٹی سی مسجد ہے۔ وہ بھی مسجد ضرار کی طرح دیرینہ، وحشت ناک۔ نہ کوئی حافظ ہے، نہ ملا، نہ طالب علم، نہ مسافر۔ ہزار ہا چنگاؤں اس میں رہتی ہیں کہ ان کی تسبیح بے ہنگام سے کان کے پردے پہنچے جاتے ہیں۔ فرش پر اس قدر بیت پڑی ہے کہ بجائے خود کھرنچے کا فرش بن گیا ہے۔

مرزا کے انتظار میں کلیم کو چار دن چار راتیں اسی مسجد میں ٹھہرنا پڑا۔“ (۱۵۰)

اس سادہ عبارت میں ذکاوت موجود ہے۔ یہی ذکاوت طے میں داخل کرکھو (Satire) کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ٹھوڑھو بھی ایک اسلوبِ بیان ہے جس سے برائیوں اور حماقتوں کی تعزیر، تحقیر، جھٹک اور چھٹیکہ کی جاتی ہے۔ نثرِ تراجم کے ہاں ایسی عبارتیں بھی ملتی ہیں جہاں وہ کلمے کلمے لکھیں طعن پر آ جاتے ہیں مثلاً ”توبہ لہسوج“ میں لہسوج کے اس حکم کا بیان جہاں وہ خلوت خانہ کو لے کر کاظم دیتا ہے اور کتابوں کو آگ لگا دیتا ہے۔ (۱۵۱) یہاں بھٹک کر مجھے محسوس ہوا کہ لہسوج نے کتابیں ہی نہیں جلاتی ہیں بلکہ مغلیہ تہذیب کے ورثے کو آگ لگا کر بھسم کر دیتا ہے۔ شاید اسی لیے یہاں غیر شعوری طور پر ناول نگار کا بیان گہرے طے کا اظہار کرتا ہے جو اس عبارت کے ایک ایک لفظ سے بھی میاں ہے۔ اس کے ساتھ ان کے ہاں وہ مزاح بھی نظر آتا ہے جس میں ہمدردی کا اظہار ہوتا ہے مثلاً ”توبہ لہسوج“ میں حضرت نبی اور ان کے چار لڑکوں کے بیان کو دیکھتے ہی پڑھ کر ہنسی بھی آتی ہے اور ان پر دم بھی آتا ہے جس سے قاری میں ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ مثالی لڑکے ہیں جو ذہنِ تکمیل کو دیکھیں حصہ لیتے ہیں اور زندگی کی کسی اور سرگرمی میں۔ بیٹا باپ سے کہتا ہے کہ ”آپ نے اکٹھے چار لڑکوں کو کتابیں لکھیں میں دابے اندر لگی میں آتے جاتے دیکھا ہوگا۔“ تو باپ پر چھتا ہے ”وہی جو گورے گورے چار لڑکے ایک ساتھ رہتے ہیں۔ پھنڈی جو تیاں پہنے، منڈے ہوئے سر پہلے نچے پائے جاسے، بچی چالیاں۔“ یہ مثالی لڑکے پڑھنے والے کو مصلحتِ نظر آتے ہیں مگر ان کے اس ڈھنگ سے ناول نگار کو جو ہمدردی ہے وہ اس بیان کے ایک ایک لفظ سے میاں ہے۔ ان لڑکوں کا ذکر پڑھ کر ہم ہمدردی سے مسکراتے ہیں اس لیے یہ بیان بھی لطیف مزاح کے ذیل میں آتا ہے۔ یہ طرزِ ادب تراجم کے ہاں دوسرے ناولوں میں بھی نظر آتا ہے اور ان کی پیمائش ہے۔

نذر احمد کے یہ ناول ایک ایسے زمانے میں لکھے گئے جب ایک تہذیب کا چٹا ہوا وقت کی قبر میں اُترا جا رہا تھا اور نئی تہذیب اس کی کوکھ سے پیدا ہونے کے بجائے، انگریزوں کے زیرِ اقتدار، انگلستان و برصغیر سے درآمد کی جا رہی تھی۔ تہذیبی سطح پر یہ ایک نئی صورت حال تھی جس میں جدیدیت بھی گاہ بگاہ رجعت پسند ہو جاتا ہے اور اپنی سب سے جان تہذیب کی حفاظت میں لگ جاتا ہے۔ نذر احمد فکری سطح پر سرسید کے ساتھ ہونے کے باوجود گاہ بگاہ قدیم تہذیب کے پرستار بن جاتے ہیں اور جب اس سے نکل کر باہر آنا چاہتے ہیں تو علماء و محامد مل کر خود نذر احمد کی امہات الام کو آگ لگا دیتے ہیں اور تہذیب کے داخلی ٹکراؤ کا یہ قیاس ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔

مکالموں کی زبان:

نذر احمد پہلے شخص ہیں جنہوں نے مکالمہ پر شعور کے ساتھ، پوری توجہ دی۔ یہ مکالمے ان کے طرزِ ادا کا ضروری حصہ ہیں۔ نذر احمد کے مکالمے نہ صرف رنگارنگ ہیں بلکہ زامانی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں اور یہ مکالمے کئی طرح کے ہیں۔ اول وہ مکالمے جو علیحدہ افراد کے درمیان ہوتے ہیں جیسے فصوح کی بات چیت اپنے بیوی بچوں سے یا جید الاسلام کی گفتگو ابن الوقت سے۔ یہ مکالمے نذر احمد کے عام دعوے کا انداز میں سامنے آتے ہیں اور ان میں استدلال اور وضاحت کی وہی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو ان کی تمام نثر میں دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے وہ مکالمے ہیں جن میں وہ شخص اپنے اپنے انفرادی طرز اور زبان میں بولتے ہیں جیسے کلیم اور مرزا کا ہار بیک کا مکالمہ یا کلیم اور سلیم کا مکالمہ جس میں کلیم کی ذکاوت ہر مرحلے میں نمایاں ہے۔ تیسرے ہر چہ کے لوگوں کی بات چیت کا مخصوص انداز۔ یہ لوگ نذر احمد کے ہاں کم آتے ہیں لیکن جہاں آتے ہیں وہ اپنی ہی مخصوص زبان بولتے ہیں جیسے "ابن الوقت" میں جاں نثار اور کلرک وغیرہ کی گفتگو۔ کہیں بچوں اور کاسٹوں کی زبان صحت اور دل کشی کے ساتھ رقم ہوئی ہے جیسے

"نیا بولا: اچھی کھی میاں تھی اچھی کھی۔ برسوں کا ناواں اور دروچ دروچ کی ٹال منول۔

بھگوان جانے۔ ابھی تو کھان صاحب کی لبت اتروائے لیتا ہوں۔" [۱۵۲]

اسی طرح "فسات جھلا" میں دو جہان کی زبان کے نمونے اور مکالمے ملتے ہیں۔ بچے گھریلو عورتوں کی زبان جس میں نذر احمد کا طرزِ ادا اکمال پر نظر آتا ہے اور یہ کم و بیش "مراۃ العروہ" سے لے کر "دویائے صادق" تک طرح طرح کی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ کہیں ساس اور حراج دار بہو اور میاں اور بیوی کے مکالمے جیسے مراۃ العروہ میں ملتے ہیں یا میاں بی بی کے وہ مکالمے جو "دویائے صادق" میں سامنے آتے ہیں۔ ان مکالموں میں اتنی واقفیت و اصلیت ہے کہ یہ مکالمے منہ سے بول آتے ہیں۔ معاشرتی اور گھریلو زندگی کے

عنوان میں نثر بر احمد کا یہ طرز اور نگشتن لکھنے والوں کے لیے مشعل راہ ہے۔

عوامی طرز کی تحلیلی قوت:

یوں تو ہر ادیب نے عوام تک پہنچنے کی کوشش کی ہے مگر یہ دشوار کام بہت کم ادیبوں سے آسان ہو سکا۔ سرسید، حالی، شبلی اور آزاؤ کسی کا طرز بھی عوام سے اتنا قریب نہیں ہے جتنا نثر بر احمد کا طرز اور اقرب ہے۔ اسی لیے ان کی تصانیف گھر گھر پھیلی جاتی رہی ہیں اور قوم کے لاکھائی سرمائے کا حصہ بن گئی ہیں۔ ان کے ناولوں کی نثر میں سادگی کے ساتھ ایک پراسرار زور اور جان ہے جو انھیں ممتاز نثر نگاروں کی پہلی صف میں کھڑا کر دیتی ہے۔ بعض حصوں میں اتنا زور بیان ہے کہ دریا کے بہاؤ کی قوت و زور کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً نصوص کے خواب کی نثر میں ”ایسا تھا جتنا“ میں ہر لفظ کی گونج ہر دہانے کے بیان میں ”ایک لمحہ“ میں مسرتوں کو باغیوں سے بچانے کے بیان میں۔ مظلوم ہوتا ہے کہ الفاظ اور محاورات دلی کے خاص لہجے میں اُٹھ سکتے آ رہے ہیں۔ سبک دہی، لطافت، شائستگی، سہ سائستگی اور سہ باکی جو اپنی ترین نثر کا طرز اختیار کر رہے ہیں نثر بر احمد کے ہاں موجود دنیا میں ہے۔ نثر بر احمد پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو نگشتن کی معیاری زبان اور طرز اور نگشتن کی نمونے اسی طرح پیش کیے ہیں جیسے حالی نے جدید تنقید کی زبان کے اور شبلی نے علمی زبان کے نمونے پیش کیے ہیں۔ ان سب عظیم استیوں نے اسی چراغ سے کسب نور کیا ہے جسے سرسید نے اپنی تازہ فکر اور سادگی لیے ہوئے عام بول چال کی زبان سے روشن کیا تھا۔

نثر بر احمد کی پیدائش، یہ محاورہ اور یہ لہجہ داستانی نثر سے مختلف ہے۔ اس نثر کے بھلے کی ساخت پر عربی فارسی بھلے کی ساخت کا اثر اب بالکل زائل ہو چکا ہے اور اردو جملہ اپنی اصل و فطری ساخت سے آگیا ہے۔ نثر بر احمد کی نثر سرسید، حالی، شبلی کی طرح خاص اردو نثر ہے۔ نگشتن میں استعمال ہونے کی وجہ سے نثر بر احمد کی نثر اس سطح پر بہت جان دار ہے۔ اس نثر کے چاروں احوال میں زندگی اور اس کے مختلف روپ سامنے آتے ہیں جن سے نثر میں جو روح اور رنگ پیدا ہو گئی ہے جو ان کے معاصرین میں اس طور پر اور اس طرح سے موجود نہیں ہے۔ یہاں نثر میں ایک ایسا احوال ہے جو اثر و تاخیر کے ساتھ خشک کے احساس کو ختم دیتا ہے۔ یہاں ہر چیز ضرورت کے مطابق استعمال میں آتی ہے۔ مسرتوں کی زبان میں، انگریز ہونے کے ہاتے، انگریزی زبان کے الفاظ آتے ہیں۔ علامہ، حجت الاسلام کی زبان میں اصطلاحی عربی الفاظ شامل ہیں۔ نصیب، نصیب، اکبری اور صادق کی ماں کی زبان پر عورتوں کی گھریلو زبان کا لکھنا محاورہ اور زمرہ چڑھا ہوا ہے جسے وہ اپنے کردار کی محاسبت سے بات چیت کے دوران استعمال کرتی ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ کی زبان ان سب سے الگ ہے۔ اسی طرح ایک لمحہ وقت کی بوڑھی ساس کی زبان چلیا نال کی زبان سے مختلف ہے۔ لہذا جملہ میں

دہقان کی زبان دوسروں کی زبانوں سے قطعی مختلف ہے اور پھلاوا کٹلی کی زبان ان سب سے الگ ہے۔ زبان کا مطالعہ کی سطح پر یہ تنوع ماس دور میں کسی دوسرے ادب یا نثر نگار کے ہاں نظر نہیں آتا جس کی اصل وجہ یہ ہے کہ نثر کا یہ تنوع صرف گفتگو ہی میں نظر آ سکتا ہے اور اسی لیے نثر کے تنوع اور نگار کی کے اعتبار سے نڈیر احمد اپنے ہم معروں میں سب سے آگے ہیں اور وہ اپنے روشن طرزِ ادا سے ادب کے آئینہ میں اچلا کر دیتے ہیں۔

نڈیر احمد ساری زندگی کو فادیت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک "اسلام کی حقانیت کی سب سے قوی دلیل یہی ہے کہ وہ کسی دنیاوی ترقی، دنیاوی بہبود، دنیاوی فلاح کا مانع ہونا کیسا، حارج اور حرام بھی تو نہیں۔" (۱۵۳) ادنیٰ رجحان نڈیر احمد میں پیدا آئی تھا۔ تو سہ تشکیں انہیں دودیت ہوئی تھی۔ ان دونوں صلاحیتوں کو بھی انہوں نے اس کام پر لگا دیا جو مفید ہو۔ نڈیر احمد نے مذہبی کتاب میں تعریف کیں، پیچھڑوے مگر سب سے مفید کام، جس سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو فائدہ ہو انہوں نے ناول نویسی کو سمجھا کیوں کہ ناول کے ذریعے وہ مذہب و اخلاق کی مفید باتیں ہر درجے کے لوگوں تک پہنچا سکتے تھے، خاص طور پر ان کی توجہ اصلاح نسواں اور ان کی تعلیم کی طرف ہوئی جس سے وہ پوری قوم کو سنوار سکتے تھے۔ "مرآۃ العروس" کا ایک کردار کہتا ہے: "بس سوائے لکھنے پڑھنے کے اور کیا تدبیر ہے کہ ہماری عقلوں کو ترقی ہو بلکہ مردوں کی نسبت عورتوں کو پڑھنے کی زیادہ ضرورت ہے۔" نڈیر احمد اپنے ناولوں میں مفید زندگی کے تشکیلی نقشے دکھا کر گھر گھر زندگی کو مفید بنانا چاہتے ہیں۔ سمجھو عورت کے ساتھ وہ پھوڑ عورت کو پیش کرتے ہیں تاکہ اقتصاد سے اصلاح کی طرف پوری توجہ دی جاسکے۔ گھر گھر زندگی میں وہ مرد کے حصے اور اس کے کام سے بھی خوب واقف ہیں اور بگڑے ہوئے مردوں کی گھر گھر زندگی کی اصلاح کی طرف بھی وہ خاص توجہ دیتے ہیں۔ انہیں ملوث کو سیاسی یا ملازمتی زندگی سے متعلق کیا جاسکتا ہے مگر یہاں بھی گھر کے اندر کی زندگی کے نقشے سامنے آتے ہیں۔ انگریزی وضع اختیار کرنے سے انہیں ملوث کے گھر کا جو نقشہ بدلا ہے اور جس طرح وہ مقروض ہوا ہے، اس کی واضح تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ سفر شاپ سے اس کا لگا ذمہ وضع اور دکن کن بدلتی کی وجہ ہی سے ہوا فرض کرتے نڈیر احمد کی تصانیف میں اعتدال کا درس ملتا ہے۔ اعتدال ہی مفید زندگی کا نام ہے۔

جارج اوب میں نڈیر احمد کا ادنیٰ مقام اردو ناول نویسی کے سوجھ کی حیثیت سے مقرر ہوتا ہے۔ یہ وہ صنف ادب ہے جس میں عام آدمی بھی دلچسپی لیتا اور لے سکتا ہے اور جس سے وہ زندگی کو گھٹنے اور برکتے کا شعور بھی حاصل کر سکتا ہے۔ ان کے ناولوں میں، تشیل کے باوجود، ایسی واقفیت ہے جو پوری طرح حقیقی زندگی سے جڑی ہوئی ہے۔ ان کے واقعاتی قصہ گوئی، رومانوی قصہ گوئی سے مختلف اور نئی چیز ہے۔ انہوں نے داستان گوئی سے اخلاقی و واقعاتی افسانوں تک کا راستہ ایک دم سے طے کر لیا۔ یہ نڈیر احمد کا کمال اور ان کی پیچیدگی کا ثبوت ہے۔ انہوں نے بلاشبہ "ای فو کے" "فیملی ہنسر کز" کا اثر قبول کیا۔ غالب گمان ہے کہ شین کے

”پہلے گرمس پرہ گر گئیں“ کا اردو ترجمہ مطلوبہ نرسلین سوسائٹی دہلی کا کچ بھی ان کی نظر سے گزرا تھا۔ انھوں نے بہت قوی و بھرپور ادب سے ملی مگر کہانی میں کسی کی نقل نہیں بلکہ قوی کے ماحول، اس میں بسنے والے انسان اور اپنے تجربے سے اپنی کہانیوں کے ضد و خال اُجاگر کیے۔ اسی لیے وہ سچے سچے حیات ہیں۔ وہ اخلاقی مقصد کو سامنے رکھ کر واقعات اور کردار جمع کرتے ہیں۔ ضروری تھا کہ ان کرداروں کو مقصد کے تحت ان کی جسم کی جائے تاکہ اخلاقی مقصد نمایاں ہو۔ اخلاقی عمل کی وہ پے چڑھ گئیں، جو نفسیات اور افراد میں نفسیاتی فرق سے پیدا ہوتی ہیں اور جن کی بنا پر بہترین ناول جیسے نالسنائی کے ہاں اخلاق اور نفسیات کے زائد کرشمے سامنے آتے ہیں۔ نذیر احمد اس سلسلے تک تو نہیں پہنچتے لیکن اپنے دور کے گھر کے اندر کی حقیقی زندگی کی انھیں ہر لمحہ تصویریں اُٹھانے کا اپنے تجربوں کو ہمیشہ کے لیے زندہ کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نذیر احمد کو ناول نگار کے بجائے تشیل نگار کہتے ہیں جو اس لیے ہر طرح گنج نہیں ہے کہ وہ جدید ناول نویسی کے اولین نمونے پیش کر کے اس کی مضبوط بنیادیں رکھ دیتے ہیں۔ عبدالملیم شرر جنھوں نے کم و بیش اسی دور میں حدود ناول لکھے، نذیر احمد کی واقعیت کو نہیں پہنچتے۔ سرشار بھی نذیر احمد ہی کے راستے سے آگے بڑھتے ہیں۔ پریم چند تک اردو ناول نگاری محالاً کہ پریم چند ”اخلاقی مقصد“ کے بجائے ”سوشل مقصد“ پر آ جاتے ہیں، نذیر احمد کے بجائے ہوئے دائرے ہی میں رہتی ہے۔ اردو ناول نے نذیر احمد سے لے کر اب تک بہت ترقی کی ہے مگر اردو ناول کی تاریخ کی ابتدا نذیر احمد ہی سے کی جائے گی۔

[۲۹] حیاتِ لطیف میں ۱۳۲ کھولے گئے۔

[۳۰] موصوفہ حسنہ خطوط کا ذکر ہے جس طرح افکار اور صدیقی میں ۱۳۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء۔

[۳۱] مراد انصاری، نثر پر اس میں، ادبیاتِ اردو کی تلاش، مطبع نواز کشور و قلم، لاہور ۱۹۶۵ء۔

[۳۲] مولوی کا نام: احوال و آثار، افکار اور صدیقی میں ۱۳۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء۔

[۳۳] ایضاً میں ۲۱۸

[۳۴] سن ۱۹۱۱ء کی بحث کے لیے دیکھیے مولوی کا نام احوال و آثار، افکار اور صدیقی میں ۲۲۲-۲۲۹ کھولے گئے۔

[۳۵] ایضاً میں ۲۲۸

[۳۶] ایضاً میں ۲۲۹

[۳۷] ایضاً میں ۲۲۸-۲۳۹

[۳۸] ایضاً میں ۲۳۵

[۳۹] مولوی انکلیت نثر پر اس میں، مطبع افکار و قلم، لاہور ۱۸۹۱ء۔

[۴۰] ایضاً میں ۲۷۹

[۴۱] ذکر ہے اس کی افکار و قلم، آکٹر سید محمد عبداللہ میں ۱۹، بطور نقاشی شمارہ ۵۵-۵۶، لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۴۲] مجموعہ نظم کے تکرار نثر پر اس میں، افکار عالم مارہروی میں ۷۷ کاغذ پر لکھی ہیں جو سن ۱۹۵۰ء

[۴۳] اہلکاف حسین حالی اور مولوی قاضی نعمانی

[۴۴] نیچر و ان کا مجموعہ، جلد اول، نثر پر اس میں ۷۴، لاہور ۱۹۵۸ء۔

[۴۵] ایضاً میں ۳۷۷

[۴۶] ایضاً میں ۳۷۹-۳۸۰

[۴۷] ایضاً میں ۳۸۱

[۴۸] ایضاً میں ۳۹

[۴۹] ذکر ہے اس کی افکار و قلم، آکٹر سید محمد عبداللہ میں ۱۹، نقاشی شمارہ ۵۵-۵۶، لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۵۰] نیچر و ان کا مجموعہ، جلد اول میں ۵۹ کھولے گئے۔

[۵۱] ایضاً میں ۱۲۵

[۵۲] ایضاً میں ۷۸

[۵۳] ایضاً میں ۲۸۲

[۵۴] ایضاً میں ۷۹

[۵۵] ایضاً میں ۳۱۸-۳۲۱

[۵۶] ایضاً میں ۷۲-۷۵

[۵۷] ایضاً میں ۵۹

[۵۸] قہر و قصود، نثر پر اس میں ۱۸۹، بطور مکتبہ، جامعہ ملی، لاہور ۱۹۹۱ء۔

[۸۹] مولوی شامی دہلوی کے انشاد سے مطبوعات، جلد اول، تحقیق صدیقی، ۱۵۶-۱۵۷ء

[۹۰] مولوی نذیر احمد دہلوی، مکتبہ راہِ صدیقی، ۳۱۹، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۷ء

[۹۱] ایضاً

[۹۲] ایضاً، ۳۱۹-۳۲۰

[۹۳] مختصر مولوی کریم الدین، امرتہذا، اکبر گورانی، کھٹو ۱۹۶۵ء

[۹۴] ایضاً

[۹۵] ایضاً، ۳۲۱

[۹۶] ایضاً، ۳۲۳-۳۲۶

[۹۷] ایضاً، ۳۲۹-۳۳۰ اور ۳۳۱-۳۳۲

[۹۸] ایضاً، حاشیہ، ۳۳۶

[۹۹] عراق الغرری، نثر پرچہ، ۲-۳، نول کشور پریس، (الغدادی، دار)، کھٹو ۱۹۳۳ء

[۱۰۰] عراق الغرری، نثر پرچہ، ۳-۴، نول کشور پریس

[۱۰۱] ایضاً، ۱۰

[۱۰۲] ایضاً، ۲۹-۳۰

[۱۰۳] "مولوی نذیر احمد کے نقشبلی زمانے" مضمون ڈاکٹر محمد حسن خاوری، ۹۶، مطبوعہ "اردو ادب" برائے ۱۹۵۰ء، جلی گڑھ

[۱۰۴] اصلاح النساء از رشید النساء، ۱۸۹، کراچی، ۲۰۰۰ء

[۱۰۵] حیاتِ انجمن، نثر پرچہ، ۵، کتب خانہ علم ادب، دہلی، ۱۹۳۶ء

[۱۰۶] ایضاً، ۴

[۱۰۷] ایضاً، ۳۳۳

[۱۰۸] ایضاً، ۴

[۱۰۹] توجہ، مکتبہ نثر پرچہ، مرتبہ مجلس ادارت، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۹۱ء

[۱۱۰] ایضاً، ۲۱-۲۲

[۱۱۱] ایضاً، ۲۳

[۱۱۲] مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار، ۲۵۶، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۷ء

[۱۱۳] ایضاً، ۳۵۹

[۱۱۴] ایضاً، ۳۶۰

[۱۱۵] لسانِ صفا، نثر پرچہ، مرتبہ صدیقی، ارشدی، قدوسی، ۱۳۸، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۸۳ء

[۱۱۶] ایضاً، ۲۱۵

[۱۱۷] ابنِ الوقت، نثر پرچہ، ۱۱۸، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۱ء

[۱۱۸] ایضاً، ۳۵۰

[۱۱۹] ایضاً ص ۱۳۴

[۱۲۰] ادبی نثر پر مراد ص ۱۰۹، دہلی ۱۹۸۰ء

[۱۲۱] ایضاً ص ۲-۳

[۱۲۲] ایضاً ص ۴

[۱۲۳] ایضاً ص ۵

[۱۲۴] ایضاً ص ۸-۹

[۱۲۵] ایضاً ص ۴

[۱۲۶] ایضاً ص ۱۹۲

[۱۲۷] روایئے صادقہ نثر پر مراد، نثر و نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۲۸] نیچرل کالج، نثر پر مراد، نثر و نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء، صفحہ ۵۴، مامانہ نثر پر مراد، نثر و نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۲۹] روایئے صادقہ نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۳۰] روایئے صادقہ نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۳۱] ایضاً ص ۷

[۱۳۲] ایضاً ص ۶۴

[۱۳۳] ایضاً ص ۵۵

[۱۳۴] ایضاً ص ۲۳۳

[۱۳۵] ایضاً ص ۸۹

[۱۳۶] ایضاً ص ۹۰

[۱۳۷] تہذیب و تمدن نثر پر مراد ص ۲۰۲-۲۰۳، نکتہ چاسنی، دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۳۸] ایضاً ص ۲۰۲

[۱۳۹] ایضاً ص ۲۰۲

[۱۴۰] ایضاً ص ۲۰۵

[۱۴۱] ایضاً ص ۱۱۹

[۱۴۲] ایضاً

[۱۴۳] اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، حصہ سوم، تاریخی نثر، دہلی ۱۹۶۸ء، صفحہ ۲۹-۳۰، نثر و نثر پر مراد، دہلی ۱۹۶۸ء

[۱۴۴] روایئے صادقہ نثر پر مراد ص ۳۳۳، دہلی ۱۹۴۰ء

[۱۴۵] امپریالزم نثر پر مراد ص ۵۰-۵۱، (مطبع جاتی)، دہلی ۱۹۳۵ء

[۱۴۶] سوانح حیات نثر پر مراد، نثر و نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء، (مطبع جاتی)، دہلی ۱۹۳۵ء

[۱۴۷] نثر و نثر پر مراد، نثر و نثر پر مراد، دہلی ۱۹۴۰ء، (مطبع جاتی)، دہلی ۱۹۳۵ء

[۱۴۸] نثر و نثر پر مراد ص ۹، (مطبع نثر و نثر پر مراد)، دہلی ۱۹۴۰ء

(۱۳۹) قریب نصف س. تذکرہ س. ۳۰۰-۳۰۴، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء

(۱۴۰) ایضاً، س. ۳۰۳

(۱۴۱) ایضاً، س. ۱۸۹

(۱۴۲) ایضاً، س. ۱۱۰

(۱۴۳) شکررؤں کا مجموعہ، جلد اول، تذکرہ س. ۳۸۳، ضخیم پرنس آگرہ، ۱۹۱۹ء

روایت شاعری کا فروغ

پہلا باب

پرائی روایت میں نئے رجحانات کے واضح اثرات، اردو ادبی شاعری کا آخری دور

مستاز شعر:

سید اسماعیل حسین منیر شکوہ آبادی

منیر شکوہ آبادی تاریخ کے شاگرد تھے اور تاریخ اس دور میں ایک ایسا رجحان ساز شاعر تھا جس نے کم و بیش اس دور کے تمام اردو شعرا کو اپنی طرف متوجہ اور متاثر کیا تھا۔ آج تاریخ کی شاعری کو دیکھ کر ہمیں اردو پر کو حیرت ہوتی ہے کہ تاریخ اتنا بڑا "اثر" بن کر کیسے سارے ادبی منظر پر چھا گیا؟ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ اس کو اپنی پچھلی تہذیب کے طہر خواص کی طراپشات اور اس طبقے کی بے عمل طواب بن کر تاریخ کی شاعری میں در آئی تھی۔ یہ تہذیب اور اس کا طہر خواص حقیقت سے آنکھیں چرانا چاہتا تھا اور تحلیل سے دور دراز کی ایسی دنیا آبا کرنا چاہتا تھا جہاں وہ حقیقت سے منہ موڑ کر پناہ لے سکے۔ تاریخ کی شاعری کی تجربہ مت اور دور دراز کی متاسفوں سے، پیدا ہونے والا خیال ایک ایسی فضا میں لے گیا تھا جہاں انھیں سکون و پناہ کا احساس ہو رہا تھا۔ انیسویں صدی میں اردو داستانوں کی محدودیت کا بھی یہی سبب تھا۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے استاد امام بخش تاریخ کو اسی لیے "بمہتر اشعرا" [۱] کے خطاب سے یاد کیا ہے۔ منیر شکوہ آبادی (۱۲۳۹ھ - ۱۳۹۷ھ/۱۸۱۳ء - ۱۸۸۰ء)، جن کا نام سید اسماعیل حسین اور شخص منیر تھا، منشی سید احمد حسین شاہ شکوہ آبادی کے بیٹے تھے۔ ۱۳۰۹ھ ۱۳۲۹ھ کو پیدا ہوئے۔ اپنی مشق "معراج العالیین" میں انھوں نے بتایا ہے کہ: "نویں تاریخ ڈالچہ کی جو ہے اسی دن مجھ کو دنیا میں اتارا [۲] اسی سینے کی متابعت سے ان کا نام اسماعیل رکھا گیا: "اسی سے نام اسماعیل رکھا۔ اس میں منہ نہیں دیا ہے لیکن اپنے دل ان: "مغرب العالم" (۱۲۶۳ھ) میں لکھا ہے کہ:

"بالجملہ قہای اشعار میں دلچ ان از قصائد و قطعات و عریض منظومہ و غزلیات و

رباعیات و تارخیا از پنج ہزار و نہ صد ہزار دست و حال آنکہ سید محرم تا حال ہی دلچ

مرحلاً از مراحل زندگی گزشتہ کردہ کہ تو فنیہ الکلام ایس دور و خان دست دادہ۔ [۳]

اس حساب سے اگر ہم ۱۲۶۳ھ میں سے ۳۵ گنتا رہی تو حمیر کا سال ولادت ۱۲۲۹ھ برآمد ہو جاتا ہے اور حمیر کی تاریخ ولادت ۱۲۰۹ھ کی الجہ ۱۲۲۹ھ مطابق ۲۳ نومبر ۱۸۱۳ء متعین ہو جاتا ہے۔ حمیر شکوہ آبادی فنیہ سید احمد حسین شاد (م۔ ۱۲۵۰ھ) [۴] کی دوسری بیوی (م۔ ۱۲۳۰ھ) [۵] کی اولاد تھے۔ والدہ اور والد دونوں کی وفات کے بعد ۱۲۵۱ھ میں ان کی شادی ہوئی۔ [۶]

حمیر کے والد شاعر تھے اور صاحب علم بھی۔ ان کے بڑے بھائی اولاد حسین (م۔ ۱۲۵۶ھ) [۷] بھی نکلنے کے مدد سے میں استاد تھے اور بنی علوم پر ابھی نظر رکھتے تھے۔ حمیر نے اسی ماحول میں رہ کر فارسی و عربی کے ساتھ علوم جدید اول کی تعلیم حاصل کی اور اذوق مطالعہ سے اپنے علم کو بڑھایا سناورا۔ دینی علوم پر خود حمیر کی بھی اچھی نظر تھی جس کا اندازہ ان تصنیفات سے ہوتا ہے جو انھوں نے لکھیں اور جو ۱۸۵۷ء کی بنیاد میں شاخ ہو گئیں:

میری تصنیف سے تھے چنے رسالے ناب

ان کے گم ہونے سے ہے لذت دستی میں ظلل

ان کے قصائد سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مختلف علوم پر نظر رکھتے تھے۔ فارسی زبان پر عبور کا اندازہ ان کے فارسی خطوط اور شاعری سے بھی ہوتا ہے۔

حمیر شکوہ آبادی نوکر پیشہ تھے اور اس دور میں شاعر کو باعزت ملازمت کسی دربار سے وابستہ ہو کر ہی ملتی تھی۔ حمیر ساری عمر کسی نہ کسی دربار سے وابستہ رہے۔ آگرہ کے ایک مشاعرے میں نو جوان حمیر کی فزول سن کر نواب مستند الدولہ کے محلے بیٹے نواب الکلام الدولہ نے انھیں ساتھ چلنے کے لیے کہا تو وہ ان کے ساتھ کان پورا آ گئے۔ اسی زمانے میں، اوادہ میں سیاسی تبدیلیوں کی وجہ سے، تاج ترک وطن کر کے کان پور پہنچے اور نواب امین الدولہ کے ہاں قیام کیا۔ یہاں حمیر ان کے شاگرد ہوئے اور جب تک تاج کان پور میں رہے وہ تاج سے استفادہ کرتے رہے۔

حضرت تاج کی اصلاح اس فزول پر ہے حمیر

آج رتہ تیری فکر پست کا بالا ہوا

حالات کی تبدیلی کے بعد جب تاج گھٹو واپس ہوئے تو حمیر کو اپنے شاگرد رشید علی اوسطہ رشک کے سپرد کر دیے:

فخر جناب شیخ ہوئے رشک اے حمیر

رشک کے لعل کلمہ سے حمیر

شاعروں میں تو بھی یکتا ہو گیا

استادی شاگردی کا یہ سلسلہ نہ کی بھر جاری رہا۔ تاج و رشک دونوں حمیر کی تخلیقی قوت اور فطری صلاحیت کو

دیکھ کر انھیں مزید رکھتے تھے۔ منیر نے بھی بار بار اپنے دونوں استادوں کو خراجِ عقیدت ادا کیا ہے۔ ایک مسلسل نزل میں، جس کی روایت ہی جنابِ رفیق ہے، منیر نے اپنے ولی ہندوات کا اظہار کیا ہے۔ یہ نزل تاریخ کی وفات (۱۲۵۳ھ) کے بعد لکھی گئی:

سوئے بہشت حضرت تاریخ رواں ہوئے

جب ہو چکے افادہ کے قائل جنابِ رفیق

تاریخ تھے آفتابِ سپر کمال کے

برجِ علوم کے مہ کمال جنابِ رفیق

مرچے میں منیر مرزا سلامت علی دیر کے شاگرد تھے:

عطا کی مرچے میں اس کی اصلاح کہ جس کی بزم ہے غور شید مصباح

منیر نے دیر کی وفات پر حیرت و قضاات تاریخ وفات لکھے جن کے عنوان ”تاریخ پائے رحلت حضرت استادِ مرزا دیر صاحبِ طاب ثناء“ سے بھی استادِ ولی شاگردی کا یہ رشتہ واضح ہوتا ہے اور جن سے ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء برآمد ہوتے ہیں [۸]۔ ”جنابِ دیر“ کی روایت میں جو مسلسل نزل کہات منیر میں ملتی ہے اس میں بھی مرزا دیر کے عظم و فضل اور ان کی مرچہ گوئی کو خراجِ عقیدت پیش کر کے اظہارِ عقیدت کیا ہے:

ہر ایک مرچہ عرشِ اکمالِ مضمون ہے خنِ درہی میں ہیں مگر نما جنابِ دیر

منیر کے دوج ان اول: ”نخب العالم“ کے قضاات تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۲۵۶ھ تک نوابِ نظام الدولہ سے وابستہ رہے۔ ۱۲۵۷ھ میں وہ کھنڈ آ گئے اور یہاں آ کر ایسے غرض و مطمئن ہوئے کہ ایک قطعہ کھنڈ آمد کی تاریخ کا لکھا:

اس شر کو میں کیوں نہ کہوں جنتِ خم اس کا نظیر دہر میں عطا ہے، دیکھ لو

تاریخ میرے آنے کی ہاتھ نے یہ کہی ”دندہ منیر غلط میں پہنچا ہے، دیکھ لو

(۱۲۵۷ھ)

کھنڈ آ کر وہ یہاں کی سیاسی صورت حال کی وجہ سے پریشان و بے روزگار رہے اور دوج ان اول کے دیباچے میں اس شعر سے اپنے حالات کی ترجمانی کی ہے:

اندراں بھڑا محمود زدل تنگیِ خویش حسرت آئیں چہ چہکار پندراںِ رفتم

اور لکھا ہے کہ برسوں بعد مظفر الدولہ علی اصغر خان بہادر کی اجازت سے ”طمینانِ معاش“ حاصل ہوا لیکن ابھی تک ہی عرصہ گزرا تھا کہ اودھ کی سیاسی اکھاڑ بچاڑ سے وہ پھر بے روزگار و مقروض ہو گئے۔ اس بار نوابِ معین الدولہ سید ہار علی بہادر مظفر جنگ نے ان کا قرضہ ادا کیا اور انھیں اپنے پاس کان پور بلا

لیا۔ [۹] لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ نہ کر سکے اور نواب احمد حسن بہادر عروج سے وابستہ ہو گئے۔ [۱۰] کچھ عرصے بعد اسد اللہ رستم الملک سید محمد ذکی خان بہادر قتل جنگ عرف نواب بہادر حقیقہ سے دکن کے حوصلہ ہو گئے جہاں مختیر کو اپنے حکام کی اصلاح کے لیے انھوں نے ملازم رکھ لیا اور وہ کھنڈ آ گئے۔ نواب ذکی کے دربار میں دو سال گزرے تھے کہ نواب نصیر اللہ مصین الملک قتل حسین خاں بہادر ظفر جنگ معروف بہ شہست جنگ فرمان فرمائے ریاست فرخ آباد نے انھیں فرخ آباد بلا لیا جہاں انھوں نے آرام کی زندگی گزار لی لیکن بد قسمتی سے صحنہ جوانی میں قتل حسین خاں ۱۲۶۳ھ میں وفات پا گئے اور ان کے بعد ان کے بیٹے نواب کھنڈ حسین خاں سے ان کی نجات ہو گئی۔ اسی اثنا میں نواب رام پور نے مختیر کو بلا لیا تاہم وہ فرخ آباد سے نہ گئے۔ راجا انور اور راجا دھول پور نے اپنے ہاں بلا لیا تاہم لیکن وہ وہاں بھی نہ گئے۔ ان کے شاگرد کالہ مادھو رام جوہر نے انھیں فرخ آباد ہی میں قیام کی ترغیب دی۔ فرخ آباد نہ چھوڑنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس زمانے میں وہ ایک رقا مہ کے شعلے میں گرفتار تھے جس کا چاچا اس قلعہ تاریخ سے بھی چلا ہے جو مختیر نے اس کے مرنے پر کہا تھا اور جس کے آخری مصرع:

”زہرا صرافہ لکھی جاتی ہے ہے“ سے ۱۲۶۳ھ نکلتے ہیں۔ جب نواب ذوالفقار علی خاں کے بیٹے نواب علی بہادر نے انھیں باغداد آنے کی دعوت دی اور اپنے حکام کی اصلاح کے لیے فرمایا تو وہ باغداد آ گئے۔ مختیر نے اپنا پہلا دیوان ”مختب العالم“ یہیں مرتب کیا جس سے ۱۲۶۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ نام نواب علی بہادر نے تجویز کیا تھا۔ [۱۱] مختیر نے اپنا دوسرا دیوان ”صحرا لا شعرا“ (۱۲۶۹ھ) بھی یہیں مرتب کیا۔

نواب علی بہادر کی سلاطین پر مختیر کو واہد علی شاہ کے دربار میں قصیدہ پیش کرنے کا موقع بھی اسی زمانے میں ملا۔ یہ قصیدہ ایسی سنگلاخ زمین میں ہے کہ ہر معنی شعر کا لٹا لٹا ہوا ہے مشکل کام تھا لیکن مختیر نے نہ صرف ہر سطر شعر کہے بلکہ قصیدہ کو مستطیع بدائع اور فنی شاعری سے ایسا سنوارا کہ یہ قصیدہ آج بھی تاریخ قصیدہ میں اہمیت کا حامل ہے:

واہد علی شہنشاہ بحر و بر جہاں نوشیرواں ہے بریں تو اسکندر آب میں

دریا دل و فرشتہ خصال و محیط فیض غنکی میں ابو جود، کرم مستر آب میں

۱۸۵۶ء میں واہد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور سلطنت اودھ کی بساط لپٹ گئی۔ ۱۸۵۷ء میں جب

بغوات کی آگ بھڑکی تو مختیر نے نواب باغداد اور نواب فرخ آباد کو انگریزوں کے خلاف علم بغاوت بلند

کرنے کا مشورہ دیا۔ نواب باغداد اور نواب فرخ آباد نے مقابلہ کیا۔ ایک قلعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے

کہ نواب باغداد نے قلعہ راج گڑھ فتح کر لیا تھا:

جنیں گشت تاریخ نصرت مختیر ”خدا فتح عالی ہے نواب داد“

لیکن ۱۸۵۸ء میں جب انگریزوں نے نواب باغداد اور نواب فرخ آباد کو شکست دے کر گرفتار کر لیا تو مختبر، قشی ولایت حسین دہلی باغداد کے صراء، جان بچانے کے لیے وہاں سے نکلے تو راستے ہی میں دونوں گرفتار کر لیے گئے۔ مختبر کے خلاف تو بناوٹ کے شواہد مل سکے اور وہ چھوڑ دیے گئے لیکن جلد ہی نواب جان طوائف کے مقدمہ قتل میں انھیں ایسا پھنسا دیا کہ وہ اپنی جان بچانے کے لیے روپوش ہو گئے۔ "کلیات مختبر" میں یہ دو شعرا اس بات کا پتا دیتے ہیں کہ مصطفیٰ یکہ نامی شخص نے انھیں اس مقدمہ میں پھنسا دیا تھا۔

مصطفیٰ یکہ ایک صاحب ان میں ہیں کچ روئی میں بڑے کے چہرہ ہر سے
کر کے خون ناحق نواب جان مجھ کو بھی پھنسا دیا تو میرے
روپوش ہونے پر انگریزوں نے انھیں اشتہاری مجرم قرار دے دیا۔ دو سال تک وہ جیسے بدل بدل کر
بارے بارے بھرتے رہے۔ اس عرصے میں انھوں نے متعدد قطععات تاریخ اس دور میں شہادت پانے
والوں کے لکھے اور وہ مرکز الاراقہ دہلی کہا جس کا مطلع اور چند شعر یہ ہیں،

نور خورشید جو ہو صادق طور حل موہی روز کرے عصر دل شب میں صل
اس زمانے میں کہا ہے یہ قصیدہ میں نے کہ مصائب میں گرفتار ہیں اعلیٰ اصل
روز ہوتا ہوں نے شخص کے گھر میں روپوش آج پھانسی کی خبر ہے تو اسیری کی کل

مال و سرمایہ و اسباب ہوا سب برداد

پر کتاہوں کے تکف ہونے سے ہے کرب و اہل

میری تعریف سے تھے جتنے رسالے نایاب

ان کے گم ہونے سے ہے لذت ہستی میں خلل

کچھ عرصے بعد وہ گرفتار کر لیے گئے اور دو سال تک مقدمہ و قید کی صعوبتیں اٹھانے کے بعد انھیں مجبور
دریائے شہر (کالے پانی) میں آخر سال قید کی سزا دی گئی۔ وہ فرخ آباد سے الہ آباد لائے گئے اور
وہاں سے پابجھلاں (پیدل) برداد و عادیں نکلتے بھیج دیے گئے۔ عادیں پہنچے تو وہاں مشاعرہ تھا۔ لوگوں کو
معلوم ہوا کہ مختبر قید ہو کر آئے ہیں تو کچھ لوگوں نے انگریز سپاہیوں سے کہہ سن کر اس کی اجازت لے لی
کہ مختبر شریک مشاعرہ ہوں۔ رات کو مختبر ہاتھوں میں جھنڈیاں، پاؤں میں جڑیاں ڈالے مشاعرہ میں
پہنچے تو انھوں نے وہ غزل پڑھی جس کا مطلع، ایک شعر اور مطلع یہ ہیں: [۱۲]

پاؤں کو دیتی ہیں رنگہ خون جاری جڑیاں

جنگلوں میں کر رہی ہیں لالہ کاری جڑیاں

ہم ہیں پیدل راہ طولانی سڑ ہے دور کا

دیکھیے منزل ہے بھاری یا ہیں بھاری چیزیاں
 قطع زنجیر حتم کی ہے یہ تاریخ اسے ختم
 مٹ گئیں کیا لطف سے آپ ہی بھاری چیزیاں

ایک قلعہ بعنوان "قلعہ تاریخ مصائب و قید و حالات زنداں از باغداد الہ آباد ٹانکٹہ" میں بھی قید و سطر کی صعوبتوں کا حال لکھا ہے۔ بتایا ہے کہ قید کی وجہ سے یارانِ شفق جھٹ گئے۔ ذلت و تحقیر مقدر ہوئی۔ قید خانے میں بول وفاقہ ہنسر سے لگے ہوئے تھے اور یہ جگہ خانہ خنجر سے زیادہ نجس تھی۔ یہاں جو تختی ان پر کی جا رہی تھی وہ یہودی و مجوسی کے نزع سے زیادہ خستہ تھی۔ اگر نئی ہی جیل کا یہ نقشہ ختمیہ نے بیان کیا ہے:

گالیاں تھیں کھانے کو یا دھم و داغ	خا یہ حاصل ملخ نقد سے
روٹیاں گورہ کی گویا ملتی تھیں	ہاں مکدم تھی سوا اکسیر سے
گھاس ترکاری کے بدلے تھی نصیب	ٹنگ تر تھی سبز ششیر سے
بھیلے کی سانی سے بدتر وال تھی	خست دانہ دانہ زنجیر سے
کرکری، بدبو، ٹھیکل و بے تک	سرد تر وہ بھی مزاج سرد سے
خا پھوٹا ناٹ، کسل اور دھنا	گرم تر پھینکے کھنجر سے
کوٹھری گرمی میں دوزخ سے فزوں	دست و پا بدتر تھے آفتل گیر سے
کا پتے تھے موسم سرما میں یوں	بیسے عریاں سردی کھنجر سے

پولیس والوں کے بارے میں لکھا ہے:

قاتل اشراف و اہل علم تھے	ربخ پہناتے تھے ہر تہہ سے
بے مروت، بے حیا، اہل دغا	کچی طبیعت ہر جوان و بچہ سے
ان کے ہونٹوں نے غلش کے واسطے	ہاتھ نیکی تھیں زبان حیر سے
جیل میں ٹنگ، بدیا میں بے بدل	نقد جاں تک چھین لیں خدوم سے

اسی قلعہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ پھر علم و بھلیس سے انھیں الہ آباد بھجوا دیا گیا جہاں ایسے ظلم و ستم کر رہے جو تقریرِ تحریر سے فزوں ہیں۔ وہاں سے اچھڑیوں اور جزیروں کے ساتھ پیدل ٹانکٹہ بھیجا گیا:

سوئے ٹانکٹہ الہ آباد سے پیدل چلے چوب مورنگ پر نیکیاں سلسلہ جزیروں

گرتے پڑتے ٹانکٹہ پہنچے جہاں ان کے خدا و خال کا نقشہ ہوا یا گیا اور ٹکروں سے کالے پانی بھیج دیا گیا۔ وہاں پہنچے تو جزیروں و اچھڑیوں دور کر دی گئیں اور انھیں یوں محسوس ہوا کہ جیسے آج وہ قید سے آزاد ہو گئے ہیں۔ اس قلعہ کے آخری شعر کے مصرعِ ثانی سے اس واقعہ کی تاریخ برآمد ہوتی ہے:

یہ کسی تاریخ ہم نے اسے منیر

”صاف لکھے غات دلچیز سے“

جزیروں اور جھیلوں کے ساتھ آلا باد سے گلستہ تک پیدل سفر کتنا ذہن ناک ہو گا اس کا اندازہ جہنم تصور سے آج بھی کیا جاسکتا ہے۔ منیر کے تیسرے دیوان کے قطعات دریا حیات میں بھی اس نا انصافی اور ظلم و جبر کا ذکر ملتا ہے جس سے ۱۸۵۷ء کے بعد دو چار ہوئے تھے۔ قطعات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کالے پانی میں منیر کو قید یوں کی آمد و رہائی کا حساب رکھنے کا کام چھ روپے ماہوار تنخواہ پر مل گیا جو بعد میں بڑھ کر آٹھ سو روپے ماہوار ہو گئی تھی:

پہلے ہوئی چھ روپے ماہوار تنخواہ پھر آٹھ سے دس ہوئے خدا ہے آگاہ

ننانوے کا پھر رہا قید میں بھی لاحول ولا قوۃ الا باللہ

حق، انیم اور پان منیر کی عادت میں شامل تھے جو یہاں میسر نہ تھے اور اگر تھے بھی تو منیر کے پاس اسے پیسے نہیں تھے کہ اس عادت کو آسودہ کر سکیں۔ کپڑے جو جسم پر تھے وہ پھٹ کر لیر لیر ہو گئے تھے۔ مرزا ولایت حسین بھی جن کے ساتھ منیر باغیچے سے فرخ آباد کے لیے چھپتے چھپاتے نکلے تھے، کالے پانی کی سزا کاٹ رہے تھے۔ انھوں نے منیر کو کپڑے دیے جو کسی نے چرا لیے:

کٹن کو پارچہ یا صاحب الزماں سمجھو فقیر کو کوئی ٹکڑا خدا کی راہ ملے

منیر کے قطعات سے جو کچھ کالے پانی کی قید میں ان پر گزرا، واضح ہو کر سامنے آ جاتا ہے۔ قطعات تاریخ کا مطالعہ ہمارے ہاں اب تک نہیں ہوا ہے۔ مگر تاریخ نویسی کے لیے ان کا مطالعہ وقت کی ضرورت ہے۔ کالے پانی کی قید میں بھی منیر شعر گوئی کرتے اور نئے نئے وقت سے پیدا ہونے والے غم و کرب کا تذکرہ کرتے رہے۔ ایک قصیدے میں کالے پانی کے حالات بیان کیے ہیں جن سے ان کے باغیات خیالات اور انگریزوں سے نفرت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

نکل کر بند سے آتا ہوا جب اس جزیرے میں

امیروں کی سیر بختی سے کالا ہو گیا پانی

اگر اشیا میسر ہیں تو خود محتاج ہیں قیدی

بڑی قسمت جو روٹی دال مل جائے یہ آسانی

انہالی دال کو کھنے کی حقہ قات سمجھتا ہے

کچے چادلوں کو چھتا ہے بھیئیں کی سانی

سمجھ کر شور و محضر اس کو فروے چنگ پڑتے ہیں

یہ دریا شور کرتا ہے کہ ہوتا ہے جگر پانی

وہ گری ہے یہاں جو بند میں موسم ہے سردی کا
خزانتہ دھوپ کی ہے دوزخ اجسام۔ انسانی
گلی گری تو پھر برسات ٹھہری تو بیٹے تک
اسی برسات سے ہے ہم بغل فصل زمستانی
یہاں پیاریاں دیکھیں زیادہ ساری دنیا سے
ہٹا ہے کیسے امراض گویا جسم انسانی
خبر بھی آن نہیں سکتی شفا کی اس جزیرہ میں
کیا ہے سبب مینٹی نے کیا اس کو بھی زعمانی
گلستانِ ارم میں دھوم ہے مرگٹ کی دعوت کی
تکلف سے ہے قیصر بارغ میں گھوڑے کی مہمانی
ہٹائیں بیڑیاں گلواردوں کی تڑا کے گردوں نے
کیا ادبِ جوہر کو ہر اک جیلہ سے زعمانی

یہاں منیر جس شخص کو بھی شعر و ادب سے دل چسپی ہوئی اس سے دم و رواہ پڑھا لیتے خوشی رام (م ۱۳۹۳ء)
نا ہی شخص نے ”تاریخ اڑمان“ لکھی تو منیر نے چار قطعہ شعر تاریخ کہے جن سے ۱۳۷۷ء اور ۱۸۶۱ء
برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۳] یہیں ایک پادری سے ملاقات ہوئی جس نے ان کا تھکا ہوا اختیار کر لیا۔ اس شاگرد
نے ان کی یہاں مدد بھی کی۔ قطعہ شعر تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۷۹ء میں ان کی بڑی بہن اور اسی
سال ان کی بیوی منیر کی اسیری کے غم میں مر گئیں۔ [۱۴] یہیں ان کی ملاقات مولوی فضل حق خیر آبادی
(م ۱۹۴۱ء اگست ۱۸۶۱ء) [۱۵] سے ہوئی جو یہاں بغاوت ۱۸۵۷ء کی پاداش میں کالے پانی کی سزا کاٹ
رہے تھے۔ یہیں ان کا انتقال ہوا۔ مولوی فضل حق خیر آبادی دہلائے عصر کے سرخیل، صاحبِ علم اور
ادب و شعر کا اعلیٰ مذاق رکھتے تھے۔ کالے پانی میں ان سے ملاقات کا منیر پر بہت اچھا اثر پڑا اور ان کا
اندازِ نگارش سے دور ہو کر زندگی سے قریب ہو گیا۔ کالے پانی کی قید میں منیر نے جو کچھ کہا قیاس کیا جاسکتا
ہے کہ اسے یقیناً مولوی فضل حق خیر آبادی کو ضرور بتایا ہوگا اور شاعری کے موضوع پر ان سے جادو خیال
بھی کیا ہوگا۔ منیر کے دو انہ نوم کے مزاج پر یہ بدلا ہوا رنگ نمایاں ہے۔

منیر کے کالے پانی پہنچنے کے بعد تقریباً دو سال کے اندر مولوی فضل حق خیر آبادی وفات پا
گئے۔ خوابِ یوسف علی عباس دانی رام پور کی سفارش، غلام منیر کے چال چلن اور کشتِ اڑمان کے دفتر میں
ملازم ہونے کے باعث دو سال کی سزا کم ہو گئی:

الہی اپنے رسول کریم کا صدقہ بند غم سے رہائی کی جلد راہ ملے

ایک سال باقاعدہ قتل میں اور پانچ سال کالے پانی میں قید کی دو سزا کاٹ چکے تھے۔ ۱۵ مفر ۱۲۸۲ھ (مطابق ۱۸۶۵-۱۸۶۶ء) کو بروز شنبہ ۱۲ ماہ دور رہا ہوئے۔ ایک قلعہ "تاریخ رہائی غزوہ" دوجان سوم میں لٹا ہے:

آج میں نے قید سے پائی رہائی اسے منیر
 فعلی حق سے یہ خوشی کی دو پہر مسود ہو
 آج کے دن کی ہے یہ تاریخ صوری معنوی
 روز شنبہ ۱۲ ماہ مفر مسود ہو (۱۲۸۲ھ)
 ایک اور قلعہ تاریخ "رسیدان خود و ہندوستان" لٹا ہے جن کے ان شعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو دو سال انعام میں معاف ہوئے تھے اور وہ کشتی کے دفتر میں فشی تھے

تھے قید ہم جازمہ در پائے خود میں
 نیرنگ گردش فلک نیلہ رنگ سے
 فشی تھے مگر میں کشتی کے ہم وہاں
 مخلوط تھے مشقت قتل و فلک سے
 انعام میں معاف ہوئے ہم کو دو برس
 شکر خدا رہا ہوئے کام جنگ سے
 فضل خدا سے سال رہائی کہو منیر
 "اب ہم گھر آئے چھوٹ کے قید فرنگ سے"
 (۱۲۸۲ھ)

کالے پانی سے جہاز میں بیٹھ کر وہ نکلتے آئے اور وہاں سے اسی سال الہ آباد آ گئے اور اپنے شاگرد فشی غلام عباس (م ۱۲۹۱ھ) [۱۶] کے ہاں قیام کیا۔ یہاں وہ شدید بیمار ہو گئے اور حکیم ظیل الدین کے علاج سے شفا یاب ہوئے۔ ایک قلعہ "تاریخ فاضل صحت خود و پاس فشی غلام عباس صاحب" کلیات منیر میں موجود ہے۔ فطایلی کے بعد اسی سال ۱۲۸۲ھ میں وہ الہ آباد سے اپنے شاگرد مولانا امیر حسن خاں مروج سے ملاقات کے لیے کانپور جاتے ہوئے لکھنؤ گئے۔ لکھنؤ میں دوست احباب سے ملے اور پھر وہاں سے کانپور چلے گئے:

مشتاقی ہیں مروج کے جاسے ہیں کانپور
 دل اس طیال سے نہیں خالی ہے آن پور
 لکھنؤ میں بھی نہیں بھولتی ہے یاد مروج
 جی تکتے خاک متیر آہ خن دانوں میں

لیکن کانپور سے جلد ہی واپس ہو کر الہ آباد واپس آ گئے۔ اُس وقت وہ پریشان حال اور مالی اعتبار سے بالکل ٹوٹے ہوئے تھے۔ اسی اثنا میں ان کے قدر دان نواب یوسف علی خان والی رام پور بھی وفات پا گئے۔ ۱۲۸۲ھ میں "تاریخ جلوس فرماں دہائے رام پور" کے عنوان سے صنعت غیر محفوظ میں ایک قلعہ لکھا۔ اس تمام عرصے میں توسل کے لیے اپنے مختلف قدر دانوں سے خط و کتابت کرتے رہے لیکن ساری کوششیں بے نتیجہ رہیں۔ ۱۲۸۳ھ میں نواب باغ علی بہادر نے دوشادہ تھے میں بھجوا یا۔ قلعہ تاریخ کلیات میں موجود ہے۔ اسی سال انھوں نے اپنی مثنوی "معراج الضامین" شروع کی۔ ۱۲۸۷ھ تک وہ الہ آباد میں رہے۔ ۱۲۸۷ھ میں ہی نواب کلب علی خان کے ولی عہد کا عقد ہوا۔ متیر نے ایک دہریہ قلعہ

قاری میں، چار قطعات اردو میں جن میں سے ایک ڈوبکریں میں، ایک فیہر محفوظ اور ایک میں مصرعہ واحد سے جبری و جیسوی تاریخ کہی ہے، نواب رام پور کی نذر کیے اور اشارے کتابے میں اپنی بد حالی کا بھی ذکر کیا:

دور گر میری یہ روزی بھی اسے نور خدا جلو گر خلعت کدو پر ہو بھان آفتاب

۱۲۸۸ھ میں وہ نواب کلب علی خاں کی دعوت پر رام پور آ گئے اور دربار سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۲۸۸ھ میں ہودینج زمری، تعمیر عمارت جدید، جلو خانہ، تعمیر درودست، گورنر نے گھوڑا چلنے میں بھجوا دیا، نواب کے آم بھجوانے پر، تعمیر فن عظیمہ دوراں وغیرہ کے موضوعات پر قطعات تاریخ لکھے۔ اسی طرح ۱۲۸۹ھ، ۱۲۹۰ھ، ۱۲۹۱ھ اور ۱۲۹۲ھ کے چند اور واقعات کے قطعات تاریخ بھی ”کلیاتہ سنیر“ میں ملتے ہیں۔

۱۲۹۲ھ میں نواب رام پور کو ”انظار اوف انظر“ کا تمغہ ملا، ۱۲۹۳ھ میں دینج ان کلب علی خاں مرہب و طبع ہوا۔ اس کے قطعات بھی سنیر نے لکھے۔ ۱۲۸۷ھ سے وفات ۱۲۹۷ھ تک سنیر شکوہ آبادی دربار رام پور سے وابستہ رہے۔ سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر تھا۔ امیر، داغ، جلال، بکر، امیر، عبدالرحیم حیا اور حلیم وغیرہ شعرا اور بارہا پور سے پہلے ہی وابستہ تھے۔ خوش کو دستور شعرا کی یک جانی کا یہ خطر اس سے پہلے اور اس کے بعد رام پور نے نہیں دیکھا۔ ۱۲۹۶ھ میں، جیسا کہ ”غزل خاترہ“ میں لکھا ہے، خوبہ تھکن کی توجہ سے ”کلیاتہ سنیر“ شائع ہوا اور ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں دینج رام پور میں سنیر وفات پا گئے۔ جیسوی لحاظ سے اس وقت ان کی عمر ۶۶ برس تھی۔ ان کے شاگرد، بزم آفندی کے قطعہ تاریخ کے اس مصرع سے ”جہان شاعری گل ہو کیا اب“ سے ۱۸۸۰ء اور ”انتقال سنیر عالی قدس“ سے بھری سال ۱۲۹۷ھ برآمد ہوئے ہیں۔ [۱۸]

سنیر شکوہ آبادی پیدا ہوئی شاعر تھے۔ انھوں نے اس دور میں خنن روری کی جب شاعری اس تہذیب اور طبقہ خواص کی زندگی کا جزو اعظم تھی۔ اس دور میں اسے بڑے شاعر موجود تھے کہ کسی نئے یا اوسط درجے کے شاعر کے لیے اپنی جگہ بنانا دشوار کام تھا۔ سنیر نے فن شاعری کو ابھی طرح حاصل کیا اور حصول علم و مطالعہ سے اسے عیادی جس کا اظہار ان کی شاعری خصوصاً ان کے قصائد و قطعات سے بھی ہوتا ہے۔ وہ شکوہ آباد کے ایک معروف خانہ دان کے چشم و چراغ اور مہذب انسان تھے۔ شایہ و ہنسار، خوش خلق اور دینج دار۔ ۱۸۵۷ء کی زندگی کا وہ خط فاصل تھا جہاں سے ان کی زندگی میں پریشاں حالی، درناہنگی اور قید و اسیری کا آغاز ہوا اور جس کے اثرات ان کے حواج و شخصیت پر پڑے۔ ان اثرات نے ان کے رنگہ خنن کو بدل دیا اور گدازنگی سے اس میں ایک نئی زندگی پیدا کر دی۔ اب تک وہ تاریخ کی شاعری کے امیر تھے لیکن اب ان کی شاعری زندگی سے قریب آ گئی تھی۔ اس تبدیلی میں ۱۸۵۰ء کے بدل کا ذکر ضروری ہے جو خود بینات ۱۸۵۷ء کی پاداش میں کالے پانی میں صبر و دھم کی نزاکات

رہا تھا اور جسے اہل علم و ادب مولوی فضل حق خیر آبادی کے نام سے جانتے ہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے ”قصیدہ در محبت امام حسن“ میں ان کا ذکر کیا ہے۔ اس وقت دونوں ایک ہی جگہ قید تھے:

قید میں میں اور وہ رہتے تھے ایک جگہ
مخزن فضل و کمال عالم عالی مقام
میں سندھ میں تھے غزل بحرین
باقی تازی زبان نبض شایعین
مولوی بے نظیر فضل حق اسم شریف
دہلی سے تانکھنؤ مشہور و مومن

ایک دن مولوی فضل حق خیر آبادی نے کہا کہ اس کی کیا وجہ ہے کہ اردو زبان کے شاعر، خواہ وہ نئے ہوں یا پرانے، معطلات غم اور کھایا سے فرس اپنی شاعری میں استعمال نہیں کرتے۔ اس کی وجہ یا تو یہ ہے کہ اردو زبان اس لہجے کی متحمل نہیں ہو سکتی یا پھر ہمارا کوئی شاعر اس لائق نہیں ہے کہ انہیں استعمال کر سکے۔ غزل میں نہ سہی کم از کم ان کو قصیدے میں تو استعمال کیا جاسکتا ہے۔ حضرت سودا ابھی اپنے قصائد میں اس راستے پر نہیں چلے۔ ان کے بعد ہمارے شعرا صرف غزل کے ہو کر رہ گئے۔ منیر نے کہا کہ آپ جو فرماتے ہیں وہ سچ ہے لیکن اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ معطلات غریب ہیں اور معروف نہیں ہیں۔ اس لیے اردو شاعر انہیں کیسے نظم کر سکتا ہے؟ اس وقت تو یہ صورت ہے کہ اگر معروف اصطلاحات بھی شاعر استعمال کرے تو سب اس پر طعن و ذن ہوتے ہیں۔ اس پر انھوں نے کہا کہ آپ کی یہ دلیل بے مغز و مہمل ہے۔ ہمارے شاعر مہمل کا فکار ہیں اور بے سواد ہیں۔ وہ بار بار یہ کہتے تھے کہ ہندوؤں سے حرز و کفایات میں وقت و لطف و سخن بحال ہے۔ منیر یہ سن کر خاموش ہو گئے اور اس بات نے ان کے طرز فکر کو متاثر کیا اور وہ نئے راستے پر چلنے لگے اور اعتراف کیا کہ پھر:

حق کو چہ نون میں چہا قصیدہ معنی کہن

منیر کا یہ قصیدہ اسی سے رنگ کی ترجمانی کرتا ہے۔ ابھی منیر نے نصف قصیدہ ہی لکھا تھا کہ مولوی فضل حق خیر آبادی قید فرنگ کے آزار سے آزاد ہو گئے اور ان کی وفات کے برسوں بعد ۱۲۸۹ھ میں یہ قصیدہ مکمل ہوا۔ مولوی فضل حق کا یہ اثر منیر کی مثنوی ”معراج المصائب“ پر واضح اور گہرا ہے۔ سچی وہ اثر ہے جو ایک طرف مرزا غالب نے قبول کیا اور دوسری طرف منیر شکوہ آبادی کے دل میں اترا۔ سچی وجہ ہے کہ منیر کا دیوان سوم ”تعلیم منیر“ ان کے دونوں دوادین کے مزاج سے مختلف ہے اور مثنوی ”حجاب زبان“ ”معراج المصائب“ سے مختلف ہے۔ ڈاکٹر حسین فاروقی نے لکھا ہے کہ ”اگر اردو کی کسی مثنوی کو اب ان کے نازک جملوں یا غم کے سخن آفرینوں کے مقابلے میں غنّی کیا جاسکتا ہے تو وہ نہ ”معراج المصائب“ ہے نہ ”گلزار شمیم“ بلکہ صرف ”معراج المصائب“ ہے۔ [۱۹]

منیر مرتعناں مرغ انسان تھے۔ ساری عمر کسی نہ کسی درد بار سے وابستہ رہے۔ انھماں اور ادب آداب کے ساتھ زندگی گزاری۔ اسی بدلتی اور متغیٰ تہذیب سے ان کا مزاج بنا تھا۔ شاعری ان کی فطرتی

چڑی تھی جسے انھوں نے اپنی ذات اور اپنی فکر کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ وہ قدیم اور جدید کی سرحد پر کھڑے تھے اور ان کا تخلیقی سفر قدیم سے جدید کی طرف تھا۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج ہے۔ ان کے قصائد، ان کے قطعات اور ان کی غزلیات اسی لیے بیک وقت قدیم و جدید کی ترجمانی کرتی ہیں۔ ۱۸۵۵ء کے انتخاب اور اس کے اثرات نے ان کی سوچ اور انداز نظر کو بدل دیا۔ دوج ان سوم کی غزلوں میں بھی یہ بدلی ہوئی صورت طرح طرح سے اور بار بار سامنے آتی ہے۔ انھوں نے جو کچھ اب تک اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا کالے پانی سے رہائی کے بعد وہ انہیں پر اب وہاں کچھ بھی باقی نہیں رہا تھا۔ اس بدلے ہوئے منظر نے ان کی روح کو مضطرب کر دیا تھا۔

میں ہوں مغلس کا دن ہے خواب کی شب سحر پروانہ کی، سرخاب کی شب

دار گردش چربخ کھن ہوں بلائے ناگہانی کا وطن ہوں

یہ سب اثرات ان کی شاعری میں ایک نیا رنگ بھرتے ہیں۔

ضمیر شکوہ آبادی پر گو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ کلیات ضمیر کے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ اگر میری وہ سب تخلیقات، جو تک ہو گئیں، بھلوڑ رائیس تو چھینا چھ سات دوج ان سرانجام پاتے۔ [۳۰] اردو و فارسی زبان اور نظم و نثر پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ ان کے دوج قبل صرف تین دوج ان شائع ہوئے:

(۱) ”مختب العالم“: ضمیر کا پہلا دوج ان ہے جو قیام باعدا کے زمانے میں مرتب ہوا۔ دوج ان کا یہ نام باعدا کے نواب علی بہادر کا رکھا ہوا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۶۴ھ برآء ہوتے ہیں۔ [۳۱] اس وقت مختبر کی عمر ۳۵ سال تھی [۳۲] اسی دوج ان میں اشعار کی تعداد ۵۹۰۰۰ سے تجاوز ہے۔ اس دوج ان میں کچھ کلام ۱۲۶۳ھ کے بعد کا بھی اشاعت و ترتیب کے وقت شامل کر دیا گیا ہے۔ اس میں دیباچے کے بعد دو مناجات بھی شامل ہیں جن میں ایک جگہ وہ اپنے کلام کی مقبولیت کی دعا مانگتے ہیں:

مرا کلام ہو مقبول اعلیٰ دل یارب ترے کرم سے کس اتقا امیدوار ہوں میں

اس میں ایک قطعہ ”در نیرنگی روزگار ناچار“ ہے اور ایک قطعہ ”التماس بخند مستحقانِ سخن بھی شامل ہے جس میں بتایا ہے کہ یہ مختصر دوج ان ”حاصل وقتہ نظر“ اور ”سرمایہ کارش بکر“ ہے۔ اس میں دو قطعہ بھی شامل ہے جس میں نواب یوسف علی خاں کی وہ رقم لوٹانے کا ذکر ہے جو انھوں نے سفر خرچ کے طور پر ضمیر کو رام پور بلانے کے لیے بھیجی تھی۔ اس میں واحد علی شاہ کی مدح میں دو قصیدہ بھی شامل ہے جس کو چنیں کرنے کی اجازت نواب باعدا کی سفارش پر مختبر کو ملی تھی۔ ”کلیات ضمیر“ میں یہ سارا دوج ان حاشیہ پر شائع ہوا ہے۔

(۲) ”نومر الاشعار“: ضمیر شکوہ آبادی کے دوسرے دوج ان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۶۹ھ برآء ہوتے ہیں۔۔۔ کہا دل نے کہو ”نومر الاشعار“ [۳۳] اس دوج ان میں بھی، پہلے دوج ان کی طرح، کچھ

کلام ۱۲۶۹ء کے بعد کا بھی شامل ہے۔ اس میں صرف ایک قصیدہ شامل ہے جو امام مہدیؑ کی مدح میں لکھا گیا ہے اور یہ قصیدہ بھی ۱۲۷۴ء میں لکھا گیا تھا۔ ج۔۔۔ "قائم ہے وصف پاک شہ پہ مثال کا" سے ۱۲۷۴ء برآمد ہوتے ہیں۔ ایک فزول حضرت علیؑ کے قول کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ اس دوجان میں فزولیات کے بعد نکس، رباعیات، قطعات وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دوجان پہلے اور تیسرے دوجان سے کم ضخیم ہے۔ اس دوجان کا پہلا مسودہ بھی قیام ہند کے زمانے میں تیار ہو گیا تھا۔

(۳) "مفہم منیر" تیسرے دوجان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ دوجان "نکلیات منیر" کے عوض میں شائع ہوا ہے۔ اس لحاظ سے منیر نے اسے سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ دوجان کے بعد "فراوانہ ادنیٰ" کے عنوان سے دو نعتیہ قصیدہ درج کیا ہے جس میں کالے پانی میں اپنی قید کے مصائب بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرا نعتیہ قصیدہ بھی موضوعاتی ہے جس میں ہستی و مرگ کے مابین مناظرہ کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ مثنوی قصائد کے بعد وہ قصائد آتے ہیں جو خواتین و امراء کی مدح میں کہے گئے ہیں اور جن میں سب سے زیادہ تعداد ان قصائد و قطعات کی ہے جس کے مخاطب و موضوع رام پور کے نواب کلب علی خاں ہیں۔ مثنوی "حجابِ زناں" اور مثنوی غلط بھی اسی دوجان میں شامل ہیں۔ اس دوجان کا رنگ و مزاج پہلے اور دوسرے دوجان سے مختلف ہے۔ یہ تینوں دوجان مع مثنوی و نثر "نکلیات منیر" مطبوعہ ۱۸۷۹ء میں شامل ہیں۔

مثنوی "حجابِ زناں" کے علاوہ ایک اور مثنوی "معراج الضامین" (۱۲۸۶ء) بھی منیر نے لکھی جو بارہ ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور کالے پانی سے رہائی (۱۲۸۲ء) کے بعد قیام الہ آباد کے زمانے میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کا موضوع رسول اکرم ﷺ اور آخر کرام کے لٹائیں و ہجرات ہیں۔ ۱۲۸۷ء میں وہ دربارِ رام پور سے واپس ہو گئے اور وہیں ۱۲۹۷ء میں وفات پائی۔ امیر بیتابی نے لکھا ہے کہ منیر نے انھیں بتایا کہ "ان کے مجموعہ حجابِ زناں، افکار از روئے شہرتیں ہزار ابیات ہیں۔" (۲۳)

ان کے علاوہ منیر لکھو آبادی نے اردو نثر میں ایک رسالہ "طائفہ دل فراموش" (۱۲۹۶ء) کے نام سے لکھا جس میں منیر نے عبدالغفور خاں نساخ کے رسالے "احتجابِ نقص" کے ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو انھوں نے مرزا ذہیر، میر انیس اور شیخ امام بخش ناسخ کی زبان و بیان پر کیے تھے۔

منیر نے اردو نثر میں "عظیم گوہر بار" کے نام سے ایک داستانِ سید کاظم حسین وکیل نجی آگرہ اور مرزا حامد حسین رئیس آگرہ کی فرمائش پر تحریر کی جو ۱۸۸۷ء میں مطبع الہ آباد لکھنؤ آگرہ سے طبع ہوئی۔ [۲۵] اس وقت منیر کی وفات (۱۸۸۰ء) کو سات سال ہو چکے تھے۔ یہ ایک دلچسپ اور مختصر داستان ہے جس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک داستان میں ہوتی ہیں اور جس کے زبان و بیان اور خیال کی ساخت پر اردو ترکیبِ نثری کا اثر نمایاں ہے۔ یہ آج بھی ایک ناول کے طور پر دلچسپی

سے پڑھی اور سنی جاسکتی ہے۔ یہ داستان نویسی کا ایک ایسا نمونہ ہے جسے داستانوں کی تعلیم و تعلیم کے لیے ایم اے کے نصاب میں شامل کیا جانا چاہیے۔

ان علمی و ادبی تصانیف کے علاوہ ضمیر نے چند مذہبی و سائنسی بھی لکھے جن کا ذکر دیوان اول کے دیباچے میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ ۱۸۵۷ء اور اس کے بعد جو چچان پر پڑی تو یہ تصانیف دوسرے مال و اسباب کے ساتھ ضائع ہو گئیں۔ اس دیباچے میں ان گم شدہ کتابوں کے نام رسالہ ”اطلاق الحق“، ”سراج المہیر“، ”رسالہ حبیبہ انکشاف تین بغضائل المتکلمین“ اور ”کتاب امان المؤمنین من مکاتیب اہل طین“ دیے ہیں۔

ضمیر شکوہ آبادی کے تینوں دیوانوں میں کم و بیش پانچ سو غزلیں ہیں اور ان میں سے اکثر اتنی طویل ہیں کہ ایک غزل ہی دیوان کے کئی کئی صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ پانچ سات شعر کی شادی کوئی غزل لگے۔ اکثر غزلیں تیس چالیس اشعار سے لے کر پڑھ سو اشعار تک پہنچتی ہیں جن میں عام طور پر دو سے لے کر آٹھ مٹھے شامل ہوتے ہیں مثلاً ”دیوان سوم“ میں ایک دو غزل ۳۵ اشعاروں پر مشتمل ہے جس میں دس مٹھے ہیں، ایک غزل ۱۲۰ اشعار کی ہے جس میں آٹھ مٹھے ہیں، ایک غزل ۱۱۳ اشعاروں کی ہے جس میں چھ مٹھے ہیں، ایک ۷۷ اشعار کی غزل ہے جس میں چھ مٹھے ہیں۔ اس دور میں طویل غزل شاعری استادانی اور قادیان کا ثبوت تھی اور یہ روایت جعفر علی حسرت سے لے کر تاریخ تک اور تاریخ سے لے کر منیر شکوہ آبادی تک لکھنوی حواج و پسند کا جزو رہی ہے۔ طویل غزل میں ضمیر ہر اس قافیے کو غزل میں باندھ دیتے ہیں جو سجا اور تلاش کیا جاسکتا ہے۔ ضمیر اکثر ایک ہی قافیے کو طرح طرح سے باندھ کر اپنی قادیان کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ نواب کلب علی خاں نے تاریخ کے اس مصرع ”طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا“ کی طرح مقرر کی اور شعرا نے کرام سے ”گریباں“ کے قافیے کو خاص طور پر سامنے رکھنے کے لیے کہا۔ استاد تاریخ نے مصرع طرح والی غزل کے بعد یہ اصول بتایا تھا کہ اگر لفظ کا آخری حرف نون ہے تو مٹف و اضافت کے ساتھ اعلان نون نہ کیا جائے اور جب بھی لفظ بغیر مٹف و اضافت کے ملزوم استعمال ہو تو اعلان نون لازمی ہے۔ ضمیر اپنے استاد علی اوسط و رفیق کی طرح اس اصول کی پوری طرح پابندی کرتے تھے۔ ضمیر نے نواب کی فرمائش کی تعمیل کی اور صرف ”گریباں“ قافیے میں ۳۷ شعروں کی ایک غزل لکھی اور ہر شعر میں مٹف یا اضافت کے ساتھ اسے باندھا تا کہ اصول پر قرار دے اور آٹری دو شعروں میں کہا:

خداوند نعم کے نعم سے چارہ نہ تھا و نہ نہ کہتا یہ غزل ہی ذکر کیا جیب و گریباں کا
ضمیر اسرودہ ہوں پابندی مٹف و اضافت سے نہیں تو لطف دکھاتا مضامین گریباں کا
ضمیر اس اصول کی اتنی پابندی کرتے تھے کہ ایک غزل میں انھوں نے جب یہ شعر کہا:

کعبہ قبر عاشقان ٹوٹے اے زمین تجھ پر آساں ٹوٹے

تو یہاں "آساں" بطور اعلانیوں کے بندھ گیا تھا۔ اسے بدل دیا اور کہا:

روز دلہائے سے کشاں ٹوٹے اے خدا جام آساں ٹوٹے

پہلے شعر میں جو لطف ہے وہ دوسرے میں نہیں ہے لیکن اس دور میں خود ساختہ اصولوں کی پابندی اتنی کی جاتی تھی کہ لفظ شعر بھی قربان کر دیا جاتا تھا۔ اس دور میں شعریت کی جگہ "اصول" نے اور غزل کی جگہ قادر الکلائی کے اظہار نے لے لی تھی۔ منیر اپنی غزل میں اسی قادر الکلائی اور انھیں پابندیوں کے اظہار کے شاعر ہیں۔

ناخ اور ان کا رنگہ خن (طرز جدید) اس دور پر چھایا ہوا ہے۔ اپنے دیوان اول (منتخب العالم) میں منیر بھی اپنے استاد ناخ کی پوری طرح پیروی کرتے ہیں اور اس رنگ سے اس طرح مل جاتے ہیں کہ اگر ان کا کلام ناخ کے دیوان اول میں ملا دیا جائے تو اسے پہچاننا مشکل ہوگا مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

محافظ ذرا ہوا سودا ہے کس کی زلف شب گوں کا
مری زنجیر میں عالم ہے نہیں دست بجنوں کا
مل ہے کاف سے کاف دیوانوں کے افسوں کا
اڈائے تخت پر یوں کے جوہم نے پڑھ کے کچھ پھونکا
اڈی نکل جہادی کٹ گیا دل رنج مسکوں کا
پڑا ہے ڈور کے مانچے میں شاید شیشہ گردوں کا
ہوا جھڑ جھڑ میں اس برس جھڑ مسو امیا
کہ بھلیں پڑھ گئیں زنجیر کی دیوار زخماں پر
بہزہ رنگوں کے غلامز میں جھڑے مارے
بڑھتے آپ نے لوبے کے پتے دھانوں میں

منیر خود اس بات کا اظہار و اعتراف کرتے ہیں کہ "ایں دیوان اول میں مست کہ اکثر غزلیات بلرز استعلاات و کنایات بطلب نظم در آمدہ الا باشد"۔ (۲۶) منیر اسی لیے اپنے دیوان اول کو قادی زبان کے خیال بندش عرشیت کے کلام کے برابر کہتے ہیں۔ خیال بندی کا یہی وہ راستہ تھا جو خود ناخ نے بھی اختیار کیا تھا۔ منیر کہتے ہیں:

دیوان غشیں میں تھلی تری دیکھی رنگہ شوکت سے شوق گوں سے فکر منیر
تجدید مضامین میں ہے شوکت کے برابر کعبہ بیقات ایہاد مضمون ہو گیا

دوسرے دیوان (تغویہ الاشعار) میں رنگہ ناخ پکا پڑ جاتا ہے۔ رعایت لفظی، طویل غزلیں، تراکیب و بندش اور اصول و قواعد اسی طرح باقی رہتے ہیں لیکن اب "خیال بندی" کی جگہ "مضمون آفرینی" لے لی جاتی ہے۔ دیوان دوم قصہ مستحق سے ہے لہذا۔ اس تبدیلی کا خود تنقیر کو احساس ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "اگر اس طرز پر کرنا نہ سمجھا، ازراکت معنی بچا نہ نیست" اور پہلے دیوان کے رنگہ کو بدلنے کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ "باعث ترک طریقہ استعارات و ابہامات جزا ہی نیست کہ اکثر انائے زماں بالخصوص شعرا بیشتر از حد علم و فضل عاری مستند" [۲۷] تنقیر اس تبدیلی کی وجہ شعرا کی بے علمی بتاتے ہیں لیکن دراصل یہ بدلنے زمانے کا اثر ہے۔ اب شعرا ناخ کے رنگ سے شک کر آ سکتے تھے کہ وہ ہیں اور تبدیلی چاہتے ہیں۔ اس تبدیلی کا احساس لاشعوری طور پر ہر شاعر کے ہاں موجود ہے۔ تنقیر اس تبدیلی کو پوری طرح محسوس کیے بغیر، مشاعروں میں ایسے غیر ناخانی رنگ کے اشعار پر داد دینے کے باعث اس رنگ کو اختیار کرتے ہیں۔ ناخ جیسا شعر کہنا بہت محنت کا طالب ہے۔ تنقیر نے بہت قوت و محنت سے رنگہ ناخ میں شعر کہا مگر اس پر جب داد ملی:

میرے ہنر کا کوئی نہیں قدرداں تنقیر شرمندہ ہوں میں اپنے کمالوں کے سامنے
بے علم شاعروں کا گھگھ کیا ہے اے تنقیر ہے اہل علم کو ترے طرز جاں پسند
تنقیر نے اسے شعرا کے علم و فضل سے عاری ہونا سمجھا حالانکہ تنقیر کے مزاج میں جو تبدیلی آئی تھی
اسی کے ساتھ ناخ کا رنگ و اثر پیکار کرتا ناخ کی بھولی میں گر رہا تھا۔

"دیوان دوم" میں بھی ناخ و رنگہ کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ بہت پکا پڑ گیا ہے۔ اس دیوان میں رعایت لفظی کا استعمال بڑھ گیا ہے، زبان کا چٹخاؤ اور محاورہ پر زور بھی زیادہ ہو گیا ہے اور تنقیر کی شاعری بھی رنگ بھاری ہے۔ خود تنقیر کے استاد اور ناخ کے شاگرد رشید علی اوسط رنگہ کے ہاں بھی یہی صورت پیدا ہوئی ہے اور ان کے ہاں بھی خیال بندی کی جگہ معنی آفرینی اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال بڑھ گیا ہے۔ یہی رنگ و مزاج تنقیر کے دیوان دوم (تغویہ الاشعار) میں آہرتا ہے۔ اب تنقیر پوری طرح استاد رنگہ کے زیر اثر آ جاتے ہیں۔ اس دور کی ساری شاعری "مشق" کی شاعری نہیں ہے بلکہ "حسن" کی شاعری ہے جس میں معاملہ بندی اور سراپا پر زور ہے۔ جسم کے ان حصوں کو خاص طور پر موضوع شعر بنایا جاتا ہے جنہاں سے غلطی ہڈ بات میں لپکان پیدا ہوتا ہے۔ پوری صورت حال کو سامنے رکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تنقیر بہت موت سے پہلے، عالم فکارت میں، زور زور سے قہقہے لگاتی ہے جس سے ساری لغت میں ایک جھوٹا فکارتی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ شاعری اسی کو کھلی تنقیر کی ترہائی کر رہی ہے اور اسی لیے یہ شاعری مشق سے دور اور جھڑوا احساس سے عاری ہے:

بوسے لب غیر کو دیتے ہو تم

منہ مرا تلخا کیا جانا نہیں
 نخل گوں کردیں گی ٹل کر چھاتیاں اسے رعب مہر
 تیری انگلیا کی کٹوری ہوگی جستی ایک دن
 ومنہ پستان کر رہا ہے وہ پرچہ ان دنوں
 گول باتوں پر ہمارا دل ہے لٹوان دنوں
 ہم یہ بختوں کو حیرت تم کو ہر بخت یہ شعل
 کھنکھی چٹی سرہ کاہل مسی سخن آئینہ
 چنگی انگلیا میں تم نہ گلواد
 گورے سینے میں نخل پڑتا ہے
 پوچھا جو میں نے چڑیوں کا حال رک گئے
 اک بات کے بتانے پر اتنے کڑے ہوئے
 نہیں دہنے کا جراتی سے لڑکھن ان کا
 چھاتی پر چڑھ کے دپایا کرے جوہن ان کا

ان اشعار کو پڑھیے تو اس میں دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک رعایت لفظی و ایہام اور دوسرا جنس سے پیدا ہونے والا حرہ اور جسم کو چھونے کی خواہش۔ اس دور میں اس رنگ کی شاعری کی مقبولیت کا بھی راز تھا۔ بے عمل معاشرہ رعایت و ایہام کے حوسے، زبان و محاورہ کے متکاڑے اور خواہش جنس کے لہاوے میں چھپ کر حقائق سے آنکھیں جھانکا چاہتا تھا اور یہ شاعری اس خواہش کو عملی جامہ پہنانے کے لیے اسے سہارا دے رہی تھی۔ مذہبی رسوم اور مجلسوں کی کڑوت بھی حقائق سے فرار کا راستہ تھا جس میں ادائیگی رسوم بے عمل معاشرے کی خواہشات کو آسودہ کرنے کا ذریعہ تھی۔ قوت عمل اور جدوجہد سے جو خواہش پوری کی جاسکتی تھی شاعری اور مذہبی رسوم اسے پورا کرنے کا وسیلہ بن گئی تھیں۔ مذہب اور شاعری دونوں اعلیٰ انسانی و اخلاقی اقدار سے دور ہو گئے تھے۔

دیوان دوم میں رعایت لفظی و معنی آفرینی کے ساتھ زبان کا زریعہ سازگی کی طرف ہو جاتا ہے۔ شوق معاملہ بندی بڑھ جاتی ہے لیکن طویل غزل کہنے کا رجحان، دیوان اول کی طرح، اب بھی برقرار ہے۔ نئے نئے قافیے بھی اسی طرح استعمال کیے جا رہے ہیں اور ان سب کی یہ صورت بن گئی ہے:

چھانکا تمھیں حسینوں میں اہل نگاہ نے صدق اتارے آخر اقتیاز کا
 گالیاں دیں تو مہارک ہو کر صاف کہو تم نے کس واسطے بھاڑا مجھے کوڑا جانا
 گھر سے جا آئے ہانبہر مسہر تو کیا ملا اللہ کے بھی گھر میں ہمیں پوریا ملا

ہائے زلف سے بچتے تو زنت چکا کرتے چراغ کھچی کے جلاتے جو دن گذر جاتا
جب کہتے ہیں ہم کات کے رکھ دیں گے سراپا مہو بھیر کے فرماتے ہیں انکا نہیں کوئی
میں نے کہا خیال سراپا تو چاہیے بولے کہ ہاں دوست بھانپو تو چاہیے
پایا کلن تو چاہب کلب عدم چلے کپڑے بدل کے یاروں سے ملنے کو ہم چلے
لا کوئی حسین کہ آنسو نکل پڑے پچھنے کسی کے گال ہوئے ہم بھل پڑے
ظنوت ہے کھل کے پیچھے پوشاک آتا رہے تازک بدن حضور ہیں بیماری لباس ہے
خوب شیرت ہے وہاں و کمر جاناں کی بے نشانوں کی بڑی ناموری ہوتی ہے
ہوتی ہے صبح دیکھتے تو زوی سی رات ہے کروٹ اوھر کو لیجئے یہ کون بات ہے

دیوان سوم میں شاعری کے بدلے ہوئے رنگانات اور نمایاں ہوتے ہیں۔ بے چیدہ اور دور ازکار خیالات کم ہو جاتے ہیں لیکن مضمون آفرینی، جس نے خیال بندی کی جگہ لے لی تھی، اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ مضمون آفرینی کے اس عمل میں محاورہ اور شاعری اعتبار بڑھ جاتا ہے۔ طویل غزل کہنے کا رجحان پہلے دو دو دواوین کی طرح تیسرے دیوان (مکمل منیر) میں بھی اسی طرح برقرار رہتا ہے۔ ۱۸۸۰، ۱۸۸۳، ۱۸۸۶، ۱۸۸۸، ۱۸۹۱ اشعار پر مشتمل غزلیں، جن میں پانچ پانچ، چھ چھ، آٹھ آٹھ، مغلطی بھی شامل ہیں، سارے دیوان میں موجود ہیں۔ اتنی تعداد میں اتنی طویل غزلیں شاید ہی کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں ملیں گی۔ ”تاریخ گوئی“ بھی تنقید کا محبوب مہفلہ تھا اور اس پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ بہت سی غزلوں کے مقلعوں میں بھی غزل کہنے کے سال کا اہتمام کیا ہے جس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

تاریخ ان کے وصف کی سن کے متعبر سے ”کافی ہے زاو راو خدا ننگ دہریا“

(۱۸۷۷ء)

ہے اس غزل کا مصرعہ تاریخ اے تنقید ”زیبا عجب کلام ہے کیا خوب بات ہے“

(۱۸۷۸ء)

قطع زنجیرم کی ہے یہ تاریخ اے تنقید

”مٹ گئیں کیا لطف سے آہن ہماری یوزیاں“

(۱۸۷۷ء)

زنداں میں اس کے سال مسکے کہو تنقید ”بال رومی ہے نظم یہ ہوا اگست کی“

(۱۸۶۲ء)

”دیوان سوم“ میں دور ازکار خیالات کو ترک کرنے کی وجہ سے زبان صاف، سادہ و با محاورہ ہو گئی ہے۔ حالانکہ زمانہ، آپ جتنی عقیدہ زندان، ۱۸۵۷ء کی چٹا کے زیر اثر نقادانہ لہر کی جگہ الیہ لہر نمایاں ہوا ہے۔

اس دہان میں مغیر کی غزل زندگی سے قریب تر ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں مسلسل غزلیں بن جاتی ہیں جن پر اگر عنوان قائم کر دیا جائے تو وہ ”نغم“ بن جاتی ہے۔ مثلاً ۲۹ شعروں کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جسے ”حسب حال و ہر“ کا عنوان دیا جاسکتا ہے:

دل تو چڑ مردہ ہے داغ غم گھٹیاں ہوں تو کیا
آکھیں روتی ہیں دہان زلم خداں ہوں تو کیا (۲۹)

مسلسل غزل کا یہ رجحان اس دور میں متغیر شکوہ آبادی کی انفرادیت ہے۔ یہ وہی رجحان ہے جو آنے والے دور میں ”نغم کوئی“ کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے مثلاً ۲۹ شعر کا وہ دو غزل دیکھیے جس میں بتایا ہے کہ حال دہر بدلے اور انگریزی اقتدار حکومت سے ہر قدر دُور و زبر ہو گئی ہے اور جس کے چند شعر یہ ہیں: (۲۹)

شاعر کی قدر شعر کی خاک آبرو نہیں	جب سے وہ سلطنت نہیں وہ کھنڈ نہیں
اردو زبان ہو گئی ہندوستان میں سب	وہ بات وہ محاورہ وہ مہنگو نہیں
مزدک لہجہ فصاحت و فصاحت ہے	مستی وہ ہیں کہ جن میں نزاکت کی بو نہیں
بجور شعر کہنے کی عادت ہی ہو گئی	اس قسم اس مذاق کی کو آبرو نہیں
اب چند شعر پڑھے سنے رنگ کے مغیر	مطلوع طبع یادوں کو یہ مہنگو نہیں

اس دہان سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ لکھی ہوئی تہذیب اور زبان کی برہادی آشوب بن کر مغیر کے وجود پر چھا گئی ہے۔ نیا رنگ وہ ہے جس میں تہذیب کی برہادی کا ذکر نہ کیا گیا ہو بلکہ شوقی، ایہام و رعایت نفسی سے ایہام پیدا کیا گیا ہو تاکہ اس غم کو بھول کر او فرار اختیار کی جاسکے۔ اگر اس دہان کے مجموعی لہجہ کو دیکھا جائے خصوصاً اس حصے میں جہاں وہ حکایت زندگی بیان کرتے ہیں تو اس کے باطن میں غم و الم کا رنگ چھپا ہوا ملے گا۔ تیسرے دہان میں شوقی، زبان و بیان کا چٹخا اور محاورے سے پیدا ہونے والی چٹلاہٹ بھی بڑھ گئی ہے لیکن ساتھ ہی مغیر کو یہ بھی احساس ہے کہ یہ وہ رنگ غن نہیں ہے جو انھیں مرغوب ہے۔ بدلے ہوئے زمانے نے جہاں اقتدار کو زبر و بر کر دیا ہے وہاں مذاق غن کو بھی مٹا کر دیا ہے:

خالی ہے حسن ہندش و مضمون سے یک قلم	ہر ایک بیت کو فخری مطلق کے گھر کی ہے
مرغوب ہے محاورہ ادب شوق کا	ہاں کس پیرس جنس کمال و ہنر کی ہے
موتی کے مول قطرے بے مایہ پکتے ہیں	مٹی خراب آج کل آبِ گہر کی ہے

حسن ہندش، مضمون آفرینی اور ناز و الی طلال ہندی متغیر شکوہ آبادی کا پہلا رنگ غن تھا۔ حالات دہر، بغاوت ۱۸۵۷ء قید و بند کے آزار کا اظہار ان کا دوسرا رنگ غن تھا اور ادب شوق کا محاورہ ان کا تیسرا رنگ غن تھا جس سے اب مشاعرے بچتے جاسکتے تھے جس کے ابھرتے ہوئے لہجہ سے حضرت داغ

دہلوی تھے۔ اس تیسرے رنگ میں حیرت مضمون آفرینی شامل کر کے قافیہ بچائی سے اپنے ہنر کو نمایاں کرتے ہیں لیکن طویل غزلیں، سنگار و زینوں میں ہر قافیے کا استعمال پروردگار میں ان کا پسندیدہ رنگ نہیں رہتا ہے۔ ان کا تیسرا دواجن (العقلم نمبر ۱۲۹۰ھ) ان سارے رنگوں کا گل دستہ ہے جس میں ملحق نے زور بیان کو ختم دیا ہے۔ روانی ان کے کلام کی ایسی خصوصیت ہے جو دواجن اول سے دواجن سوم تک نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ مثنیٰ کے ساتھ بڑھتی جاتی ہے۔ ان کے طرزِ ادا میں بہتے دریا کی سی روانی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام میں جہاں باطن کی آواز سنائی دیتی ہے، وہاں کلام میں گوناز پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ان کے اپنے زمانے کا اثر ہے جس میں ان کی اپنی تہذیب کی گرتی ہوئی دواجنوں کا منظر شامل ہے۔ مضمون آفرینی، روانی اور زورِ کلام سے ایک ایسا انداز بیان ابھرتا ہے جس میں انفرادیت کے خدو خال نمایاں ہیں اور جس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

ایک ہفتہ دوست کی ہے نکایت حضور سے	من لہجے یہ مرثیہ ہے سات بند کا
خلقِ شکستہ حالوں کو اللہ نے کمال	نولے کمزروں میں دیکھیے شربت ہے قند کا
فراقِ یار میں ہر طرح دن گزر جاتا	قضا جو دم نہ کھاتی تو کیا میں مر جاتا
یہاں تو موت کو بھی راستا نہیں ملتا	اندھیری رات میں کیوں کرتا خیال آیا
جلوہ دیکھنے والے ہر طرف ہزاروں ہیں	مٹھ کدھر کو بچھریں گے ایک سے تھا کدھر
یاد آئے مجھے یارب کیوں بھولے ہوئے ارباب	کیا حلقِ قضا میں سے اس بت نے اتارا خط
جانتا احساںِ ظہیرِ مثنیٰ میں اسے یارِ دل	مومِ دل، غولِ دل، دواجنِ دل، ہشیارِ دل
قبر میں سونے دے اسے شورِ قیامت ہم کو	ایک مدت کے تجھے مانع ہے، دم لیتے ہیں
کب ترے بھر میں آرام سے دم لیتے ہیں	سانس لیتے ہیں تو دلِ قیامت کے ہم لیتے ہیں
سوئی سے کیا سٹارٹش دیدار کو کہوں	کلفت ہے قسمتوں سے زبانِ وکیل میں
وصل کی رات طبیعت میں پڑا اکل کیوں کر	اے پری نامِ حسن کا تیرے ہنر میں نہیں
کیا ہاتھ مرے پہنچیں گے دامنِ تاناں تک	اپنے ہی گریبان سے فرصت نہیں ملتی
اللہ اے زورِ قلم صانعِ قدرت	تصویر سے تصویر کی صورت نہیں ملتی
دم بھر کی زندگی میں بکھیرے ہوئے ہزار	انسا ہائے خواب سے تعمیرِ بزمِ مکی
پامالیِ حنا میں پڑے ہیں جب سے	ایک ٹھوکر تو کبھی رادو خدا ہم کو بھی
ہزاروں اپنی زلف کی بھیجو	بھری عمر گر نہ پا کے لیے

اس طرزِ ادا میں ناسخ کی "آواز" شامل ہے لیکن یہ آواز اس طرح حاوی نہیں ہے جیسی دواجن اول میں محسوس ہوتی ہے۔ اب یہ آواز میر کی اپنی آواز کا جزو بن گئی ہے جس نے ایک الگ سے لہجے کو ابھارا

ہے۔ متیر لاپرواہ شاعر نہیں ہیں، بلکہ ہر مصرع کو بکواسنوار کر محنت زبان کے ساتھ اور مضمون کو روانی، زور و صفائی کے ساتھ، جان کرتے ہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے اور زمانے کے حالات کو جس طرح موضوع سخن بنایا ہے اس میں وہ منفرد ہیں۔ یہ پہلو ان کی غزل میں بھی نمایاں ہے اور قصیدوں میں بھی۔ عربیوں میں بھی اور قطعات میں بھی۔ اسی لیے متیر کے قصیدے اس دور کے قصیدوں سے الگ ہیں اور اہمیت کے حامل ہیں۔

ان میں کئی قصیدے ایسے ہیں جن میں مختلف موضوعات کو پیش کیا گیا ہے اور روانی معنی میں وہ مدحیہ قصیدے نہیں ہیں۔ یہ وہ روایتی قصیدہ ہے جس کے سرے غازی روایت سے نہیں بلکہ عربی زبان کی روایتی قصیدہ سے ملتے ہیں جہاں موضوعات پر قصیدہ لکھا جاتا ہے۔ دوج ان اول (مختب العالم) میں پانچ قصیدے ہیں۔ ایک امام سہدی کی منقبت میں، ایک مجتہد العصر سید محمد کی مدح میں اور ایک ایک واحد علی شاہ، نواب ذوالفقار علی بہادر اور نواب قتل حسین خاں کی شان میں۔ دوج ان دوم (توہب الشعار) میں صرف ایک قصیدہ ہے جو ہارمویں امام کی منقبت میں ہے۔ دوج ان سوم (انعم منیر) میں پانچ (۲۲) قصیدے شامل ہیں۔ آٹھ نصیریہ و متعلقیہ قصیدے ہیں۔ ایک مولوی خشی احمد حسن خاں مروج کی مدح میں ہے اور تیرہ نواب کلب علی خاں کی مدح میں ہیں۔ اس طرح منیر شکوہ آبادی کے قصیدوں کی تعداد ۲۸ ہو جاتی ہے۔

متیر کے قصائد میں قصیدہ کے معیار پر چارے اترتے ہیں۔ تہذیب، گریز، مدح، مدعا، خاطر اور دعا ترسیب سے موجود ہیں اور بیان میں وہ شان و شکوہ بھی ہے جس سے قصیدے کا درجہ متعین ہوتا ہے۔ مضمون آفرینی، جو غزل میں منیر کی نمایاں صفت رہی ہے، ان کے قصیدوں میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ متیر نے اپنے بعض قصیدوں میں اپنے اور زمانے موجود کے حالات کو جس طرح بیان کیا ہے وہ ان کے قصیدے کی انفرادیت ہے مثلاً قصیدہ ”غریب و زندانی“ نصیریہ قصیدہ ہے اور اس میں ۱۸۵۷ء کی ہلاکت میں، نواب باندہ کی شکست کے بعد وہاں سے فرار ہوتے ہوئے گرفتار ہونے اور پھر نواب جان کے قتل میں ملوث کر کے کالے پانی کی سزا ملنے پر اپنی چٹا اور دکھ درد کو بیان کیا ہے۔ اس قصیدے میں ان کا دل شامل ہے اور اسی لیے ایک ایسی گہرا نگلی پیدا ہو گئی ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ اس طویل قصیدے کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے نہ صرف اس وقت کی صورت حال واضح ہوتی ہے بلکہ ان کی قوت بیان اور شاعری کا شکوہ بھی سامنے آ جاتا ہے۔ اس قصیدے میں شعر آشوب کا مزاج بھی شامل ہے۔

پہنسا ہے موزیوں کے قہقے میں حسن جہاں آرا
قمر در معرب ان روزوں بنا ہے ماہ کھٹانی
پتے کھانے کو ترسیں صاحبان گوہر عالی

صدف کو دے نوالہ موتیوں کا ابر نیسانی
 بچھونا مات، کمل اوڑھنا ضمیرا ہے ان روزوں
 کوئی لوڑھے بچھائے لے کے ایسا رحم سلطانی
 ہوئے فرمانروا خود مدی، ماغزوٰ فرماں بر
 جامل کی نظر سے اس کو دیکھیں آنسی و جانی
 کہ جو ہے مدی، قاضی دینی، منقی دینی شاہد
 اگر ہو غیر ثالث تو عدالت کی ہو آسانی
 کرے جو استغاثہ خدمت، حکام اعلیٰ میں
 بخالی حکم، اول کی ستائیں قاضی و دانی

اور دکھایا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت بیمار ہو، اس کی طاقت مسلسل گھٹ رہی ہو اور ساتھ ہی اس کا مرض جسمانی بڑھ رہے ہوں۔ وہ حاذق طبیبوں کی نہایت صحت و زاری کرے تو بھی وہ اس کی بات نہ سنیں اور اگر سنیں بھی تو کہیں کہتے ہیں کہ وہ حق تھی لیکن مجھ سے غریب اور بے گناہ کو یہ سزا خانہ دیرانی کا باعث ہے۔ اس وقت اہل علم و فضل بھی یہاں قہر ہیں۔ شاہی کا نام ہند سے اس درجہ اٹھ گیا ہے کہ اب باتات بھی سلطانی نہیں کہلاتی۔ جو کل مزدور تھے، اب راج کے مالک ہو گئے ہیں اور مہترانی مہارانی بن گئی ہے۔ جب سے جھیمپارہ کہنے پر پابندی لگی ہے تو گجراتی و اہیمائی گھر چھوڑ کر بنگلہ کو چلے گئے ہیں۔ اب گواروں کو تو ذکر ان کی چیزیاں بنا دی گئی ہیں۔ لوگ بے گنہ ذہن کیے جا رہے ہیں۔ بادشاہوں کے سرٹھو کروں میں پڑے ہیں۔ ایسے میں تاج سلطانی کس کا سر بکڑ کر دے؟

عدالت سے ملی ہے چندہ دوم و ذراغ کو ڈگری
 ہوئی ہے خلیفہ ملک اہل و طاقت بستانی
 قضا جتنی سہل تھی وہ مہرم ہو گئی اب کے
 ٹھک کر پھانسی میں جاتی رہی بنیاد انسانی
 کئی سرٹھی سڑک پر جاتے ہیں دیکھنے والے
 ہوا ہے خونِ ناحق سے یہ فرش خاک افغانی
 کہاں کا دانت گندم نہ پائی جو کی بھوسہ تک
 خواہمیں عظیمیر نے اگرچہ خاک بھی چھانی
 لڑے ہیں گورے کالے ہند میں باہم غضب آیا

غراب الہین کے سایے سے پہلے ہے یہ دیوانی
جہاں دیکھو ساقی مست ہیں حکام مجنوں ہیں
اب اس کو فوج داری کوئی کبھے خواہ دیوانی

بھر جہاں کرتے ہیں کھ:

نکل کر ہند سے آتا ہوا جب اس جزیرے میں
اسیروں کی یہ بھتی سے کالا ہو گیا پانی
پنسا ہے اس طرح مجھ سا مہلہ غلط محسوس میں
کہ علم سمیٹا جیسے دل قادوں میں زندانی
ابائی دال کو کتے کی تے قاذو سمجھتا ہے
کھکے چادلوں کو جانتا ہے بھینس کی سانی
وہ گری ہے یہاں جو ہند میں موسم ہے سردی کا
حرارت دھوپ کی ہے دوزخ اجسام انسانی
اگر پنگے کے اٹھوے تم بخدا اس جزیرے میں
جب کیا ہے جو پیدا اس سے ہوں ذرا عیانی
دوا کا قلم ہے امراض بے مانگے بھسر ہیں
گرانی ہوشیاری کی ہے بے ہوشی کی اورانی
اجل جس دن سے غوطے کھا کے بچتی اس جزیرہ میں
تخلی ہی نہیں ایسی ڈری ہے دیکھ کر پانی

اس صورت حال سے حقیر کے اندر ایسی کھچی پیدا ہوتی ہے کہ جب وہ رحمۃ اللعالمین سے رجوع کرتے ہیں تو
یہ کھچی وہاں بھی برقرار رہتی ہے۔

نہیں سنتا جو اب فریاد اپنے گلہ کوچوں کی
مگر مصروف خواب بیش ہے وہ نور یزدانی
لپٹ کر اپنے ماما کے گلے سے جلد چوٹا دیں
سفارش میری فرمائیں کہ ہو مشکل کی آسانی
یہ قسمیں دے کے کہتا ہوں کہ جلدی رحم فرماؤ
رہائی قید سے بخشو کہ ہو مشکل کی آسانی
ملا دو جلد احباب و عیال و اقربا سے اب

دکھادو جلد ترجمہ کو وطن کی صبح نورانی

یہ قصیدہ اپنی نوعیت، رنگ و مزاج کے اعتبار سے یقیناً منفرد ہے۔

خیر نے اپنے ایک اور نئی قصیدے کا عنوان ”مطلع الاولاد“ قائم کیا ہے جس میں حق و سچ و موت کے درمیان مناظرہ دکھایا ہے۔ یہ بھی موضوع مانتی قصیدہ ہے جس میں مابعد الطبیعیاتی مسائل کو پر شکوہ انداز میں اظہار کی صفائی و تاثیر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس قصیدے پر بھی فضل حق خیر آبادی کا ذوق یہ نظر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ وہ قصیدہ جو مولوی فضل حق خیر آبادی کے تانے پر خیر نے لکھا ہے، وہ یوں سوم کا چھٹا قصیدہ ہے اور حضرت امام حسن کی منتہی میں ہے۔ اس قصیدے میں خیر نے مولوی فضل حق خیر آبادی کے تانے پر کہ اردو شاعر اصطلاحات نظم اور کنایات فرس کیوں نظم نہیں کرتے لکھا ہے کہ مولوی فضل حق بھی کہتے رہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعرا نے اردو بے سواد ہیں۔ خیر نے یہ جانتے ہوئے بھی کہ لکھو اردو میں یہ طرز پندیدہ نہیں ہے، اس پر طبع آزمائی کی اور کوچہ نو میں قدم رکھا۔ ج۔ ”کوچہ نو میں چلا قصیدہ معنی کہیں۔ اس قصیدے میں خیر نے فارسی قصیدہ گوئی کی اصطلاحات و کنایات و درحیات کو اس طرح بانٹ دیا ہے کہ اسے اپنی نوعیت کا فنی اعتبار سے منفرد و انوکھا قصیدہ کہا جاسکتا ہے۔ اس میں استعارات و کنایات سے نئے نئے معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ میں یہاں چند مثالیں درج کرتا ہوں جن سے معلوم ہوگا کہ یہ کتنا مشکل کام تھا اور اردو میں یہ انداز کیوں مقبول نہ ہو سکا۔ مثلاً ”اشک دلیلا“ کہہ کر اس سے ”کواکب“ مراد لیے گئے ہیں۔ ”بوسج گل بزمین“ اور ”آہلہ رود“ سے ”آفتاب“۔ ”تازہ حات“ سے ”شفیق“۔ ”ابرو زلال“ سے ”چال“۔ ”چاہ سیہ“ سے ”ظلمات“۔ ”بوسج سیہ“ اور ”زبان سیہ“ سے ”رات“۔ ”خیمہ زرباف“ اور ”زینتہ قالوس“ سے ”آسمان“۔ ”تخت سلیمان“ سے ”ہیات العیش“۔ ”لولی الداس پاش“ سے ”زہرہ“۔ ”آہلہ بیچ پا“ سے ”برج محل“۔ ”شاخ سرگاز“ سے ”برج ٹوڑ“۔ ”سکر باغ“ سے ”آسمان“ اور ”مطلقہ گوہرین“ سے ”کھٹاں“۔ ”آٹھ بجہ حرف“ سے مراد ”خ“ ہے جو کہتا ہے ”بزمِ رائے بلبل“ کا۔ ”فصل جہل“ سے ”آدم“۔ ”برج شرا“ سے ”دہان معشوق“۔ ”مہر زربان“ سے ”حضرت ابراہیم“۔ ”وہ آتش“ سے ”کارہائے شیطانی“۔ ”سہلہ رد“ سے ”انگڑ آتش“ مراد ہے۔ دیکھا جائے تو ان کنایات کی طرف ذہن بہت مشکل سے پہنچتا ہے اور اسی لیے خیر نے اس قصیدے میں خود ان کنایات اور استعاروں کی وضاحت کر دی ہے۔ یہ اردو میں اپنے رنگ کا پہلا اور شاید واحد قصیدہ ہے جس کا ذکر خیر نے اس قصیدے کے ان شعروں میں بھی کیا ہے:

شاعر اردو زبان واقف راز کہیں
میرنی خطا بخش دیں پہلے سب اہل حق
ماہر سلوکیاں نامی صہب کہیں

اب یہ سنیں التماس کنیزِ رساں فہیم
مذہب و قوی بھر میں کروں گا کر
شاعروں میں بے مثال سر جیاں فخری

پہلے قصیدہ کہا اس نے ہے اس طرز میں پھر ہوئے صرف جو اب بعض سراپا خن
ہندیوں نے اس طرف اپنی توجہ نہ کی ہو گئے از طرز میں پہلے ہمیں حرف زن
لجھڑا اردو میں یہ طرز نہیں ہے پختہ جبر سے اس کو ہے میں بندہ ہوا کام زن
ایسا قصیدہ کہنے کا مشورہ مولوی فضل حق خیر آبادی نے منیر کو دیا تھا جس کا ذکر تفصیل سے انھوں نے خود اس
قصیدے میں کیا ہے اور جس کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

سلطان عالم واجد علی شاہ کی مدح میں، جو قصیدہ منیر نے لکھا ہے اس کی زمین بڑی سنگلاخ
ہے۔ گوہر، اسکندر، جوہر، اختر کاغذ ہے اور ”آب میں“ ردیف ہے۔ اس زمین میں مربوط و نامعنی شعر
لگانا اور دربار میں پیش کرنا جان جو کھوں کا کام تھا لیکن منیر نے اپنی قادرانگہائی سے اس منزل کو سر کیا۔ یہ
سارا قصیدہ حسن بیان، معنی آفرینی اور قدرتِ اظہار کا نمونہ ہے۔ منیر کے زیادہ تر قصیدے ایسی ہی مشکل
زمینوں میں کہے گئے ہیں مثلاً وہ قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے

مجھے یہ فکر ہے اے چرخ بگم تو منہ سے بول

کہ پھر رہا ہے زمانہ میں کیوں تو اناؤں ڈول

اس زمین میں سودا کا قصیدہ بھی موجود ہے۔ منیر نے اس طویل قصیدے میں چوبیس (۴۴) اشعار کا ایک
قطعہ شامل کیا ہے اور اس کا عنوان ”قطعہ توفانی مشککہ“ دیا ہے۔ اس میں قافیوں کو جس ہر مندی اور
سلیقے سے بانٹھا گیا ہے وہ قادرانگہائی کا کمال ہے۔ خود بھی ان قافیوں کے بانٹنے پر اظہارِ افکار کیا
ہے۔

جو ایسے قافیوں میں کوئی ایسے شعر کہے تو دوں میں حلقہ بگوشی کا اس کی طبع کو قول

یہ شعر دیکھ کے یا سن کے جو کرے محکوم تو اس میں اپنی ہی تقلید کا میں سمجھوں ڈول

ایک اور قصیدہ جو خوابِ کلب علی خاں کی مدح میں لکھا گیا ہے اس میں رام پور کی تہذیبی تاریخ کو دراصل
قصیدہ کے دائرے میں رہتے ہوئے بیان کیا ہے۔ اس میں نہ صرف خسرو باغ، بارہا بے نظیر، تہریف شہر،
قنات خاصہ، دیوان خانہ، ذخیرۂ تصویرات، مچھی بھون وغیرہ کو بلکہ ان علاقے کرام، اہلدار، شعرائے
کرام، خوش نویسان اور حفاظ و غیرہ کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے جو اس دور میں رام پور میں موجود تھے۔
تھکب میں رام پور کی برسات کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ برسات کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی
ہے۔

منیر شکوہ آبادی کے قصائد کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ اردو زبان کے ایک
بڑے اور مضبوط اول کے قصیدہ گو ہیں۔ ان کے قصیدوں میں، زبان و بیان کی سطح پر، سودا سے بھی زیادہ
روانی ہے اور اس کی وجہ، قادرانگہائی کے ساتھ، یہ بھی ہے کہ سودا سے بے کراں تک زبانِ مجھ سنو کر انکی

صاف ہوگی ہے کہ اس میں بے چیدہ سے بے چیدہ خیال کوروانی سے بیان کرنا ممکن ہو گیا ہے۔ الفاظ کے بھاکے سے پیدا ہونے والا شکوہ، مختلف رنگ رنگ مناظر، تصویری بیان، رزورکلام، جودتے طبع، تخیل کی علویت، قدردان زبان، مہارت کے شاعرانہ استعمال جس سے قصیدہ بننے یا پڑھنے والے کو لطف و سرور حاصل ہو، ایک شعر کا دوسرے سے گہرا ربط، موقع و محل کے مطابق تخیل، بے ساختہ گریز و مشکل زمین میں باطنی دور اثر شعر کا لگنا، وہ خصوصیات ہیں جو مختصر کے قصیدوں میں حسن و جمال کے ایسے روپ اہارتی ہیں کہ ان کے قصیدے آج بھی باطنی اور دلچسپ ہیں۔ ان کے قصائد اور مسلسل غزلوں سے جو یہ نظم نگاری کا وہ امکان بھی ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں نظم گو شاعروں کے کام آتا ہے۔ وہ ایک پختہ گو، مہاشعور اور فن شعر پر گہری نظر رکھنے والے قادر الکلام شاعر تھے۔ مثنوی "معراج العنایم" میں خود لکھتے ہیں۔

خفیہ دانان اردو کو ہے معلوم کہ بعد حضرت سوادے مرحوم
قصائد بے نظیر ایسے ابھی تک نہیں موزوں ہوئے اس میں نہیں شک
کہ اب مثنوی میں صرف است کہ ہیں مثنوی ادب اب حناست

اس دور میں پورا شاعر وہ سمجھا جاتا تھا جو غزل کے ساتھ قصیدہ و مثنوی پر بھی قدرت رکھتا ہو۔ مختصر نے بھی دو مثنویاں لکھی ہیں۔ ایک مثنوی "حجاب زبان" ہے جس کے آخری شعر میں اس کا نام دیا ہے۔

ہوئی یہ نظم جب تمام یہاں نام رکھا گیا حجاب زبان

"حجاب زبان" ۱۳۳۷ھ شاعر پر مشتمل ہے۔ یہ پہلی بار "مکتوبات مختصر" مطبوعہ ۱۸۷۹ء/ ۱۲۹۶ھ میں شائع ہوئی۔ اس مثنوی میں مختصر شعروادبی نے زبان و بیان کی وہ قیدیں نظر انداز کر دی ہیں۔ جنہیں وہ غزل اور قصیدہ میں پوری طرح پیش نظر رکھتے تھے۔ مثنوی "حجاب زبان" عام و سادہ زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس مثنوی کو لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ کس طرح ایک شاعر لڑکی، گھر کے بکڑے ہوئے یا حوالہ کو سنوار کر، جہاں کی زندگی بسر کرنے لگتی ہے۔ اس کا موضوع غزلیہ امر کی "مرآۃ العروس" (قصہ مصغری اکبری کا) سے ملتا جلتا ہے۔ اس کا مقصد معاشرے کی اصلاح ہے تاکہ خانہ دانی اکائی مضبوط ہو کر زندگی کی خوشیوں کو برقرار رکھ سکے۔ اس مثنوی کا مرکزی کردار ایک مثالی شاعر لڑکی "برجری خانم" ہے جس کی کہانی ایک، دانی اپنی نواسی کو سناتی ہیں اور اسے سلیقہ و شکر میں کے ساتھ اچھی زندگی گزارنے کے کرتاوی ہیں۔ مختصر نے، جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں کہا ہے، یہ مثنوی گریستوں کی فرمائش پر لکھی ہے اور اسی لیے:

اس میں اکثر نہیں ہیں وہ قیدی جو ہیں میرے قصیدے غزلوں میں
اپنے لہجہ میں یہ کلام نہیں جب تو اس میں وہ التزام نہیں
سیدھی سیدھی زبان ہے اس میں سادہ سادہ بیان ہے اس میں

مختصر نے اس مثنوی میں ایک فصیح آئینہ کہانی بیان کی ہے جس سے اصلاح معاشرہ اور تربیت نسا کا

کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس مثنوی کا مقصد ہے۔ اس کے مطالعے سے ایک طرف اس دور کی تہذیب و معاشرت کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور ساتھ ہی عورتوں کی زبان اور محاورے بھی ہر مثنوی کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں جن سے مثنوی میں تاثیر کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے:

نوح ایسی کسی کی ہو سسرال	نہیں اشراف زادوں کی یہ چال
کہو کیوں کر منڈھے چڑھے یہ بتل	کردیا سب بھیڑ نیا میل
لاڈلی کو مری ہلاک کیا	لاکھ کا گھر غصب ہے خاک کیا
ہائے لوگو ہوا یہ کیا بیاہ	گھر ہوا دوسری دن میں خاک سیاہ
چوٹی بھری سے پیٹ بھرتی تھی	کوزی کوزی میں جمع کرتی تھی
کام کرتی رہی یہ آٹھ مہر	آنکھیں پھوڑی ہیں دانت دن کی کر
اس طرح سے جو مال جمع کیا	سب بھی تھا بھڑ میں جو دیا
کس غصب کا یہ شہدایں ہے ہائے	پاکھارہ ڈوپٹے تک بکوائے
اور ہوتی تو کیا بھاتی نہ غل	میری بچی موسیٰ تھی بالکل

اسی طرح اچھے مرزا کے سفر کے مصائب، جنگل اور گرمی کا موسم اور شاہی محل کا حال بیان کے اعتبار سے دلچسپ ہے جس میں زبان کا استعمال نہایت موزوں و برہم ہے۔ یہ مثنوی اصطلاحی تھیے اور زبان و محاورہ کی گھاٹوں کے لحاظ سے بھی دلچسپ مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں اس دور کے حقیقی تہذیبی رویے، عورتوں اور مردوں کی معاشرتی برائیاں، ان کی آوارگیاں اور بے حیائیاں، رسوم و رواج کی جھڑبھیاں، دل میں اتر جانے والے طرز واداعے ساتھ بیان میں آتی ہیں۔ جزئیات نگاری نے بھی اپنی اثر کو اور بلا حاد پایا ہے۔ مزید شکوہ آبادی کی دوسری مثنوی ”معراج الغضائیں“ (۱۲۸۶ء) ہے۔ یہ مثنوی کالے پانی کی قید سے رہائی پا کر جب مزید الہ آباد میں حتم اور علاجی معاش میں سرگرداں تھے، دوست احباب اور خصوصاً لطاف حسین قانری چوہی کی فرمائش پر فضائل انز کو مثنوی کی صورت میں لکھنے کا ارادہ کیا۔ جیسا کہ مثنوی میں بیان کیا ہے کہ ربیع الاول ۱۲۸۵ء میں اسے لکھنا شروع کیا اور سات ماہ میں اسے مکمل کر لیا گو یا سوال ۱۲۸۵ء میں یہ مکمل ہو گئی۔ پھر اس پر نظر ثانی کی ۱۲۸۶ء میں اسے چوہی کی طرح مکمل کیا اور اس کے تین تاریخیں نام لگائے۔ ایک ”نظم منور“ دوسرا ”اخبار امانت“ اور تیسرا ”معراج الغضائیں“ مثنوی میں خود کہتے ہیں:

ہے ان میں ایک تو نظم منور
کہا ہاتھ نے اب یوں بعد تمسین

یہ مثنوی ۱۱۱۵۵۲ اشعار پر مشتمل ہے (۳۰)۔ ایک مدحیہ قطعہ میں مزید نے خود بھی لکھی جیسا کہ تاہا ہے:

کئی ہے مثنوی اچاز مثنوی
ہوئی بارہ ہزار ایات سوزوں
پہلی بار یہ مثنوی ۹ ذی الحجہ ۱۲۹۱ھ کو شائع ہوئی۔ [۳۱] جس میں غلطی بہت زیادہ تھی اور جن کی طرف
خود ضمیر نے ان دو قصعات میں اشارہ کیا ہے جو انہوں نے اپنے سر بیوں کو مثنوی کا مطبوعہ نسخہ بھیجے ہوئے
لکھے تھے۔

پہنم ہے کہ مجھبی ہے یہ غلط
ہیں جس و عار مجاہد ہست
اور ایک قطعہ میں جو ۲۳ ربیع الاول ۱۲۹۲ھ کو کسی نواب کو "معراج المعامین" کے ایک نسخے کے ساتھ
بجھوایا گیا تھا، اس مثنوی کے موضوع پر روشنی ڈالی ہے
نئی اور آلِ نبی کے ہیں معجزات اس میں
مقابلہ نہ کرے اس سے نظمِ ہفت اور تک
مناقب اور فضائل، حدیث اور آیات
جس میں دیکھے تو کھل جائے فہمِ دل شک
"معراج المعامین" میں ضمیر نے بتایا ہے کہ انہوں نے واقعات و روایات کے لیے ریاضِ شہادت و حقیقت
جہاں، مٹھائے احکامِ شرع و غیرہ سے بھی استفادہ کیا ہے۔

اس طویل مثنوی میں ضمیر نے اپنے اور خاندان کے حالات بھی درج کیے ہیں، جن سے ان کی
سوانحِ مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے۔ خود شاعر کا مقصد یہ ہے کہ وہ یہ مثنوی عقیقی سنوارنے کے لیے لکھ رہے
ہیں:

ضمیر اس نظم سے دنیا کا مطلب
نظم ہے خوبیِ عقیقی کا مطلب
لیکن اس کے باوجود انہوں نے دنیاوی فائدہ حاصل کرنے کے لیے مختلف نوابین و امراء کو مددِ قلم کے
ساتھ اس کے نسخے بھجوائے تاکہ وہ انعام و اکرام سے نوازیں۔ یہ اس وقت ان کی شدید و فوری ضرورت
بھی تھی۔

ضمیر قادر الکلام شاعر تھے جس کی جھلک مثنوی میں ضرور نظر آتی ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے
ان با فوق الفطرت واقعات میں آج کے قاری کے لیے کوئی خاص، دلچسپی نہیں ہے۔ اس مثنوی میں کئی طرز
اداء نظر آتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ مختلف اماموں کے فضائل و
معجزات بھی مختلف رنگ دکھتے ہیں۔ یہ ایک ٹھنری ٹھنری سی طویل مثنوی ہے جس کے بے جا پھیلاؤ نے
اسے بے اثر بنا دیا ہے۔ اس مثنوی میں، وہ اپنی غزل اور قصیدہ کے برخلاف، جن شعر کے اصولوں اور
زبان و بیان کے استعمال میں بھی مہارت نہیں ہیں۔ یہاں وہ تاریخ اور علمی اوسط رنگ کے مذہب و زبان کو
ترک کر دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں وہ "اکر" کی جگہ "مگر" باندھ دیتے ہیں۔ کہیں مفرد لفظ میں اطلاق
نہیں کرتے۔ یہاں تک کہ قارئین کے محبوب کی بھی پروا نہیں کرتے۔ خود ضمیر کو اس بات کو احساس ہے
کہ اس مثنوی میں وہ "قیدوں" سے آزاد ہو گئے ہیں اور اس کا جواز یہ دیتے ہیں:

کہیں مفرد ہے فغنی لفظ میں نون
تو پھر اس پر نہیں ہے کوئی الزام
وہ کم ہیں مثنوی کوئی میں مسموب
معاذ بہرہ محمد کو ہے کافی
کی پیشی ہوئی حسب ضرورت

اگر کی جا کہیں ہے مگر بھی موزوں
اگر دانستہ ہو شاعر سے یکہ کام
مگر جو ہیں کالمے سے صیب منسوب
خصوصاً قہر اور ان و قہر
مطابق قہر کے کیا ہو صورت

ساتھ ہی عقیدے کے مابعد الطبیعیاتی پہلو کی وجہ سے بھی اس مثنوی میں وہ رنگ پیدا ہو گیا ہے جسے ڈاکٹر
عمیدان چند "تأخیر کا ظہور، جو حمل زبان، شکل و موقع عربی الفاظ، بیستان جیسے استعارے، تشکیل کی وقت
آفرینی" [۳۲] سمجھتے ہیں۔ یہ موضوع کی مابعد الطبیعیاتی اور مافوق الفطرت تجلیات کے بیان کی وجہ سے
منیر کی مجبور تھی جسے منیر نے سنبھالنے اور پسینے کے بجائے بے طرح پھیلا کر مثنوی کے فنی اثر کو کمزور کر دیا
ہے۔ ابھی اس کی کمزوری ہے۔

منیر کا ذخیرہ الفاظ مختلف لہجوں پر قدرت، موقع و محل کے مطابق الفاظ کا استعمال، ہر طرح کے
روزمرہ و محاورہ پر عبور، فارسی و عربی جملے ابھی واقفیت یقیناً کاملی رنگ ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ
اپنے دور کی پیداوار ہیں۔ انھوں نے اپنے کلام سے زبان و بیان کو مانجھ کر اسے آنے والے دور سے
ملا دیا ہے۔ ان کی زبان کو سودا و تیر سے ملائے تو واضح فرق سامنے آئے گا۔ منیر کے ہاں سوائے چند
الفاظ کے، جو بولنے میں گاہ آج بھی سننے میں آتے ہیں، زبان کا وہی روپ اور رنگ ہے جو آج کی
معیاری زبان کا ہے۔ وہ چند الفاظ یہ ہیں:

کہا اپنے : لہذا کہو اپنے افسانہ کی کا
چانچو : ساتھی مئے دیے اردے چانچو لیکن
چانچو : زلفوں کے موزوں سے اتنی چانچو
بانہ حوں : کیا بانہ حوں بانہ حوں کوئی رنگ۔ اسیر کھنوی نے بھی اپنے ایک شعر میں اسے
بانہ حوں :

گل رہا کوئی، کوئی گل صد برگ کہتا ہے / ہزاروں بانہ حوں بندھے ہیں اس دستار
رنگیں پر

پر چھاواں : پالنی کون سے لاکر کا پر چھاواں چڑا
لکھاواں : خامہ لکھے تو مصنف ذائقہ و راز لکھیاں لے کے چال بولنے کی
چاچاواں : آچاں چاچاواں داغ و دہلی کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ منیر نے مثنوی "تجربہ زبان"
میں بھی استعمال کیا ہے۔ سچ... کیلے فیصلے میں چاچاواں ہیں جو

متن کے پاس بعض انگریزی زبان کے الفاظ بھی اپنی اصل یا بدلی ہوئی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً
 "ڈگری" (Degree) عداوت سے ملی ہے چھوہ یوم و ذراع کو ڈگری

حواشی:

[۱] کلیات منیر شکوہ آبادی، دوجہان اولیٰ، منتخب العالم، ص ۹، مطبع شرہنگھوہ، ۱۳۱۲ء

[۲] شہری سرمدی السامی، منیر شکوہ آبادی، ص ۹، مطبع گلشن باقری، کھنڈ، ۱۳۱۲ء

[۳] کلیات منیر شکوہ آبادی، ص ۸، حاشیہ، مطبع شرہنگھوہ، ۱۸۷۹ء

[۴] کلیات منیر، قصہ تاریخ وفات، ص ۳۱۰، مطبع شرہنگھوہ، ۱۳۱۶ء، ۱۸۷۹ء

[۵] ایضاً، ص ۳۱۱

[۶] ایضاً، ص ۳۱۱

[۷] ایضاً، ص ۳۱۲-۳۱۳

[۸] ایضاً، ص ۵۳۵-۵۳۷، نیز ص ۵۱۶

[۹] دوجہان اولیٰ، منتخب العالم، حاشیہ ص ۲، بحولہ ۱۱

[۱۰] ایضاً، ص ۲

[۱۱] ایضاً، ص ۹ (حاشیہ دعاچہ)

[۱۲] منیر شکوہ آبادی، از (اکرم حسین فاروقی، ص ۵۵، رسائی نوائے ادب، بمبئی، دسمبر ۱۹۶۹ء

[۱۳] کلیات منیر، ص ۳۹۸-۳۹۹، مطبع شرہنگھوہ، ۱۸۷۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۵۰۲

[۱۵] دوجہان غالب (کامل)، مرتبہ کمالی داس، پتہ خدا، ص ۱۳۰، ساکارہ پشاور پرائیویٹ لٹریچر، بمبئی، ۱۹۹۵ء

[۱۶] کلیات منیر، ص ۵۳۲، بحولہ ۱۱

[۱۷] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یا سہین، ص ۹۳-۹۵، کھنڈ، ۱۹۷۰ء، اور منیر شکوہ آبادی، مضمون ڈاکٹر حسین

فاروقی، ص ۵۳، مطبوعہ "نوائے ادب"، بمبئی، اکتوبر ۱۹۶۹ء

[۱۸] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یا سہین، ص ۹۶، بحولہ ۱۱

[۱۹] منیر شکوہ آبادی، مضمون ڈاکٹر حسین فاروقی، نوائے ادب، ص ۵۷، بمبئی، جولائی ۱۹۶۹ء

[۲۰] کلیات منیر، ص ۹، بحولہ ۱۱

[۲۱] ایضاً، حاشیہ ص ۷

[۲۲] ایضاً، ص ۸

[۲۳] ایضاً، حاشیہ صفحہ ۶۰۰

[۲۴] انتخاب زادگار، میر علی، ص ۳۵۵، کھنڈ، ۱۹۸۴ء

[۲۵] ظہیر گوہر بار، منیر شکوہ آبادی، تدوین محمد سلیم الرحمن، ص ۱۹، یک بارک لٹریچر، لاہور، ۱۹۹۶ء

[۲۶] کلیات منیر، حاشیہ ص ۶، مطبع شرہنگھوہ، ۱۸۷۹ء

[۲۷] ایضاً، ص ۶

[۲۸] کلیاتِ مختصر دلائلِ سوم، ص ۱۸۰-۱۸۳، بحوالہ بالا

[۲۹] ایضاً، ص ۳۰۲-۳۰۳

[۳۰] اردو دشواری شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۶۰۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۶۹ء

[۳۱] مختصر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرا بیگم یاسمین، ص ۱۹۶، پبلیکشنز - ۱۹۷۰ء

[۳۲] اردو دشواری شمالی ہند میں، ص ۶۰۹، بحوالہ بالا

دوسرا باب

سید مظفر علی اسیر لکھنوی

اسیر حسینی کی زندگی کے آخری دور کے شاگرد تھے۔ سید مظفر علی نام، اسیر لکھنوی [۱] (۱۲۲۰ء-۱۲۹۹ء مطابق ۱۸۰۵ء-۱۸۸۲ء) سید مدظل کے بیٹے مضافات لکھنؤ کے ایک عیسائی تھے۔ پرگنہ کوشا میں گنج میں پیدا ہوئے۔ اسیر مدظلی نے تاریخ پیدائش ۱۰۳۰ھ ۱۲۲۲ء دی ہے مگر کوئی حوالہ نہیں دیا۔ [۲] ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ لفظ ”مظفر“ ان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۰ء برآمد ہوتے ہیں [۳] ۱۸۸۲ء میں ہوئی جیسا کہ سید مظفر علی مدظلی کے ”روزنامہ“ میں بھی درج ہے۔ [۴] بارہ تیرہ برس کی عمر میں شیخ زادگان لکھنؤ میں شادی ہوئی۔ شادی کے بعد وہ لکھنؤ آ گئے اور پھر ساری عمر یہیں بسر کی۔ علم و فضل ان کے خاندان کا زرع رہا۔ روایت خاندان کے مطابق مظفر علی نے تحصیل علم کیا۔ اپنے والد سید مدظل سے فارسی اور کتب درسیہ وغیرہ سیکھے۔ اپنے چچا سید علی سے عربی زبان، صرف و نحو اور منطق و فلسفہ کی تعلیم حاصل کی۔ علم معانی و بیان اور ریاضی مطالعے فرما گئے۔ حاصل کیے۔ [۵] شوقِ علم نے وقتِ مطالعہ سے مزید چلا پائی۔ علم حاصل کرنے کے بعد پانچ سال تک طالبانِ علم کو درس دیا۔ [۶]

اسیر صاحبِ علم شاعر تھے اور فنِ شعر پر چری قدرت رکھتے تھے۔ یہی خصوصیت ان کے استاد حسینی کی تھی۔ اپنی فنون میں کئی جگہ خود کو استاد کہہ کر اپنے استاد کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

کس کے شاگرد جہاں میں ہوئے استاد اسیر
حسینی سناں جہاں میں کوئی استاد ہوا
حسینی جب سے کیا عالم قافی سے اسیر
ایک استاد نہیں کہنے کو استاد ہیں سب

اسیر کا کلام شعر کا مطالعہ بھی وسیع تھا اور اشعار بھی کثرت سے یاد تھے۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے:

کیا خوب قرار ہے اسیرِ سخن آرا
ہے مجھ کو دم فکر کلامِ شعرا یاد

فنِ شعر پر قدرت اور بے گوئی کے باعث خود کو بڑے اور مشہور زمانہ شعرا میں شمار کرتے تھے۔

حسینی و میر و سوا سب زمانے سے مجھے
اے اسیر ان شاعروں میں اب فکا تو رہ گیا

خلاقِ سخن ہوں میں اسیرِ سخن آرا
آواز مرا بند سے ہے ملکہِ نظم تک

نصیر الدین حیدر شاہ کے دورِ سلطنت میں آٹھ سال تک حاکم صدر امانت کے امین رہے [۷] اجماعی شاہ

کے زمانے میں نواب امین الدولہ کا عروج ہوا اور وہ نائب سلطنت بنے تو اسیر کو سلطنت اور حاکم سمرقند مقرر کر دیا گیا جس پر وہ ساڑھے چار برس کا نذر ہے۔ [۸] ۱۸۴۷ء میں جب واجد علی شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہوئے تو ان کا مرحبہ اور بکھر ہوا۔ واجد علی شاہ نے انھیں خطاب حکاکا اور اپنی تفسیف "بنی" میں لکھا کہ "تذیر الدولہ مفتی مظفر علی خان بہادر جنگ اسیر کا خطاب فقیر بنی کا محتاجت کیا ہوا ہے۔" [۹] اور یہ بھی لکھا کہ یہ شخص دس چودہ برس کے سن میں راقم کا ہم پالہ اور ہم نوالہ رہا اور صحت مشاعرہ کوئی ایسی نہ ہوتی تھی جس میں اس کی اور میری میرا ہی نہ ہو۔ دم محبت بھرنا تھا اور غلو کو عاشقوں میں گنتا تھا، میرے عہد ولی مہدی میں عاشق اور میرے زمانہ سلطنت میں مصاحب اور داروغہ محل زمانہ خاندان سرکار اور حاکم اور خلاصہ نویں تمام یکجہ ریاات سلطانی کا رہا اور یہاں تک میرے حراج میں دخل تھا کہ شبانہ روز حاضر خدمت رہتا تھا۔ قحطی برس کے سن میں عقد کیا۔ زوجہ سے نہایت مانوس رہا کرتا تھا۔" [۱۰] لیکن جب سلطنت اور حاکم انگریزوں نے ختم کر دیا اور واجد علی شاہ پر چٹاں حال نکلتے کر دیا ہوئے تو اسیر کمر میں چھپ گئے۔ واجد علی شاہ نے "بنی" میں لکھا ہے کہ "میں مایوس چاند نکلتے چلا... حق حکم مالک یک کلم فراموش کر کے کمر میں جا چھپا۔۔۔ میں برس سے مجھ سے اس سے فراتی ہے۔ طرفہ یہ کباب والی راہ پر کو اپنا بادشاہ بنا کر یہ سید بنی قاطران کا حاکم کھاتا ہے۔ عاصی و ایسا اولیٰ الابصار۔ یہ مفتح اسی شخص تک فراموش کا ہے۔" [۱۱] جس قربت کا ذکر واجد علی شاہ نے کیا ہے اس کی تصدیق آغا فتح شرف کے انساں لکھنؤ سے بھی ہوتی ہے: [۱۲]

یہ تذیر الدولہ جو ہیں ٹیک نام	اطاعت ہی سے ہے ہمیشہ سے کام
لقب تو ہے سید مظفر علی	جہاں میں ہیں مشہور مرد ولی
میں شعر گوئی میں ان کا نظیر	یہ استاد ہیں۔ ہے شخص اسیر
یہ حضرت کے پر دانے کہلاتے ہیں	کہ قدموں سے لپٹے ہوئے جاتے ہیں

یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ نائب سلطنت امین الدولہ کے زوال کے بعد اسیر گرفتار نہیں ہوئے جیسا کہ بعض مورخوں نے لکھا ہے بلکہ کسی جرم کی پاداش میں ان کے بھائی سجاد علی گرفتار ہوئے تھے۔ [۱۳] سلطنت اور حاکم کے خاتمے ۱۸۵۶ء اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے سبب اسیر بھی طرح طرح کی ذاتی و مالی پریشانیوں میں مبتلا ہوئے۔ اس ہنگامے میں ان کا کلام بھی ضائع ہوا۔ بغاوت فرو ہونے کے بعد رام پور کے نواب محمد سعید خاں نے، جو بغاوت کے بعد لکھنؤ آ گئے تھے، اسیر کو اپنے چٹاں کا اتالیق مقرر کر دیا۔ [۱۴] نواب ملک علی خاں جب مسند نشین ہوئے تو اسیر بھائی کی تحریک پر اسیر دوبارہ رام پور سے دوبارہ واپس ہوئے۔ چھ ماہ رام پور میں رہنے پر دوسروں نے ماہوار اور چھ ماہ لکھنؤ یا کھنڈی اور رہنے پر سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر ہوا۔ [۱۵] اس سے پہلے نواب یوسف علی خاں کے دور میں وہ سو روپے ماہوار پر ملازم

ہوئے تھے۔ [۱۶] رام پور کے زمانہ ملازمت میں جب وہ کھنوی میں مقیم تھے تو اسپتال کیمہ کے مرض میں مبتلا ہو کر ۱۰ ربيع الاول ۱۲۹۹ھ مطابق ۷ فروری ۱۸۸۲ء کو کنگل کے روزہ دو بجے دن میں انتقال ہوا۔ امیر جٹائی کے قلمدار تاریخ وفات کے قطع کے آخری مصرع ”سلطانِ سخن، امامِ فن، بقیۂ من“ سے سال وفات ۱۲۹۹ھ برآء ہوتا ہے۔ یہی تاریخ وفات ”ایک ماہ روز نامہ“ از سید مظفر علی سندیلوی میں درج ہے۔

امیر کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ امیر جٹائی نے لکھا ہے کہ ان کے ”اسنے علاوہ صاحبِ دیوان ہیں کہ شاعر میں نہیں آتے۔“ [۱۷] ڈاکٹر سلیمان حسین نے ان کے ۶۶ شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں امیر جٹائی، ریاض خیر آبادی، پنڈت دتھ سرشار، احمد علی شوق قدوائی، طوطا رام شایاں وغیرہ شامل ہیں۔ [۱۸]

امیر کھنوی صاحبِ علم شاعر تھے۔ فنِ شعر پر انھیں غیر معمولی قدرت حاصل تھی اور علم عروض و قافیہ پر ان کی نظر گہری تھی۔ اس موضوع پر انھوں نے فارسی و اردو میں رسائل لکھے اور تحقیق طوی کی کتاب ”معیار الاشعار“ کا اردو ترجمہ ”زرکام عیار“ کے نام سے کیا۔ جب تک اردو کی سلطنت قائم رہی وہ اس کے ملازم رہے۔ واجد علی شاہ کے عاشق و پر وائے کہلاتے تھے لیکن جب واجد علی نکلتے جانے لگے تو امیر نے بے وفائی کی اور ان کے ساتھ نہیں گئے۔ واجد علی شاہ نے اسی لیے انھیں ”نک فراموش“ کہا ہے۔ بعض صاحبانِ علم نے اس شعر کی بنیاد پر لکھا ہے کہ امیر کے ہندی (اردو) میں آٹھ دیوان تھے۔

ہندی میں آٹھ دیوان لکھے امیر کھنوی
ہے روزۂ مشن کیا خوب صحتی کا
اس شعر کو غور سے چاہیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ یہاں امیر نے اپنے آٹھ اردو وادین کا ذکر نہیں کیا ہے بلکہ اپنے استاد مسکنی کے آٹھ اردو وادین کا ذکر کیا ہے۔ اردو میں آٹھ دیوان امیر کے نہ اس وقت تھے جب تذکرہ ”احبابِ پاکار“ (خاترہ ۱۳۹۰ھ) لکھا گیا تھا اور نہ اس کے بعد وفات تک۔ آٹھ وادین ہوئے۔ امیر کے اردو فارسی وادین یہ ہیں۔

- (۱) ”گلستانِ سخن“ دیوانِ اول کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۱ھ برآء ہوتے ہیں۔
- (۲) ”ریاضِ مصطفیٰ“ دیوانِ دوم کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۱ھ برآء ہوتے ہیں۔
- (۳) ”گلدستہ الامت“ یہ سارا مجموعہ اول سے آخر تک منقبت میں ہے۔ اس کے دو گلی نیچے (مسودہ و مصحف) پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہیں جن پر مصحف کی اپنے ہاتھ کی اصلا میں موجود ہیں۔ یہ دیوان ۱۲۸۳ھ میں شائع ہوا۔ اس کا قلمدار تاریخ طبع ”دیوانِ امیر“ میں موجود ہے جس کے آخری مصرع ”گلدستہ الامت مطبوعہ طبعِ پاکاں“ سے ۱۲۸۳ھ برآء ہوتے ہیں۔

(۳) ”دیوانہ اسیر“ ۵۰۶ صفحات پر مشتمل یہ دیوان منشی نوال کشور گھنوی سے ۱۲۸۶ھ/۱۸۷۰ء میں شائع ہوا۔ صفحہ ۳۷۳ تک غزلیں ہیں۔ اگلے دو صفحوں پر آتش کی غزل پر اسیر کا نقش ہے۔ اس کے بعد کے دو صفحوں پر رہا عیادت ہیں اور اس کے بعد صفحہ ۴۷۸ تا ۴۸۶ قطعات، مثنوی اور تاریخ صحت درج ہیں اس کے بعد ایک فارسی مثنوی تقریباً پانچ، اردو مثنوی در جواب شذ کلب علی خان بہادر وغیرہ درج ہیں۔ صفحہ ۴۹۸ سے ۵۰۲ تک سید فضل رسول خاں واسطی کی تھارانی تقریباً ہے جس میں حالات زندگی اور تصانیف کی تفصیل دی گئی ہے۔ پھر قطعات تاریخ آتے ہیں جن میں قطعات تاریخ میر ضمیر (۱۲۷۲ھ)، تاریخ رہائی واجد علی شاہ از قلعہ کلکتہ در پینہ (۱۲۷۵ھ) تاریخ طبع ”سراپا خن“ از میر حسن گھنوی (۱۲۷۷ھ)، وفات مجتہد انصاری محمد صاحب (۱۲۸۳ھ) اور وفات علی اوسط رنگ (۱۲۸۳ھ) وغیرہ شامل ہیں۔

(۵) ”مجمع البحرین ذولسائین“ قصائد حمد و ثناء و منقبت کا یہ مجموعہ دو جلدوں میں ۱۳۲۳ھ مطابق ۱۹۰۶ء میں نوال کشور گھنوی سے شائع ہوا۔ جلد اول میں کل ۶۱ قصیدے ہیں جن میں حمد و ثناء اور منقبت کے ۳۹ اور غیر مثنوی قصیدے ۱۲ ہیں۔ آخر میں ۱۹ اشعاروں پر مشتمل اور بلا عنوان ایک بے لفظ مثنوی ہے۔ (۶) ”مجمع البحرین ذولسائین“ جلد دوم (صفحات ۱۳۸) اردو قصائد کا مجموعہ ہے جن کی کل تعداد ۳۶ ہے۔ قصائد اردو کا یہ مجموعہ بھی ۱۳۲۳ھ/۱۹۰۶ء میں نوال کشور گھنوی سے جلد اول کے ساتھ ہی شائع ہوا۔

(۷) ”گلشن عشق“: یہ اسیر کا فارسی دیوان ہے۔ جو ۲۱۷ صفحات پر مشتمل ہے اور ۱۲۷۰ء میں سلطان المطالع سے طبع ہوا۔ فارسی غزلیں ۱۶۸ صفحات پر مشتمل ہیں اور حترقات میں مثنیٰ، مسجع، متبع، مضمر کے علاوہ قلعہ در تعریف حضرت سلطان عالم اور ایک قلعہ کوتوال دھانے دار کے غلم وانا انصاری کی شکایت میں بھی شامل ہے۔ آخر میں قطعات تاریخ شامل ہیں تاریخ جلوس حضرت واجد علی شاہ (۱۲۶۳ھ)، سات قطعات تاریخ وفات خیر محمد علی آتش (۱۲۶۳ھ) اسیر کی زوجہ کی وفات (۱۲۶۳ھ)، تاریخ عقد حضرت سلطان عالم با دختر وزیر اعظم دارالعلوم بہادر (۱۲۶۷ھ)، تاریخ رسالہ عروض از واجد علی شاہ (۱۲۶۷ھ) وغیرہ کے قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جن سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔

ان کے علاوہ اسیر گھنوی نے کئی مثنویاں بھی لکھیں

(۱) مثنوی معارج النفاک: یہ مثنوی جو کم و بیش چھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے، ۱۲۶۶ھ میں تصنیف ہوئی اور ۱۳۱۳ھ/۱۸۹۵ء میں شائع ہوئی۔ اس کا موضوع مہجرات چہارہ مصحوبین ہے۔

(۲) ریاض المسلمین: یہ ”حق المبین“ کا ترجمہ ہے جسے ۱۲۷۲ھ میں اسیر نے مکمل کیا۔ یہ مثنوی تقریباً ۹ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔

(۳) خلاصۃ التقویٰ: اسیر نے یہ مثنوی ۱۲۷۳ھ میں تصنیف کی اور ۱۲۸۶ھ میں شائع ہوئی۔ اس میں

۳۴۰۰ سے زیادہ اشعار ہیں۔ ان تینوں مشعوحوں کے نام تاریخی ہیں لیکن خاصہ الحقوی میں ت کے بہانے و شمار کرنے سے بچ کر عدد نکلے ہیں۔ [۱۹]

ان کے علاوہ مشغی سعاد نامہ، مشغی کر بلائے، معنی، مشغی چراغ، اعجاز کا ذکر بھی ملتا ہے۔ [۲۰]

(۳) اسیر نے ایک اور مشغی بد معاشوں کے ہاتھوں امین الدولہ کے زخمی ہونے پر لکھی تھی۔ یہ بھی چھپ چکی ہے جس کی اطلاع ”دعوان اسیر“ کے آخر میں لکھے ہوئے ”تعارف“ میں سید فضل رسول خان بہادر شاہ کر داسیر نے دی ہے کہ ”مشغی حال زخمی ہونے نواب وزیر الممالک نواب امین الدولہ بہادر مرحوم مطبع ہو چکی ہے۔“ [۲۱] اسیر کے قاری دعوان ”گلشن عشق“ میں ایک قطعہ تاریخی حسن صحت نواب امین الدولہ ملتا ہے جس کے اس مصرع ”گلستا نایوں نواب حسن“ سے ۱۲۶۳ء برآمد ہوتے ہیں۔ غالب گمان یہ ہے کہ یہ مشغی بھی ۱۲۶۳ء میں لکھی گئی ہوگی اسی سال واجد علی شاہ نے جلوس کیا تھا جس کا قطعہ تاریخی (۱۲۶۳ء) ”گلشن عشق“ میں ص ۲۱۲ کے حاشیے میں درج ہے اور اسی کے کچھ عرصے بعد امین الدولہ کو واجد علی شاہ نے سزول کر کے گرفتار کر لیا۔ امین الدولہ نے ۱۲۷۳ء میں وفات پائی جس کا قطعہ تاریخی وفات بھی ”دعوان اسیر“ میں موجود ہے۔ یہی تاریخ ان کی قبر پر کندہ کرائی گئی جس کے آخری مصرع: ”خواب گام وزیر عالی قدر“ سے ۱۲۷۳ء برآمد ہوتے ہیں۔

(۵) مشغی ”درة الراج“ اسیر کی فیروز بھی مشغی مشغی ہے جس میں واجد علی شاہ سے اپنے عشق کا حال بیان کیا گیا ہے۔ یہ مشغی جو تقریباً ۲۸۰۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ ۱۲۶۸ء میں لکھی گئی جیسا کہ اس کے آخری شعر کے دوسرے مصرع ”خامشی اسے اسیر لیا“ سے نکلتی ہے۔ یہ مشغی ۱۲۷۰ء میں متبول الدولہ کے ذریعہ اہتمام مطبع سلطانی سے شائع ہوئی۔

بعض حضرات نے لکھا ہے کہ واجد علی شاہ کی مشغی ”مشق نامہ“ اسیر کی تصنیف ہے۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ”مشق نامہ“ درة الراج کی ایک حوالہ ہے جس کا ذکر اس مشغی میں آیا ہے اور جس پر واجد علی میرزا نے مفصل و مفید بحث کی ہے۔ [۲۲] وہ شعر جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”مشق نامہ“ ”درة الراج“ ہی کا نام ہے، یہ ہے:

لکھتا ہوں یہاں سے مشق نامہ
اور ایک شعر میں اس کا معروف نام بھی دیا ہے

یہ وصف جو ہے سخن کو معراج
نوعہ ہے نام درة الراج

اس مشغی کے بیان معراج کے ایک شعر میں بھی ”درة الراج“ آیا ہے:

نقش کف پائمان معراج
بہر سر عرش درة الراج

”مشق نامہ“ مشغی کے موضوع کی طرف اشارہ ہے اور ”درة الراج“ مشغی کا نام ہے جو

سرورق پر بھی شائع ہوا ہے۔ "عشق نامہ" واجد علی شاہ ایک الگ مثنوی ہے۔ اس کا اسیر کے عشق نامہ (دور ۱۵۱۶ ج) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

مثنوی "دور ۱۵۱۶ ج" مثنوی کی روانی و نکت کے مطابق لکھی گئی ہے۔ محمد رفعت، معراج و غیرہ، منتخب حضرت علی سے شروع ہوتی ہے۔ اس کے بعد سلطان عالم واجد علی شاہ کی ترقیف و مدح آتی ہے۔ پھر یہ بیان کیا جاتا ہے کہ عشق جراتی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ پھر شاعر کو یہ خیال آتا ہے کہ دوسروں کے قصے بیان کرنے سے کیا حاصل۔ اپنا ہی قصہ عشق کیوں نہ سنایا جائے۔ مگر گذری ہوئی اپنی کیونکہ کہیے۔ اس مثنوی میں وہ واجد علی شاہ سے اپنے عشق کا حال بیان کرتے ہیں۔ خود واجد علی شاہ نے "نئی" میں لکھا ہے کہ "یہ شخص (اسیر حسینی) اس پدروہ برس کے سن میں راقم کا ہم خیال اور ہم نام الدرد دوم محبت بھرتا تھا اور خود کو عاشقوں میں ممتاز تھا۔" [۲۳] مثنوی میں نہ صرف عشق و فراق کی کیفیات بیان کی گئی ہیں بلکہ محبوب سے اپنی پہلی ملاقات کا دل پذیر نقشہ بھی کھینچا ہے۔ عاشق محبوب سے اپنا کلام سنانے کی فرمائش کرتا ہے جس کی عاشق ترقیف کرتا ہے۔ جب عاشق نے سراپا خاتون کو چما لیا کہ کھارے محبوب کون ہے اور کہاں ہے۔ عاشق اٹھا اور آئیے کون کے چہرے کے سامنے کر دیا:

کی عرض وہ سیم بر بھی ہے لو دیکھو اسے کہ گھر بھی ہے
"سراپا" سن کر فرمایا:

"کہہ لائے ہو وصف حسن صورت کچھ چاہیے مدح جاو و حشمت

عاشق نے عرض کیا کہ اب کی بار آؤں گا تو پیش خدمت کروں گا۔ دوسری بار جب طلب کیا گیا تو عاشق نے گوارہ، گھوڑا اور ٹیل کی مدح میں متعدد اشعار پیش کیے۔ اس کے بعد تیسری ملاقات بیان میں آتی ہے اور محبوب اختر کی شاعری و موسیقی کی ترقیف میں اشعار آتے ہیں۔ پھر ترقے و تاج، مکانات اور قیصر باغ کا بیان آتا ہے۔ عاشق کی محبوب سے قربت کے سبب رقابت کی آگ نہ دیموں میں بھڑک اٹھتی ہے اور وہ عاشق کو قید کر دیتے ہیں لیکن اس قید سے وہ کسی فقیر کی دی ہوئی چڑیا کو نکل کر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور بی کر نکل بھاگتا ہے۔ عاشق پھر اس فقیر کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ وہ وفات پا گئے ہیں۔ ان کا سہارہ فقیر ایک "فقیہ" لکھ کر دیتا ہے اور دوسرے ہی دن چوب دار آتا ہے اور عاشق کی چلی ہوئی ہے۔ وہاں مشاعرہ ہوتا ہے۔ درود و بدود پھر جاتے ہیں اور خدمت میں ملازم ہو جاتے ہیں۔

ختم مثنوی میں اسیر نے لکھا ہے کہ انہوں نے اپنا قصہ عشق بطرز رنگیں لکھا ہے۔ مثنوی کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اسیر نے یہ مثنوی خوش خیالی اور متنازع بدائع کو بھر مندی کے ساتھ استعمال کر کے لکھی ہے۔ یہی طرز رنگیں ہے جس پر "گلزار حسیم" کے طرز ادا کا اثر ظہور ہے:

دل شے کا باغ دل کشا ہے شہنم جام جہاں نما ہے

سنگلی علم عشق میں پریشان
صد چاک گلوں کے ہیں گریباں
ہے سرو میں اس جنوں کی تعریف
ہے آب رواں سے پاپہ دلچہر
نغمہ ہر تن ہے دیدہ و شوق
دیدار کا دل سے رکھتی ہے لہجہ
سوں کا لباس ہے سید غلام
سوداخیوں میں لکھا ہوا نام
یہی حراج ساری مثنوی پر حاوی ہے اور یہی وہ طرزِ رنگیں ہے جس کی طرف اسیر نے "خاتم مثنوی" میں اشارہ کیا ہے:

جو آگے سامنے مضامین
تحریر کیے ہلرزد رنگیں
اس پر بھی کھلی جو چشم انصاف
سحق ہیں لطیف بندشیں صاف

ان دو اوجین اور مثنویوں کے علاوہ اسیر کے سلام و مرثیوں کا ذکر بھی آتا ہے۔ امیر جیانی نے لکھا ہے کہ "حد تک مرثیہ اور سلام کہنے کا بھی اتفاق ہوا مگر وہ دفترِ قدر میں تلف ہو گیا کہ کہیں اس کا چاند ملا۔" [۲۳] ڈاکٹر سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ "امیر کے چودہ مرثیے پر و فیض سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں اور ایک سو پانچ مرثیے رضا لاہوری رام پور میں محفوظ ہیں۔" [۲۵]

رسائل و کتبِ نثر (اردو و فارسی):

منظومات کے علاوہ مظفر علی اسیر نے اردو و فارسی نثر میں کئی رسائل بھی تحریر کیے جن میں سے سب ہی کم و بیش کیاب ہیں۔

زر کاٹل حیار: یہ کتاب محقق طوسی کی تالیف "سپار الا شعائر" کا اردو ترجمہ ہے جس میں امیر کے حواشی بھی شامل ہیں اور وہ اعتراضات بھی جو انھوں نے دوسرے حاشیہ نویسوں مثلاً مولوی سعد اللہ کے اعتراضوں پر جوابا کیے ہیں۔ اس میں شیخ مہدی علی زکی ملک اشعرا کی شرح سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ امیر نے لکھا ہے کہ مطالبہ نو و کتبِ مہارت اردو میں بطریق ترجمہ لکھے اور نام اس کا زر کاٹل حیار اردو ترجمہ سپار الا شعائر "رکھا اور کہیں کہیں مہارت حاشیہ و شرح بھی تصحیف لکھ دی۔" [۲۶]

محقق طوسی نے اس تصنیف میں عربی و فارسی شاعری کے تصنیف سے علم عروض و قوافی کو جان کیا ہے۔ اس میں دونوں ہیں۔ مقدمہ میں ماہیت شعر اور منابع کو بیان کیا ہے اور شعر کی تعریف کی ہے اور پھر علم عروض و قوافی کو پیش کیا ہے۔ اسیر نے ایک مشکل فن کو اردو نثر میں بیان کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے جس سے موضوع و اردو نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

"شعر کے واسطے وزن ضروری ہے اور یہی وزن فارقی ہے درمیان نثر اور نظم کے ورنہ کلامِ خمیل و دونوں میں کلام۔۔۔ خدا میں بھی شعر سے مراد کلام موزوں ہے اور منطقی کو غرض اور بحث قضایا نے نگاہ سے ہے۔ نظم ہو خواہ نثر مگر تعریف نظم اور نثر کی اس کے

نزدیک بھی علاحدہ علاحدہ ہے۔ نثر فقط کام قلیل ہے اور نظم کام قلیل موزوں جواہر
عروض کے نزدیک ہے مگر بحث وزن سے کام اہل عروض کا ہے نہ کام اہل مطلق کا
اگرچہ موزوں کی نہ ہوتی نیز بھی نظم میں داخل ہو جائے کہ کوئی کام جھٹکی سے خالی نہیں۔
نظم ہر طورہ نثر۔“ [۲۷]

لہٰذا شاعری کے لحاظ سے یہ آج بھی ایک مفید کتاب ہے جس میں اسیر کھٹوی نے اردو شاعری
کے حوالوں سے طوی کی اس کتاب میں عربی و فارسی شاعری کے ساتھ اردو شاعری کو شامل کر کے اس کے
اصول و قواعد بھی واضح کیے ہیں۔

تشریح الخروف: سولہ صفحے کا یہ رسالہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے جس پر مظفر علی اسیر کا نام نہیں درج
نہیں ہے۔ ”احباب یادگار“ کے مولف اسیر بیٹائی شاعر و ادیب اور روحان اسیر کے تعارف نگار سید فضل
رسول واسطی شاعر و اسیر نے اسیر کی فہرست تصانیف میں اسے شامل کیا ہے۔ یہ مختصر رسالہ طلبہ کی اضافی
ضروریات کے لیے لکھا گیا ہے۔ خود بھی ایک مصرع میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔۔۔ پس بہر نفع
طالبان مقصود را سازم اور ساتھ ہی بنیادی اصطلاحی الفاظ کی تشریح کرنے کے لیے حواشی بھی لکھے ہیں
اور ایسے شعر بھی دیے ہیں جنہیں طلبہ کو حفظ کر لینا چاہیے۔ ہر حرف کی وضاحت کر کے نکات حاصل نکالتے
تھیں۔ نکات تنہا و صحیحہ، اصطلاحام، شرط استدرک، معامیل فہمہ و غیرہ کو مصرع میں اصطلاحی نام
درج کر کے حواشی کے ساتھ جان کیا ہے تاکہ متن کے شعروں کو طلبہ یاد کر لیں۔ آخر میں عظیم بیٹا پوری کی
ایک فزل صنعت سوال و جواب میں اور ایک فزل چار بحروں میں مثنوی رام سہائے روتقی کی درج کی ہے
اور حاشیہ میں لکھا ہے کہ ان چار بحروں میں ایک بحر دل مسدس مقصور فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ہے دوسری
بحر دل مسدس مخبون مقصور فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ہے تیسری بحر خفیف مسدس مخبون فاعلاتن فاعلاتن
مغلطات ہے۔ چوتھی بحر سباع مطوی موقوف مقلطن مقلطن فاعلاتن ہے۔ [۲۸]

رسالہ بیان اضافات: اس رسالے میں اضافت کے اصولوں کو شاعری کے تحقق سے جان کیا گیا
ہے۔ یہ رسالہ فارسی زبان میں ہے۔

شجرۃ العروض: طالبان شعر و سخن کے لیے لکھا گیا ہے تاکہ وہ اوزان و ارکان بحور پر حاوی ہو جائیں اور
صحیح و غیر صحیح وزن میں تمیز کر سکیں۔ [۲۹] جذلوں اور شعروں کے ذریعے علم عروض کے ہر ایک دلیف
نکات استادانہ قدرت کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ اسیر بیٹائی نے لکھا ہے کہ ”رسالہ علم عروض و قواعد
فارسی و اردو دونوں زبانوں میں ہیں“ [۳۰]

نواکدا المظہر یہ بہر عواکدا القصص یہ کتاب عربی زبان میں ہے جس میں نظم کو جان کیا گیا ہے۔
رقعات فارسی: یہ اسیر کے فارسی رقصات کا مجموعہ ہے [۳۱] جن کے مطالعے سے ان کی زندگی و زمانہ

پر روشنی پڑتی ہے اور ساتھ ہی ان کی فارسی دہائی و انتظامی و انری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

اردو داستانیں: سید سلیمان حسینی نے امیر کی سات غیر مطلوبہ داستانوں کا ذکر کیا ہے جو رخصالا بھیری رام پور میں موجود ہیں اور جن میں

(۱) ظلم باطن بالا باختر

(۲) ظلم باطن آفات

(۳) ظلم ضحاک

(۴) ظلم نادر فرنگ

(۵) ظلم باطن نیر نجات

(۶) ظلم نریمان

(۷) ترجمہ فصل نامہ شامل ہیں۔

یہاں اس ”دعوانہ مصطفیٰ“ کا ذکر ضروری ہے جسے امیر کھنوی اور امیر بیٹائی نے مل کر منتخب و مرتب کیا تھا۔ امیر کھنوی مصطفیٰ کے اور امیر بیٹائی امیر کے شاگرد تھے۔ اس وقت تک مصطفیٰ کے آٹھوں دعوایہ ان غیر مطلوبہ تھے۔ استاد و شاگرد دونوں نے مل کر جب کام شروع کیا تو اندازہ ہوا کہ کلام مصطفیٰ میں پرانی زبان، پرانے روزمرہ اور پرانے محاورے بہت ہیں۔ یہ دیکھ کر انھوں نے ان الفاظ و محاوروں وغیرہ کو جدید الفاظ سے بدل کر کثرت سے اشعار میں اصلاحیں کر دیں۔ بقول عبدالسلام رام پوری، جنھوں نے ان اصلاحوں کی طرف اہل علم و ادب کی توجہ دلائی، ان اصلاحوں میں کہیں الفاظ کی کمی و بیشی اور تغیر و تبدل ہے، کہیں پورے پورے مصرعے بدل دیے گئے ہیں، کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کر دی گئی ہے، کہیں اسلوب کلام بدل دیا ہے اور کہیں مضمون و تخیل تک کو بدل دیا ہے۔ [۳۴]

مصطفیٰ کے دور میں جو زبان کا کینڈا تھا اس پر بحث ہم مصطفیٰ کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ یاد رہے کہ مصطفیٰ کی زبان میر و سودا سے قریب اور امیر و امیر سے قدر سے دور تھی۔ اس زمانے میں فارسی روزمرہ و کار و دوشی لفظی ترجمہ کر کے اردو شعر میں استعمال کرنے کا عام رواج تھا۔ علامتہ قاضی ”نے“ کا ترک ہوا تھا۔ پوچھتے ہوئے کے بجائے پوچھو ہوا اور جانتا ہوں کے بجائے جانوں ہوں، آنکھیں کھولیں کے بجائے آنکھیں کھولیاں وغیرہ کا استعمال عام تھا۔ اسی طرح مگر ویت، مہو، تک، تیں وغیرہ کا استعمال بھی مستحکم تھا۔ امیر و امیر نے ایسے سب الفاظ و روزمرہ و غیرہ بدل دیے جو ان کے دور میں متروک ہو چکے تھے اور اپنے نامور استاد کا منتخب کلام ”دعوانہ مصطفیٰ“ کے نام سے نواب کتب علی خاں کے دور حکومت میں

عاری شاعری محبوب کے حسن اور اس کے "سراپا" کا بیان، داخلیت کے بجائے شاعری میں غائبیت پر زور۔ شاعری میں مضامین وصل کی نگار، معاملہ بندی، معشوق کے نگاہری بناؤ سنگسار اور سنگسچی چوٹی انگلیا کا بیان امیر کے ہاں اسی اثر کی وجہ سے ہے۔ صلیٹر بنگلہ ای نے داغ اور امیر کے ہم کافیہ شعرا اپنے تذکرے میں جمع کیے ہیں جن کے مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ امیر اپنے دو اویں اور بالخصوص اپنے دیوان اول "گلستانِ سخن" (۱۲۷۱ھ) میں وہ داغ کے ہم رنگ وہم مذاق دکھائی دیتے ہیں۔ صلیٹر بنگلہ ای نے لکھا ہے کہ امیر نے "بہر دستِ شمع سے داغ کے جواب میں بڑی کوشش کر کے نام لگا" خداق ان کا داغ سے بہت ملتا ہے اور جو کچھ جواب داغ کا دیا ہے تو انھوں نے دیا ہے چنانچہ دونوں کے کلام کے مقابلے سے ظاہر ہوگا۔ [۳۴]

(۱) داغ

بلبل ہوں یوسفانی جناب امیر کا روح القدس ہے نام مرے ہم صلیٹر کا
امیر:

حصن حصین ہے ذکر جناب امیر کا بخشش ہے نام پاک صلیٹر اکبر کا
(۲) داغ:

تن پروری کی بیخِ زباں سے نہ قہمی پناہ کو درہ قہ درامہ نقوشِ صبر کا
امیر:

باطن میں درجے ہائے مہارک سرِ فرش ظاہر میں فرشِ قہ نہ ہیر صبر کا
(۳) داغ:

داغ کا اذما ہے بھی روزِ باز پرس میں ہوں غلامِ شاہِ رسل کے دہرے کا
امیر:

نامِ علی ہو روزِ باں وقتِ نزع بھی ہو خاتمِ بخیر الٰہی امیر کا
(۴) داغ:

مرا سید ہے مشرقِ آفتاب داغ بھراں کا طلوعِ صبحِ محشر ہے میرے چاکہ گریباں کا
امیر:

ازل سے سلسلہ ہے اس جنونی قندِ بہاں کا شکافِ خاندانِ چاکہ ہے میرے گریباں کا
(۵) داغ:

گفتہ مثلِ گل ہر فصلِ گل میں داغ ہوتے ہیں

بنا ہے کیا تمارا کالبہدِ خاکِ گلستاں کا

امیر:

وہ جلیں ہوں کہ میری گھات میں ایسے زہن کھڑے

کہ پشت بن گیا سیارہ دہرا رنگستاں کا

اسی رنگہ خن کو امیر نے آگے بڑھایا اور پھیلایا۔ یہی روایت کی تکرار کامل ہے۔

اس شاعری میں ایک روحان اور بھی ابھرتا ہے اور وہ شیعہ عقیدے پر مبنی مذہبی روحان ہے جس کے ذریعہ مذہبی رسوم اور مذہبی شخصیتوں کی مدح کی جاتی تھی۔ اس میں نصیری عقیدہ غالب تھا جس کا اظہار واقعہ معراج میں حضرت علیؑ کو خدا کا دیدار دینے کے انداز نظر سے ہوتا ہے۔ میر ضمیر نے جیسا کہ مرثیے کے ذیل میں ہم پہلے لکھ آئے ہیں، اپنی مثنوی "معراج نامہ" میں بھی اسی نصیری عقیدے کو بیان کیا ہے۔ امیر کے ہاں یہ مذہبی عقیدہ حاوی ہے۔ ان کے ایک پورے دیوان "گلدستہ امامت" کا موضوع خن حضرت علیؑ ہیں۔ متعدد غزلوں میں بھی اس کا بار بار اظہار کیا ہے۔ مذہبی امور و عقیدہ کو شاعرانہ رنگ دے کر پیش کرنے کا عمل بھی امیر کا خاص وصف ہے مثلاً یہ رباعی دیکھیے

دل حیدر کراہ کو کیا کہتا ہے سر دفتر دیوان فنا کہتا ہے

کیا حق سے ہے اتحاد اللہا بہکا بھی جو کوئی تو خدا کہتا ہے

اور یہ شعر بھی دیکھیے:

ہے ظہو عشق امیر المومنین کا اے امیر کون کہتا ہے مجھے یہ حبیہ غالی نہیں

چاکل حیدر کراہ نہیں ہے جوا میر اس کا ایمان ہی نلکا اس کا ہے اسلام لعل

بدلی مری مقلد ہے خدا کی امیر عاشق صادق ہوں میں اللہ کے محبوب کا

تاریخ کی روایت کے ذریعہ امیر کی فرمائیں بھی تصدیق دیتے ہیں۔

امیر کو "مثنیٰ" سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ خارجیہ، جو کھنڈ کی شاعری کا عام طرزِ خن ہے،

ان کے ہاں پوری طرح موجود ہے اور وہ داخلیت جو دلی کے شعرا کے ہاں ملتی ہے اور جو کلامِ آتش کے ایک حصے پر حاوی ہے اور جس کی طرف جلال کھنڈی بھی جھکتے ہیں، امیر کے ہاں نہیں ہے۔ امیر روایتِ تاریخ کی تکرار میں ایسی مثنیٰ ہم پہنچاتے ہیں کہ بہت کم شاعران کو پہنچتے ہیں۔ ان کے کلام میں مثنیٰ اور قرن شاعری پر قدرت سے ایک ایسی غماست پیدا ہو گئی ہے جو دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے۔ زبان و محاورہ پر قدرت کی وجہ سے شاعری ان کے لیے زبان کا دلچسپ خزانہ بنتی ہے۔ ان کا کلام شروع سے آخر تک مستحضرِ زبان کا ایک ایسا نمونہ ہے جو آج بھی اردو زبان و ادب کے لیے ایک معیار، ایک نمونے کا دورِ درگشا ہے۔ ان کا سارا کلام اپنے دور کے درخشاںات کا ہم نوا ہے اور اسی لیے اپنے دور میں محصور ہے اور کہیں کہیں جو ذرے چمکتے نظر آتے ہیں وہ اس مخصوص رنگ سے ہٹ کر کہے ہوئے اشعار ہیں۔

رعایت لفظی اس دور کی شاعری کا مقبول ترین رنگ ہے جسے اپنے اپنے طور پر تاریخ سے لے کر ذوق تک، آتش سے لے کر موت تک سب نے برتا ہے۔ اسیر بھی اسی رنگ کے اسیر ہیں لیکن یہاں بھی ان کے مزاج پر تاریخ کی کا اثر غالب رہتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

فصل کرنے کو نہ آیا سوئے حمام وہ مہر
گرم ہنگامہ کسی دن نہ ہوا پانی کا
بہر میں بھی وصل کا حاصل رہا ہم کو مزہ
یار پہلو سے اٹھا تو درد ہم پہلو ہوا
ترک عزت کی تو آیا صن کا جلوہ نظر
ایرو سے مدہوا زائل تو ایرو رہ گیا
حال اپنا میں عبرت ہے اگر ہو چشم فہم
شرم عریانی سے آنسو پانی پانی ہو گیا
ماشق ہیں وہ چند ایروئے فہم دار کے باعث
ایک ایک کے دورہ ہوئے گوار کے باعث
چاوِ دشن دکھاؤ کہ کششوں کا ڈھیر ہو
گہرا اگر کنواں ہے تو پتہ بخت ہے
ہاتیں بٹائی ہم نے ہو دمضہ دہن میں بکھ
بولے وہ فہم کے آپ بھی کتنے ہیں بہت بہت

معاذوں کے استعمال کی بھی صورت اسیر کے کلام میں رنگ بھاتی ہے۔ معاذ وہ اس دور کا مزاج تھا جسے نہ صرف گنگو میں بلکہ شاعری میں بھی پلندہ مرتبہ حاصل تھا۔ تاریخ کی شاعری کی مقبولیت کا ایک بنیادی سبب بھی معاذ تھا۔ معاذ کا استعمال جس طرح ہمیں انیسویں صدی کی شاعری میں نظر آتا ہے ایسا اس سے پہلے ہمیں نہیں ملتا۔ اسیر کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے معاذ سے کے استعمال کی صورت سامنے آ سکے گی۔

کی جو تعریف خط بہر تو بولے وہ اسیر
ذہر کا گھونٹ گلے سے ترے کیوں کر اترا
سے طلب کی تو یہ بھیجلا کے کہا ساقی نے
غمرہ غمرہ کہ نہیں مٹھ کا نوالا ساغر
آگ میں کوہ پڑوں میں کوہ دریا میں پڑوں
عجم کی دیو ہے بندہ تو کہیں یہ نہیں

سب چلے جاتے ہیں جبکہ ملک عدم دور نہیں
دیکھنا ہم بھی پہنچ جائیں گے دیکھا دیکھی
دل جلا کر دہا محبوب کا جلوہ دیکھا
ہم نے گھر پھونک کے کیا طوب تماشا دیکھا
شیشہ ہاتھ آیا نہ ہم نے کوئی ساغر پایا
ساقیا لے تری محفل سے چلے بھر پایا
دھل پایا جو مقدر سے تو بازمی یہ ہوا
کہ ہوا کو بھی ترے کوسچے میں چلنے نہ دیا

یہاں محاورہ سے مضمون پیدا کیا جا رہا ہے جس میں رعایتِ لفظ کی چھوٹ سے لطفِ شعر میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہاں نہ کوئی جذب ہے اور نہ باطن کی گہرائی سے پھوٹنے والی کوئی روشنی۔ یہاں نہ کوئی تازہ مضمون ہے اور نہ اسے تلاش کرنے کی کوشش ملتی ہے لیکن اس کے باوجود شعر میں محفل کو گرمانے اور لطف بڑھانے کا اثر موجود ہے۔

تاریخ کے زہر اثر مثالیہ کا رنگ اس دور میں بھر سے قبول ہوتا ہے۔ مثالیہ میں کلیشوں (Cliche) کے استعمال سے لطف و تاثیر پیدا کی جاتی ہے۔ پہلے مصرع میں ایک دعویٰ کیا جاتا ہے اور دوسرے مصرع میں کسی ایسی بات سے اس کا ثبوت مہیا کیا جاتا ہے جو عام بھی ہے اور سب کے لیے قاطع قبول بھی مشکل

خونِ وری کے ہے مانعِ نڈائے چربِ امیر
کہ شیرِ خوار کو دنیا میں بے ذراں دیکھا
دشمن جو سمجھتے ہو تو کیوں مجھ سے ہو خائف
دشمن سے جہاں میں کوئی غافل نہیں رہتا
آنکھ اس کی پھری مجھ سے یہ باد نہیں آتا
کیا ضعف سے چار کو چکر نہیں آتا
میں جبکہ نہیں مگر ہے خونِ مستر مرا
جج ہے کہ نامِ مرد سے بہتر ہے مرد کا
عدم سے آکے دنیا میں بھانپ کر معیشت ہے
مسافر کو تلاشِ آبِ ویاں ہوتی ہے منزل پر
افک کرتے ہیں مرے یوں یادِ گیسو میں امیر

چرخ پر تارے نکل آتے ہیں جیسے شام کو

اسیر اس رنگ کو برت کر ناخ کی روایت شاعری کو اپنے کلام میں دہرائے کامل کرتے ہیں۔ ناخ ہی کے زیر اثر تھیں۔ واستعارات میں بھی وہ دور و راز کی مناسبتیں لاتے ہیں۔ وہ بھی طویل غزلیں کہتے ہیں اور سنے سے قافلوں کو تلاش کر کے شعر میں پروتے اور باندھتے ہیں۔ ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ کسی غزل میں کوئی قافیہ بند ہونے سے رو نہ جائے۔ قافیہ چنانچہ اس دور کی مقبول و پسندیدہ دلچسپی ہے۔ اکثر اسیر ایسے الفاظ بطور قافیہ تلاش کر کے لاتے ہیں جو اچھوتے ہوتے ہیں مثلاً عاری۔ باری کے ساتھ وہ ”ہنواری“ کو قافیہ بناتے ہیں۔ گمان۔ جوان کے ساتھ ”کنوان“ اور تقریر۔ شیر قافلوں کے ساتھ ”لمبا شیر“ کو قافیہ بناتے ہیں۔ یہی اس دور کی خصوصیات ہیں اور اسیر ملتے سے ان کو اپنے کلام میں دہراتے ہیں۔

اسیر کا کلام پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ شاعر نے حسن کو اپنے باطن میں محسوس ہی نہیں کیا ہے اور نہ واردات عشق سے اس کا کوئی تعلق ہے۔ وہ مستحق کے طاہری حسن کی تعریف کرتا ہے۔ تعریف کا یہ طریقہ بھی رکی ہے۔ سارا عمل یہ ہے کہ شاعر زلف، عارض، مکر، آنکھ، قد اور دوسرے اعضاء جسمانی کو کسی دور کی چیز سے تشبیہ دیتا ہے اور یہ تشبیہات بھی دور از قیاس اور طعنائی ہوتی ہیں۔ ”فسادِ قلوب“ اور ”ظلم ہوشربا“ وغیرہ کا تعمیلی ماحول شاعر کے لیے حقیقت کا درجہ رکھتا ہے۔ اسی طرح زبان کے مسئلے میں صحت کا پورا خیال رکھا جاتا ہے اور رعایت لفظی، معادہ، شائبہ، بیانی حسن و وصل سے لفظ شعر پیدا کیا جاتا ہے۔ اسیر کے دوادین میں آج مشکل سے کوئی شعر ملے گا جو اثر و تاثر سے دل کو گرہاؤں سے۔ یہ شاعری ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلے ہوئی ہے جو ایک معمار کی طرح مینا کی انداز میں، چند بندے کے اصولوں کے عین مطابق، تخلیقی کام کر رہا ہے۔ اس دور کے سب دوسرے شعرا بھی کام کرتے ہیں لیکن اسیر اور دوسروں میں فرق یہ ہے کہ اسیر کے ہاں لفظ قدرے مختلف طریقے سے استعمال ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ساتھ ہی شعری تمام مناسبتیں بھی موجود رہتی ہیں اور ہر لفظ ایک دوسرے سے، معنی کے اعتبار سے، ہم آہنگ اور موزوں و مناسب جگہ پر استعمال ہوتا ہے مثلاً یہ ایک شعر لکھیے:

غیر حاکم سے ہوتا ہے قلم حیر شہاب کاشی ہے صبیح اردو نیز ہا بھرام کو

غیر، حیر، قلم، نیز، ہا، بھرام، حیر، شہاب، صبیح، اردو، نیز ہا، بھرام سب رزم کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور عام استعمال کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اس طرح الفاظ کی مناسبت بھی ایک دوسرے سے قائم ہو جاتی ہے۔ یہ ایک مشکل ہے جسے اسیر، استادانہ قدرت کے ساتھ اپنی شاعری میں کر دکھاتے ہیں۔ اس مشکل کام کی خوبی مطلق ہے۔ جیسے ایک کارنگر، کڑتہ مطلق کی وجہ سے اپنے

تکلیف دہکار میں ایک منفرد مقامی اور ذہنی پیدا کردہ ہے، ایسے ہی ذہلے ہوئے بے شعر ایک ایسی خوب صورتی سامنے لاتے ہیں جو ان کے معاصروں میں کم بلکہ بہت کم ہے۔ یہ ذہلے ہوئے شعر کلام اسیر کا خاص فن ہے۔ فن شعر اور بیان کے اعتبار سے یہ شعر آج بھی ایک مثال، ایک نمونے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شعر سب صاف سترے ہیں۔ ہر فنی قسم سے پاک بھی ہیں مگر بے تاثیر ہیں۔ شاعری ایک طرف الہام ہے تو دوسری طرف فن و تکنیک ہے۔ بڑے شاعروں کے ہاں یہ دونوں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں لیکن دوسرے شاعروں میں یا تو ایک پہلو ہوتا ہے یا دوسرا اور آج اسیر کے ہاں بھی ہمیں صرف ایک ہی پہلو نظر آتا ہے۔ ان کے شعری اعتبار سے آج بھی ایک نمونہ ہیں لیکن تاثیر کے اعتبار سے بے اثر ہیں۔ ان کا کلام نڈل کو لگتا ہے اور نہ حافی سے پر ثبت ہوتا ہے لیکن فن شعر کو سمجھنے سمجھانے کے لیے ان کا کلام آج بھی ایک نمونہ ہے۔ علم بیان و بدیع اور فصاحت و بلاغت کے چھوٹے بڑے نکات کی مثالیں اسیر گھنوی کے کلام میں آسانی سے تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اسیر اپنے اسی دور کے شاعر ہیں اور آج بھی وہ اسی دور میں زندہ ہیں۔ اس دور کا مطالعہ بھی اسیر کے بغیر ہمیشہ ادھر ادھر ہے گا لیکن قدرت نے شاعری کی جو فطری صلاحیت اسیر کو دی تھی وہ ان چند اشعار سے ضرور مخصوص کی جاسکتا ہے جو میں یہاں درج کر رہا ہوں:

شباب تھا کہ اچھی قسم کا جھوکا
کہ دلہنا ادھر آیا ادھر روانہ ہوا
مردہ کچھ سستا نہیں چلا کے روٹے ہیں عزیز
دم میں اتنا حاصل اللہ اکبر ہو گیا
کس غرابی سے میں اس در تک گیا
راہ میں گر گر پڑا تھک تھک گیا
وصلی مشوق میں پھر مستی عاشق کبھی
تقرہ مل جائے گا دریا سے تو دریا ہو گا
حال کبھے کس سے فرقت کی شب تاریک کا
آدی ہم کو نظر آتا نہیں نزدیک کا
اے جوتی جنوں عدم کو لے لے چل
جنگل ہے یہ شہر آدی کا
جوتی جنوں میں جاپے صرا کو کس لیے
میدان گمر کو کیچھے دیوار توڑ کر
ہوں وہ دیوانہ جو رکھا کوئے جاہاں میں قدم

ڈر گیا ایسا کہ سایہ چڑھ گیا دیوار ہے
 کوچہ پار میں مجھ سے یہ ادب کا ہے کلام
 دیکھ پامال نہ ہو سایہ دیوار کہیں
 طاقت ستم اٹھانے کی ہاتی نہیں رہی
 چلیے اب اس زمین پہ جہاں آسمان نہ ہو
 سودا مرا گیا نہ کسی روز سال بھر
 اب کی تمام سال رہے دن بہار کے
 تو نے دیکھے ستم تو کیا پروا میرا اللہ دیکھتا ہے مجھے
 محفل ہے جہاں چراغ ہوں ساری یہ تمہاری روشنی ہے
 جوانی دی اگر تو نے تو یہ بھی اے خدا میں لے
 شباب اتکا ٹھہر جائے کہ دل کا حوصلہ نکلے
 لیجئے دل اگر ارادہ ہے کیا کوئی آپ سے زیادہ ہے
 وہ نہ آیا تھا اگر موت ہی آتی شب بھر
 اے فلک کوئی تو امید برآئی ہوتی
 ٹھنڈی ہوا چلی ہے چلو سیر باغ کو
 پانی برس کے اے گل روتا ٹھہر گیا
 جب تک تجھے بھولے تھے ہمیں یاد تھا سب کچھ
 تو یاد ہو آیا تو ہمیں کچھ نہ رہا یاد
 اسیر فنی اعتبار اور زبان و بیان کے استعمال سے آج بھی مستعد ہیں۔

[۳۸] تخریج الحروف: سید گھنوی، ص ۱۶، بطبع کلائی کائن پور ۱۳۹۳ھ

[۳۹] فہرۃ السردف، مثنوی سید مظفر علی سید، بطبع نول کشور، ص ۷۸۰

[۴۰] انتخاب یادگار سیرجائی، ص ۱۳، طبع المطابع ۱۳۹۷ھ

[۴۱] جلوۂ نظر، سید فرزند سید مظفر بکرائی، ص ۱۲۷، آراء و بہار، ۱۸۸۵ھ

[۴۲] "سکینی اور اس کے بچے ان کا رام پوری لکھا" عبدالسلام خان رام پوری، ص ۶-۹، "مشمولہ" "درج ابن سکینی" مرتبہ

تختہ سیر گھنوی، سید سیرجائی، مطبوعہ ضامن بخش اور بخش چنگ لاہور، ص ۱۹۹۰ھ

[۴۳] اعجاز سے اوراق گور، کھوری، ص ۲۲-۲۳، اردو اردو فردغ اردو لاہور، ۱۹۵۶ھ

[۴۴] جلوۂ نظر، (جلد دوم) سیر بکرائی، ص ۱۲۷، بطبع نور الاقواء اردو (پہار)، ۱۸۸۵ھ

تیسرا باب

امیر اللہ تسلیم لکھنوی

امیر اللہ تسلیم اپنے دور میں اس طرح کندھے ہوئے ہیں کہ جب بھی انیسویں صدی کی شاعری اور رجحانات کا مطالعہ کیا جائے گا، خیر شکوہ آبادی اور امیر لکھنوی کی طرح، تسلیم لکھنوی کا نام بھی سرفہرست شعرا میں شامل ہوگا لیکن تسلیم نے تخلیقی سطح پر ایک کام ایسا کیا کہ ان کا نام و کام اسی انفرادیت کی وجہ سے دوسرے ہم عصر شعرا کے مقابلہ میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔ تسلیم اودھ کے شاعری دور کے فرد تھے لیکن وہ شاگرد خیم دہلوی کے تھے جو مومن خاں مومن دہلوی کے شاگرد تھے۔ تسلیم نے، پیروی استاد میں دہلوی رنگ کو قبول کیا اور اس میں لکھنوی مزاجِ سخن اور میلانِ طبع کو جذب کر کے ایک ایسی صورت دی کہ ایک نیا رنگِ سخن ابھرا جسے تسلیم کے ایک شاگرد رشید حسرت موہانی نے اختیار کر کے اس طرزِ ادا کو عام کیا جو آج خود حسرت موہانی کی پہچان ہے۔

امیر اللہ تسلیم (۱۲۳۳ھ - ۱۳۲۹ھ / ۱۸۱۹ء - ۱۹۱۱ء) کا نام احمد حسین تھا اور عرف امیر اللہ، جو ان کے والد عبدالصمد کے بھرمشہد مولوی عماد اللہ کا علیہ تھا [۱]۔ تسلیم آج تک اسی نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ تسلیم ذوالحجہ فیض کے قصبہ سنگھسی میں اس سال پیدا ہوئے جب انگریزوں نے اودھ کے وزیر نواب قازی الدین حیدر کو بادشاہ کا خطاب دے کر، مغل بادشاہ کے حاشیے میں ایک اور بادشاہ پیدا کر کے، نام کی شاعری کو بھی دو ٹوکے کر دیا تھا۔ قازی الدین حیدر کو شاہ اودھ کا خطاب ۱۲۳۳ھ مطابق ۱۸۱۹ء [۲] میں دیا گیا تھا۔ شیخ نامِ بختِ ناخ نے پانچ شعر کے قصبے کے آخری مصرع کے آخری تین لفظوں سے تاریخ لکالی۔ وہ مصرع یہ ہے، "گو ناخ کہ" "ظن اللہ کر دے" (۱۲۳۳ھ)۔ ان شواہد کی روشنی میں تسلیم کا سالِ ولادت ۱۲۳۳ھ قیاس کیا جاسکتا ہے۔ اسی زمانے میں تسلیم کے باپ دادا کی جائیداد، نادہندہ شخص کی ضمانت لینے پر، فروخت کر دی گئی اور یہ خاندان مطلق ہو کر رہ گیا۔ ان کے والد اپنے بیٹوں کے ساتھ لکھنؤ آ گئے اور یہاں دوڑ دھوپ کر کے محمد علی بادشاہ کے عہد میں فوج میں ملازم ہو کر روش داری کے منصب تک پہنچے۔ اوشدار پانچ سو ساہیوں کا افسر ہوتا تھا۔ تیس روپے ماہوار مولوی عبدالصمد کی تنخواہ تھی [۳]۔ اب یہ خاندان جاگیر داری کے زبے سے گھٹ کر زمین پر آ گیا تھا:

اب تو اے تسلیم ہیں پامال ہر طور اور ذلیل کیا کریں ہم اعتبار خاندانی پر گھمنڈ

لکھنؤ میں تسلیم کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ فارسی کی ابتدائی و انتہائی کتابیں اپنے والد اور مولوی شہاب الدین

سے پڑھیں اور عربی کتب اپنے بڑے بھائی مولوی عبد اللطیف سے پڑھیں۔ ایک خط نظامِ عرض میں حلیم نے لکھا ہے کہ "مولوی مہدِ الاحد شہدادتِ فکری محل کے بزرگوں کے فیض سے مجھے چار حرف آتے ہیں کیوں کہ میرے والد اور بھائی ان کے بزرگوں کے کفّٰں بردار تھے اور میں ان لوگوں کا۔" [۳] عربی کی جو حسرتِ تعلیم رہ گئی تھی اسے قیامِ رام پور کے زمانے میں مولوی سلامت اللہ سے چوری کی اور فنِ خوش نویس کا غشی مہدِ اُمّی سند ملی سے حاصل کیا۔ حلیم بہت اچھے خطاط و خوش نویس تھے۔ کلیاتِ حلیم مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ان ہی کی کتابت کی ہوئی ہے۔ [۵]

تعلیم کے زمانے میں وہ اپنے والد کے ساتھ پٹنن میں جاتے رہتے تھے اور سچا بیوں میں نام زد بھی ہو گئے تھے۔ جب والد ضعیف ہوئے اور خدمتِ انجام دینے کے لائق نہ رہے تو انھوں نے شاہِ وقت محمد علی شاہ کی خدمت میں عرضِ پیش کی کہ میرے تعلیم یافتہ و تربیت یافتہ نوجوان بیٹے کو ان کی جگہ مقرر کیا جائے۔ محمد علی شاہ نے منظوری دی اور امیر اللہ روضہ داری کے منصب پر فائز ہو گئے اور تیس روپے ماہوار تنخواہ ملنے لگی۔ اسی زمانے میں انھیں شاعری کا شوق ہوا اور وہ اپنے بڑے بھائی عبد اللطیف کے دوست نواب احمد علی خاں نسیم دہلوی کے شاگرد ہو گئے جو دہلی سے لکھنؤ آ گئے تھے اور ہر طبقے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اسی زمانے میں بدھنکی و انتکار کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا اور انگریزوں کے خلاف احمد علی احمد داد پک رہا تھا۔ اکثر انگریزی ڈاک "باقی ڈاک" کوٹ لیتے تھے۔ ایک وفد ان کی پٹنن ڈاک لٹے کو نہ روک سکی اور ریجنل منٹ صاحب بہادر نے بادشاہ سے کہہ کر ساری پٹنن پر طرف کرا دی۔ اب حلیم بے روزگار ہو گئے۔ اسی عرصے میں انھوں نے پکتان مقبول الدولہ قبول کے توسط سے ایک مکتوم عرض داشت (فارسی) پیش کی جس میں اپنا ذکر سنایا تھا اور ساتھ ہی ایک اردو قصیدہ واد علی شاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ عرض داشت و قصیدہ سن کر واد علی شاہ نے مکتوم فرمان جاری کیا:

بخشواے خوش نویس داسے خوش گو
ہر دو فن ی کنی و ہر دو گو

دم تو مندرج بہ دفتر شد
است و وہ روپہ مقرر شد

اسی کے ساتھ حلیم کی تنخواہ جاری ہو گئی اور ان کی مالی پریشانی بھی دور ہو گئی لیکن ۱۸۵۶ء میں جب واد علی شاہ برخواست کیے گئے اور سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہو گیا تو یہ ذریعہٴ معاش بھی جاتا رہا۔ حلیم بھی سارے محظومین کی طرح غصہ ہو گئے اور جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت ہوئی تو اسی پریشانی میں وہ رام پور چلے گئے۔ وہاں ایک مسجد میں قیام کیا اور اپنا سامان بیچ کر گزر اوقات کرتے رہے جس کا اعتبار ان دو شعروں سے بھی ہوتا ہے:

شکر ہے کیا خوب کتنے ہیں مرے لیل و نہار

رنج و راحت دونوں ہیں اس شہر میں مجھ کو حصول

دن کو بے آفتاب ہے مطلع سوکے نکلے رات کو

گاہ مہمانِ خدا ہوں گاہ مہمانِ رسول

بیکوہر سے بعد مفتی نبال الدین کے بچوں کو تین روپے ماہوار پر پڑھانے لگے۔ وقت بھی اچھا نہ تھا تھا اور قاضی مسیحی کے ساتھ بیکوہر یافت بھی ہو جاتی تھی۔ اسی زمانے میں دلی مہد نواب کلب علی خان بہادر کی خدمت میں حاضر ہو کر قصیدہ پیش کیا۔ بھانوت ۱۸۵۷ء کے بعد جب اسن دہلیان قائم ہوا اور مشاعروں کی مجلسیں گرم ہوئیں تو حسنین بھی ان میں شریک ہونے لگے اور صاحب زادہ نجن خان صاحب کے ہاں رہنے کی جگہ مل گئی۔ اسی زمانے میں وہ ایک مشاعرے میں شریک ہوئے جس میں شیرازہ مرزا رحیم الدین حیات اور نواب یوسف علی خان بہادر ہم نشین تھے۔ حسنین نے اپنی غزل کا جب مطلع پڑھا کہ:

یادگار ہستی سوہوم ہم رکھتے نہیں صورتِ عمر رواں تھکن قدم رکھتے نہیں

تو مرزا حیات نے داد دیتے ہوئے پوچھا کہ آپ کس کے شاگرد ہیں۔ جواب ملا حضرت نسیم دہلوی شاگردِ مومن دہلوی کے تو حیات نے بے ساختہ کہا کہ ”وہی تو میں جبران تھا کہ لکھنؤ والے اس رنگ کو کیا جانیں۔ وہاں تو انگلیا کرتی کا مضمون خوب کہتے ہیں۔“ [۶۱]

رفتہ رفتہ حسنین کی حیثیت رام پور میں قائم ہونے لگی۔ اسی زمانے میں ۱۸۵۷ء کی بھگوت فرو ہو چکی تھی۔ آمدورفت کے راستے کھل گئے تھے تو حسنین نے دلی مہد نواب کلب علی خان سے الی و عمال کی خدمت لینے کے لیے لکھنؤ جانے کی اجازت چاہی۔ نواب نے اجازت دے دی اور یہ فرخ آباد و کان پور سے جاتے ہوئے لکھنؤ آ گئے اور وہاں سے اپنی والدہ سے ملنے فیض آباد چلے گئے۔ جب دوڑ حاتی سینے میں سب رقم خرچ ہو گئی تو وہ تلاشِ معاش میں لکھنؤ واپس آ گئے اور مفتی نول کشور کے مطلع میں بحیثیت خوش نویس و کاتب جس روپے ماہوار پر ملازم ہو گئے:

کوئی حقوق ہوا زہد و عبادت کے لیے کوئی پیدا ہوا عالم کی حفاظت کے لیے

ہم یہ نام نہ تھے ماندِ قلم اے حسنین آئے اس سفرِ ہستی پہ کتابت کے لیے

۱۲۸۲ء مطابق ۱۸۶۶ء میں نسیم دہلوی کا انتقال ہوا۔ نسیم دہلوی نواب محمد تقی خان صاحب کے اشعار کی اصلاح کرتے تھے۔ نسیم کی وفات کے بعد نواب صاحب نے حسنین کو یہ جگہ دے دی اور دس روپے ماہوار تنخواہ مقرر کروئی۔ اسی زمانے میں نواب محمد تقی خان کی فرمائش پر دو یوں نسیم دہلوی (دختر شگرف) مرتب کر کے ۱۲۸۵ء میں اپنی تقریر کے ساتھ پیش کیا۔ اسی زمانے میں اپنا کلام بھی جمع کیا جس کا ایک حصہ ۱۸۵۷ء کی بھانوت میں تلف ہو گیا تھا۔ عرش کیا دی نے لکھا ہے کہ اس میں انکار اول کا کلام گویا نہیں ہے، جو کہ ۱۸۵۷ء کے بعد موزوں فرمایا تھا مرتب کیا ہے۔ [۷۱]

اودھ کی شاعری کے خاتمے اور ۱۸۵۷ء کی بھانوت کے بعد لکھنؤ بھی دہلی ہو گیا اور دربار

راہپور کی رونق بڑھنے لگی۔ نواب یوسف علی خاں عالم کے بعد جب کلب علی خاں سید سلطنت پر بیٹھے تو انھوں نے کوشش کر کے مشروف، بڑے اور اہم شاعروں اور ادیبوں کو اپنے دربار سے وابستہ کر لیا۔ امیر جینائی، داغ دہلوی، بکر، مہار، امیر، خیر، جلال، بحر، حیا، نقی اور رسا وغیرہ وہاں پہلے سے موجود تھے۔ ایک دن سرور بار نواب کلب علی خاں نے پوچھا کہ حلیم کہاں ہیں۔ جواب ملا کہ مطبع نول کشور لکھنؤ میں ملازم ہیں۔ حضرت نے امیر جینائی سے کہا کہ ان کو بلا لیں۔ امیر جینائی نے انھیں طلب کیا اور حلیم، جنھوں نے ولی مہدی کے زمانے میں نواب صاحب کی خدمت میں قصیدے پیش کیے تھے اور جن کی اجازت سے وہ اپنے اہل و عیال سے ملنے راہپور سے لکھنؤ آئے تھے، دوبارہ راہپور پہنچے اور تیس روپے ماہوار پر نوکر ہو گئے۔ نواب صاحب نے حلیم کی صلاحیتوں کو دیکھ کر مختلف شعبوں میں کام کرنے کا انھیں موقع دیا۔ پہلے انھیں ناظر ہدایت اور بحر پیش کار کی ذمہ داریاں سونپیں اور ان کی نگواہی میں روپے سے بڑھ کر پچاس روپے ہو گئی لیکن نواب کلب علی خاں کی وفات کے بعد درام پوری کی یہ فضا نکھر گئی اور حلیم پہلے پروانہ نویس مقرر ہوئے۔ کچھ عرصے بعد وہاں سے ہٹا کر ڈپٹی انسپکٹر مدرس بنادے گئے۔ پھر جلد ہی صرف مدرس بنادے گئے اور کچھ ہی عرصے بعد صدر مدرس کی رپورٹ پر اس جگہ سے بھی ہٹا دیے گئے۔ یہ ۱۹۰۰ء کا واقعہ ہے۔ نواب کلب علی خاں کی وفات (۱۳۰۴ھ) کے بعد امیر جینائی بھوپال چلے گئے اور وہاں سے حیدر آباد دکن چلے گئے۔ داغ دہلوی بھی چلے گئے اور جلال بھی راہپور سے لکھنؤ آ گئے۔ حلیم کا یہ زمانہ بہت ٹراپ گزار جس کا اکتھارا پنے اشعار میں بار بار کیا ہے:

حلیم حید کلب علی خاں گزر گیا جنوں بھی اب تو کوئی نہیں پوچھتا مجھے
حلیم حید کلب علی خاں گزر گیا ہم بھی تھے ورنہ اہل سخن کے شمار میں
ہو چکی احباب کی خاطر مہٹ فکر سخن اہل فن کا کون ہے حلیم پر ماں آج کل
ملازمت میں بار بار تجد لی، چادرے اور تحقیر نے انھیں جس حالت میں چھوڑا اس کا ذکر بھی ایک شعر میں اس طرح کیا ہے:

بکھی موقوف ہیں حلیم پاتے ہیں بھی پنشن

پس کلب علی خاں داخل و خارج میں رہتے ہیں

اب ان کا تعلق راہپور سے ختم ہو گیا۔ پہلے وہ نوک گئے۔ وہاں پہنچے تو معلوم ہوا کہ جس نے مدعو کیا تھا، اس کا حال ہی میں انتقال ہو گیا ہے اور وہ مایوس ہو کر فراموشی پر واپس آ گئے [۸]۔ ۱۸ جولائی ۱۹۰۰ء کے ایک خط میں حلیم نے عرض کیا ہی کو لکھا کہ "ارادہ ہے کہ ملگردل یا بھوپال جا کر تلاش معاش کروں۔ تنخواہ برطانیہ ابھی نہیں ملی۔ اس کا انتظار ہے۔" [۹] کچھ عرصے بعد وہ ملگردل چلے گئے۔ نواب شیخ حسین میاں نے پچاس روپے ماہوار اور خرچ پر روکنا چاہا مگر انھوں نے محسوس کیا کہ وہ یہاں رو نہ

تھیں گے اور آپ وہو کی خرابی کا تذکرہ کے راہپور چلے آئے۔ راہپور میں انھوں نے عزت و احترام کے ساتھ اچھا وقت گزارا تھا اور یہاں کی فضا و ماحول میں وہ رنج لبس گئے تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب نواب حامد علی خاں نے ان کے دو بارہ مہینے پر اضافہ کر کے چالیس روپے مقرر کر دیے تھے اور حاضری دربار سے معاف کر دیا تھا۔ یہ سلا نواب صاحب کے سفر انگلستان کے اس سفر پر موقوفہ کا تھا جو دوسری بار لکھ کر شہزادوں کے اخراجات کے ساتھ، تسلیم نے نواب کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ اسی کے ساتھ ایک جلد "تاریخ کونسل آف ریجنٹسی" اور ایک جلد قریم کرور "تاریخ بدلیج" بھی پیش کی گئی تھی۔ [۱۰] تسلیم کی زندگی کا یہ آخری دور قدر سے راحت و فراغت کا دور تھا اور یہ شعر اسی دور کی یاد دلاتا ہے:

وہ راحت پائی ہے حامد علی خاں کے قصد حق میں

جب کیا خلد میں بھی یاد مجھ کو رام پر آئے

جب سفر نامہ موقوفہ دو بارہ نواب صاحب کی خدمت میں ۱۹۰۷ء میں پیش ہوا اور انھوں نے اسے جت جت دیکھ کر پوچھا کہ "تسلیم کیا چاہتے ہو" آپ نے جواب دیا کہ "حضور ایک روپیہ روزینہ تو میرا خزانہ ازلی سے مقرر ہی ہو چکا ہے۔ میں اور کیا کہوں۔ ہاں سر پرستی ہوگی اگر فریضہ رنج کے ادا کاری کا سامان فرما دیا جائے۔" نواب صاحب نے فرمایا کہ ایسے لیف القوی اور کبریاں معذور آدمی کو حج کے لیے بھیجا گویا اپنے ہاتھ سے کھانا ہے۔ چنانچہ ۱۹۰۷ء سے اس وقت تک آپ کو بطور خشن چالیس روپے ماہوار ملا کرتے ہیں۔ [۱۱]

اب بڑا حایا آدمی بن کر تسلیم پر چہار ہاتھ۔ دل و دماغ، ہوش و حواس، سماعت و بصارت ایک ایک کر کے سب رخصت ہو گئے تھے ایک خط میں لکھا کہ "میرا ضعف بصارت اور عقل سماعت حد سے بڑھ گیا۔ دیوار میں گیا ہوں۔ یہ خط انکل سے لکھا کہ کو یا چند گھنٹے سمجھ دیں۔ پھر نہیں پڑھا گیا کہ کہاں گئی لکھا اور کہاں کون لفظ رہ گیا۔ [۱۲] اب وہ غلطوں کے جواب دینے کے لائق بھی نہیں رہے تھے۔ ان کے ایک شاگرد ناصر صاحب حسب ضرورت ان کی طرف سے خط لکھ دیتے تھے۔ وفات سے دو ایک مہینے پہلے آنکھیں ملوانے رام پور سے کھنٹو گئے اور وہیں آپریشن کے دوران شکر گرا گیا۔ خدا ترک ہو گئی۔ صرف پانی کے سہارے چند دن زندہ رہ کر جبری سال سے ۹۳ سال کی عمر کو پہنچ کر ۱۲۸، مئی ۱۹۱۱ء، پانچ بجے شام وفات پا گئے اور محلہ جال کنواں خدا داد خاں کے باغ میں اپنے استاد خیم دہلوی کی قبر کے قریب ان کا نکاح قبر بنا۔ [۱۳] لکھنؤ کی مٹی تھی لکھنؤ میں مل گئی۔ مرثیہ ہادی نے کئی تصانیف تاریخ لکھے جن سے عیسوی و جبری سال وفات برآمد ہوتے ہیں:

(الف) سن عیسوی میں کہا مرثیہ نے "ہر باغ بہشت" ان کا سال وفات

(ب) "اگر بزم سخن" اے عرش کہ

"ہائے لطف" شاعری جاتا رہا"

۱۳۲۹ = ۱۳۲۷ + ۲

(ج) مصرع مقلد کلمہ دو عرش تم

"نو چراغ بزم شعر اب بجھ گیا"

۱۳۲۹

امیر اہل تسلیم ایک تعلیم یافتہ اور علم و فضل کے حامل خاندان کے تھیں۔ چراغ تھے۔ مقلدوں کے زمانے میں علم و فضل کی وجہ سے قضاة ان کے خاندان کا طرہ امتیاز تھا۔ ان کے جیو اعلیٰ محمد شاہ کے دور میں منگھی کے قاضی مقرر کر کے دہلی سے بھیجے گئے تھے۔ دہلی کی طرف جہانگیر اہل تسلیم کے لاشعور میں موجود تھا اور شاید اسی لیے جب نیم دہلی تھیں آگے تو تھیں کے اکابر شعر کو چھوڑ کر وہ ان کے شاگرد ہو گئے اور انھیں کے رنگ میں شاعری کر کے افتخار کا اظہار بھی کیا۔

میں ہوں اے تسلیم شاگرد نیم دہلی

مجھ کو طرز شاعران تھیں سے کیا غرض

تسلیم صاحب علم بھی تھے اور فن شعر پر قدرت رکھتے تھے۔ زور کو بھی تھے اور قادر الکلام بھی۔ مشاق بھی تھے اور پند کو بھی۔ ساتھ ہی ایک ہاسروت، شریف النفس اور وضع دار انسان بھی، جس کا اظہار قدم قدم پر ان کی زندگی سے ہوتا ہے۔ وضع داری کا یہ عالم کہ ان کے شاگرد رشید شوق نیوی کی خاص علی ہلال سے ایک بحث چھڑی جو مختلف اخبارات میں شائع ہوتی رہی لیکن تسلیم نے، شاگرد سے اپنی ہمدردی کے باوجود ہلال کی صحت کو نہ چھوڑا اور جب ہلال رام پر چھوڑ کر تھیں چلے گئے تو بھی وہ ان سے اسی طرح ملتے رہے۔ (۱۳) کریم الطی ان کی فطرت کا حصہ تھی۔ ان کے شاگرد حسرت موہانی نے جب تسلیم کو طلی گڑھ کے مشاعرے میں شرکت کی دعوت دی اور انھیں لینے کے لیے عبدالقیوم ہدایونی کو راہ پر بھیجا تو اس کے بعد جتنے عبد تسلیم نے حسرت موہانی کو لکھے ان میں مثنوی عبدالقیوم کو سلام مسنون ضرور لکھا۔ (۱۵) تسلیم طعنہ بڑے صابر و شاکر انسان تھے۔ حرص و طمع اور لالچ سے فطرتاً دور تھے۔ عرش نے لکھا ہے کہ جب نواب محمد قلی خان صاحب کا آخری وقت آیا تو استاد تسلیم سے کہا کہ میرے درنا میرے بعد آپ کو نہ پوچھیں گے۔ میں چاہتا ہوں کہ میں روپے ماہوار اپنے وٹھے سے آپ کو لکھ دوں۔ تسلیم کی آنکھ سے بے اختیار آنسو نکل پڑے اور کہا کہ "میری غیرت کو برا نہیں کرتی کہ آپ نہ ہوں اور میں آپ کے وٹھے کی حکو اہ کھاؤں۔" (۱۶) خود داری غیرت و حیا کے ساتھ مل کر ان کی شخصیت کی ایک مثبت قدر بن گئی تھی۔ ریاست منگروال سے تسلیم کے چند روپے ماہوار مقرر تھے۔ ریاست مقررہ ہو گئی تو سولہ مہینے تک وٹیلہ نہ آیا۔ اس اثنا میں منگروال کے میر مثنوی محمد اصغر، جو راہ پر کے رہنے والے تھے، آئے اور ان سے ملے مگر انھوں نے ساری باتیں کہیں لیکن اپنے وٹیلے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔

اسی طرح جب نواب حامد علی خاں کے سطر انگلستان کا مظلوم سفر نامہ جب تسلیم نے پیش کیا اور وہ سادش کر کے غائب کر دیا گیا تو تسلیم مایوس نہیں ہوئے اور کیا کہ سفر نامہ مجھ سے ہے میں سفر نامے سے نہیں ہوں۔ آج سے پچیس روز قبل کا صرف ادب ہی۔ چنانچہ تسلیم نے اپنا یہ معمول کر لیا کہ روزانہ شام کو چراغ جلا کر بیٹھ جاتے تھے اور نواز عثمان ایک سفر نامے کو دوبارہ نظم کرتے تھے۔ [۱۷] تسلیم مشکل حراج اور باہت انسان تھے۔ جب سطر نامہ انگلستان مظلوم دوبارہ پیش کیا تو نواب صاحب نے نہ صرف سابق محذوہ بحال کر دی بلکہ دس روپے کا اضافہ بھی منظور کیا۔

تسلیم پرانی وضع کے آدمی تھے۔ بدلتی زندگی کی ہر شے ان کے لیے اجنبی تھی۔ عروج نے تصویر کے لیے کھلا اور ضد کی تو تسلیم نے کھسا کہ بھائی میں شاہی زمانے کا آدمی ہوں۔ یہ بھی نہیں ہانتا کہ فوٹو س طرح سمجھا ہے کیا ہوتا ہے۔ [۱۸] حسرت موہانی کے بلانے پر علی گڑھ کے محاصرے میں شریک ہوئے تو عرش کو کھسا کہ "اس محاصرہ میں جی بدلتی والوں کی یہی قدر دانی نہیں بھولتی کہ محض داد کے یاروں نے تالیاں بھی بھائیں۔ دائے ایشیائی شاعری۔ تیرا جتاؤ یاروں نے انگریز کی لباس پہنا کر اٹھایا:

مٹائے جاتے ہیں اردو کو انگریز کی فتن دالے

خوابی اس کی قسمت میں خدا جانے کہاں تک ہے [۱۹]

تسلیم اپنے شاگردوں کا بہت خیال کرتے تھے۔ ان کی دل جرنی کے لیے بیٹھ کھتے کہ میں نے اصلاح تو کر دی ہے لیکن اگر مناسب نہ سمجھیں تو اسے نظر انداز کر دیجیے۔ آپ کی غزل کو کسی اصلاح کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض غزلوں میں نکات سخن بھی اپنے شاگردوں کو بتاتے۔ ان نکات سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعر کہتے یا اصلاح دیتے وقت کن کن باتوں کا خیال رکھتے تھے۔

تسلیم نے کئی "دیوان" اور دوسری تصانیف یادگار چھوڑی ہیں۔ ان کا ابتدائی کلام ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں سارے گھر کے سامان اور اثاثوں کے ساتھ لٹ گیا تھا۔ اس میں مومن خاں مومن کی اس تھی تصنیف کی نقل بھی تھی جس میں وجہ تفسیر کی سید بحث کی گئی تھی۔ عرش نے دو شعر اس تک شد و کلام کے "حیات جاودانی" میں درج کیے ہیں۔ تسلیم کی "تصانیف" کی مختصر تفصیل یہ ہے:

(۱) دیوان اول: "نظم ارجمند" کے نام سے "کلیات تسلیم" میں شامل ہے جو ۱۲۸۹ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ [۲۰] اس کلیات کی کتابت خود تسلیم نے اپنے قلم سے کی تھی۔ یہ کلیات ۳۸۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں تمثیلی کلمات کے بعد سات تصانید، دیوان اردو، "نظم ارجمند" (۱۲۸۸ھ) ۹۰ غزلات اور دو مثنویوں (نارہ تسلیم اور شام غریباں) کے علاوہ قطعاً تاریخ بھی شامل ہیں۔

(۲) دیوان دوم: "نظم دل افروز" اس کی کتابت بھی خود تسلیم نے کی تھی اور یہ دیوان لکھنؤ سے ۱۹۰۳ء

میں شائع ہوا تھا۔ [۲۱]

(۳) دیوانی سوم: ”دلکش طالع“ یہ دیوان رام پور سے ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔ [۲۲]

(۴) دیوان چہارم: غیر مرتب و غیر مطلوب۔

دیوان چہارم کے سلسلے میں عرض نے یہ اطلاع بھی پہنچائی ہے کہ تسلیم کی وقات کے بعد چوتھے دیوان کی غیر مرتب و غیر مطلوب آپ کے شاگرد حقیق الرحمن عظیم کے قبضے میں ہیں۔ نواب حامد علی خاں کے قلمی سفر نامہ انگلستان غیر مطلوب کی نقل ان کے ایک اور شاگرد میر رام پوری کے پاس ہے۔ آخری زمانے میں تسلیم نے ”رموز حق“ اور ”مروض و جانے“ کی بحث میں ایک رسالہ جاری کرنے کی کوشش کی تھی اس کے جزوی حصے بھی میر صاحب کے پاس ہیں۔ اکثر مثنویاں غیر مطلوب مختلف حضرات کے ہاں دہلی اور بڑی روئیں۔ فزولوں کا کچھ مجموعہ سماں قدرت علی خاں قدرت کے حصے میں آیا جو نام کو حضرت استاد کے شاگرد تھے۔ حضرت میر رام پوری نے عرق کو تپا کر ”تاریخ بدیع“ کے نقلی حالات دربار میں بھی کتاب لکھی تھی جو ریاست میں ”لال کتاب“ کے نام سے موسوم ہے۔ اس میں جنرل اعظم الدین خاں کے قتل کا واقعہ اور طرح طرح کے نقلی واقعات کی اطلاع ہے۔ ڈاکٹر فضل امام نے یہ اطلاع بھی پہنچائی ہے کہ تسلیم کا غیر مطلوب و نامکمل ”چوتھا دیوان“ جو غزلیات اور ایک واسوشت پر مشتمل اور بخط تسلیم ہے، ان کے پاس موجود ہے جس کا انتخاب انھوں نے اپنے مقالے کے آخر میں شامل کیا ہے۔ [۲۳]

(۵) تسلیم کی ایک اور تصنیف ”تاریخ نو ہارو“ کا قلمی نسخہ کناڈا میں ڈاکٹر اے آر ہارو کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ [۲۴] مثنوی ”تجربہ حقیق“ کا واحد مخطوط ڈاکٹر فضل امام کے پاس ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔

(۶) تسلیم نے منظوم وقائع نگاری کا کام بھی کیا۔ ستر میں لکھی ہوئی ”تاریخ رام پور“ کو انھوں نے نظم کیا اور پہلے حصے میں بانی ریاست علی محمد خاں کے عہد حکومت سے لے کر نواب کلب علی خاں (م ۱۳۰۴ھ) کے عہد تک کے حالات نظم کر کے ۱۲۹۷ھ/ ۱۸۸۰ء میں اسے چھپا دیا اور ۱۸۸۱ء میں یہ رام پور سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد تسلیم نے اس پر مزید کام کیا اور ۱۳۰۳ھ میں اسے مکمل کر کے ”تاریخ بدیع“ اس کا تاریخی نام رکھا۔

(۷) ”تاریخ کال“: نواب کلب علی خاں کی وقات (م ۱۳۰۴ھ) نواب حقائق علی خاں مسٹر ریاست پر بیٹھے لیکن دو سال ہی میں ۲۷ فروری ۱۸۸۹ء/ ۱۳۰۶ھ کو وقات پا گئے۔ ان کے ولی عہد حامد علی خاں نامی تھے اس لیے انگریزوں نے ریجنی کونسل قائم کر دی۔ ”تاریخ کال“ میں نواب حقائق علی خاں اور ریجنی کونسل کے عہد حکومت کے حالات و واقعات نظم کیے گئے ہیں۔ ”تاریخ کال“ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۸ء نکلتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ اس میں آخری واقعہ ۳۱ مئی ۱۳۱۰ء/ ۱۸۹۳ء کا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۰۸ء کے بعد بھی اس میں اضافے ہوتے رہے۔

(۸) "سفر نامہ خسرو دی"۔ مسند نشینی کے بعد نواب حامد علی خاں سرائے لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ تسلیم نے اس سرائے اور اس کے واقعات کو نظم کیا ہے۔ جب نواب واپس آئے تو تسلیم نے، صلیبی امید میں، یہ منظوم سفر نامہ پیش کیا۔ ابھی یہ منظوم سفر نامہ پیش ہی ہوا تھا کہ نواب کر دیا گیا۔ عرش گیارہوی (۲۵) نے اس منظوم سفر نامہ کی تعداد و اشعار ۲۵۵۰۰ بتائی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ اس کے کم ہو جانے کے بعد تسلیم نے اسے دوبارہ نظم بند کر دیا اور اس بار نئے سوسوے میں اشعار کی تعداد تیس ہزار ہو گئی۔ اپنی اسی تصنیف میں ایک اور جگہ اشعار کی تعداد ۳۲۵۰۰ بتائی ہے۔ (۳۶) اسی کے ساتھ اس بار تسلیم نے "تواریخ بدلیج" اور "تواریخ کامل" کا بھی ایک ایک نسخہ نواب کے حضور میں پیش کیا۔ نواب اس کام سے اتنے خوش و مطمئن ہوئے کہ چالیس روپے ماہوار بطور بخش مقرر کر دیے جو انہیں تا حیات ملتی رہی۔ عرش کی دی ہوئی اشعار کی تعداد گنچ نہیں ہے۔ (۱) اکثر گمان چند کے مطابق "تواریخ بدلیج" کے اشعار کی تعداد تقریباً ۳۵۰۰ اور سفر نامہ خسرو دی کی تعداد اشعار تقریباً ۱۳۲۵۰ ہے۔ (۳۷)

"تواریخ بدلیج" "تواریخ کامل" اور "سفر نامہ خسرو دی" یہ تینوں منظوم تصانیف مثنوی کی حیثیت میں ضرور ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ تصانیف وقائع نگاری اور سفر نامے کے ذیل میں آتی ہیں۔ ان کے علاوہ دو اور مثنویوں کا ذکر عرش گیارہوی نے اپنی تصنیف "حیات جاودانی" (حیات و تسلیم کامل) میں کیا ہے اور ان کے نام "غزلیہ مسلسل" و "شکست شاہ جہانی" دیے ہیں۔ (۳۸) حسرت موہانی نے جن کے مطالعہ تسلیم کا بڑا مائدہ عرش گیارہوی کی "حیات جاودانی" ہے، ان مثنویوں کے نام "غزلیہ بلبل" اور "شکستہ شاہ جہانی" لکھے ہیں۔ (۳۹)

ان کے علاوہ کئی اور مثنویاں بھی تسلیم نے لکھیں جن میں نانہ تسلیم (۱۲۶۹ھ)، شام فریاں (۱۲۷۹ھ)، مجمع خنداں (۱۲۹۴ھ)، دل و جان (۱۳۱۱ھ)، گوہر انتخاب (۱۳۱۵ھ)، تجر عشق (۱۳۲۳ھ) وغیرہ کاظمی ذکر ہیں:

"نانہ تسلیم" تقریباً ۱۶۵۰ اشعار پر مشتمل تسلیم کی پہلی مثنوی ہے جو ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۲ء میں لکھی گئی اور جس کا سال تصنیف تسلیم کے استاد حیم دہلوی نے، آفری شعر کے آفری مصرع سے لکھا:

مکلفم حیم سال تصنیف قربان بجمال فکر تسلیم

(۱۲۶۹ھ)

یہ مثنوی پہلی بار ۱۲۷۲ھ میں مطبع معطلانی لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ اس مثنوی میں محمود غزنوی کا ایک مشہور واقعہ نظم کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ایک مجلس میں، جہاں استاد حیم دہلوی بھی موجود تھے اور سخن کا بازار گرم تھا، اشرف علی خاں ایک دوست نے بغل سے کہنے اور اراق نکالے اور اس میں لکھی ہوئی شاہ غزنوی کی کہانی سنائی۔ تسلیم نے لکھا ہے کہ مثنوی سن کر اندازہ ہوا کہ اس کے لکھنے والا سوزوں گو ہے اور اسی لیے اس کے

ہاں شعریت بالکل نہیں ہے۔ اس نے پرانی زبان میں نیا مضمون باندا ہے۔ حلیم نے اسی مشہور و معروف قصے کو، کئی پیشی کے بغیر، اپنے انداز میں، شعر بزم میں لکھا ہے۔ ”یہ قصہ اس سے پہلے بھی کئی مشہوروں کا موضوع بن چکا ہے جن میں شکوہ دہلوی، بگھی نرائن اور شاہ عبدالرحمن کی مشہوریوں کے نام آتے ہیں۔“ [۳۰]

حلیم نے اس مشہوری کو ۳۵، ۳۴ سال کی عمر میں لکھا۔ طرز بیان میں جہانی کا دلولہ و جوش تو محسوس ہوتا ہے اور شعریت بھی لیکن قصے کی قیصر کمزور ہے۔ قصے کے کئی پہلو، جہاں وضاحت کی ضرورت تھی، وہب گئے ہیں۔ ابتدائی حصہ، فنی قاسب کے اعتبار سے، مقدمے طویل ہو گیا ہے اور بعد میں قصے پر دور بھی کم ہو گیا ہے۔ اس سے ہیئت و فن کا قاسب و تو ازن متاثر ہوا ہے۔

”شام غریباں“ تمیاز و سوا شعار پر مشتمل یہ مشہوری ۱۲۷۹ھ میں تصنیف ہوئی اور ”جائے حلیم“ کی طرح کلیات حلیم مطبوعہ ۱۲۸۹ھ میں شامل ہے۔ یہ مشہوری ”ایک بزرگ کی فرمائش“ پر لکھی گئی ہے (ب۔ ۱۰۰) جہاں ہے ہم صادق جہاں کا۔ قصے کے اعتبار سے بھی یہ کمزور مشہوری ہے۔ اس میں ہونے والے واقعات سب فرضی اور بے درہما سے معلوم ہوتے ہیں۔ عشق میں جان دینا اس کا موضوع ہے جس کا اظہار محبت کی تعریف میں متعدد شعر کہ کر کیا ہے اور بتایا ہے:

محسرت جان دینی زندگی ہے قضا اس میں ادائے بندگی ہے [۳۱]

اور خود رفتہ قصے کے سارے کردار ایک ایک کر کے جان دے دیتے ہیں۔ زبان و بیان و قوت اظہار اور شعریت کے لحاظ سے اسے مشہوری ”جائے حلیم“ پر ترجیح دی جاسکتی ہے۔ اس مشہوری میں بہت سے حصے ایسے آتے ہیں جو قاطبی توجہ، دلچسپ اور موقع محل کے اعتبار سے بھی بُرے اثر ہیں۔

”صبح کھداں“: افسانوی ہزار اشعار پر مشتمل اس مشہوری کا تاریخی نام ”مستعلیٰ خیال“ ہے جس سے ۱۲۹۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر میمان چھ نے لکھا ہے کہ حلیم کے ہاتھ کا لکھا ہوا محفوظ، جو اشیت لاہوری رام پور میں محفوظ ہے، اس میں کہیں پر بھی مشہوری کا نام ”صبح کھداں“ نہیں ہے۔ اس مشہوری کا قصہ، مقبول عام داستانوں کی طرح، مافوق الفطرت عناصر پر مشتمل ہے۔ زبان و بیان و قوت اظہار، مظهر نگاری، جذبات کی ترجمانی، دو قصوں و سرور کی محفل کے نقشے پر اثر انداز میں بھائے گئے ہیں۔ اس مشہوری پر میر حسن کی مشہوری ”سحر الہیان“ کا واضح اثر ہے اور یہ مشہوری بھی اسی بحر میں لکھی گئی ہے۔ مشہوری ”صبح کھداں“ (مستعلیٰ خیال) میں حلیم کی قوت بیان مزید پختہ ہو کر اثر و تاثیر کو طرزِ ادا میں سمو دیتی ہے۔ یہ ایک اچھی قابل ذکر اور پر اثر مشہوری ہے۔

”دل و جان“: تقریباً دو ہزار اشعار پر مشتمل یہ مشہوری اشرف علی اشرف کی فرمائش پر حلیم نے لکھی جو ۱۳۱۱ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی [۳۲] جیسا کہ حلیم کے ایک شاگرد شوق بیوی کے اس شعر سے

بھی مظلوم ہوتا ہے۔

تاریخ اشاعت اس کی نکھو "یہ نظم ہے بے بہا گرامی"

(۱۳۱۱ھ)

گو یا یہ مثنوی ۱۳۱۱ھ سے عاصی پہلے لکھی گئی تھی۔ ممکن ہے یہ مانگروں کے زمانہ قیام میں لکھی گئی ہو اور اسی وجہ سے اس میں نواب مانگروں حسین میاں کی مدح میں اشعار شامل ہیں۔ مثنوی کا قصہ عقل کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ ایک درویش کی دعا سے بادشاہ کے ہاں "دل" پیدا ہوتا ہے اور وزیر کے ہاں "جان" پیدا ہوتی ہے۔ درویش نے یہ بھی چٹھن گوئی کی تھی کہ "جان" کی چار شاخاں ہوں گی۔ جب دونوں بڑے ہوئے اور عشق نے طلب کیا تو ملکہ نے اس خوف سے کہ "جان" کی چار شاخاں ہوں گی، اپنے بیٹے "دل" کو شادی سے روک دیا۔ اس کے بعد مجر اعظم واقعات سامنے آتے ہیں اور ان واقعات کے نتیجے "جان" کی تین بار شادی ہوتی ہے اور ہر بار "دل" سے ہوتی ہے لیکن دونوں کو یہ مظلوم نہیں ہوتا کہ "دل" کی شادی "جان" سے ہو رہی ہے۔ جب چوتھی بار شادی ہوتی ہے تو پھر کہیں جا کر یہ راز کھلتا ہے۔ بظاہر یہ ایک غیر فطری بات مظلوم ہوتی ہے لیکن اس قسم کے واقعات پر یہ معاشرہ یقین رکھتا تھا اور ایک ہل کے لیے بھی اسے واقعہ کے غیر فطری ہونے کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ اس مثنوی کے نام سے بھی مظلوم ہوتا ہے کہ اس میں "دل و جان" اسی طرح تشکیلی نام ہیں جس طرح لہجی کی مشہور زمانہ تصنیف "دستور عشاق" کے نثری خلاصے میں "حسن" اور "دل" دو کردار تھے اور جس سے استفادہ کر کے علامہ دجانی نے اپنی اردو نثری تصنیف "سب رس" لکھی تھی۔ چار شاخاں کے واقعات بھی اپنے اندر تشکیلی انداز رکھتے ہیں۔ اس مثنوی کا مطالعہ اس انداز نظر سے بھی کیا جانا چاہیے۔

"دل و جان" بھی حلیم کی کاہلی ذکر اور دل چسپ مثنوی ہے۔ مثنوی پڑھتے ہوئے اس کی زبان و بیان کا قریب و کچھ کر دین بار بار "سرا لہیان" کی طرف جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس مثنوی پر "گلزار نسیم" کے مخصوص طرز کا ذکر بھی بہت واضح ہے اور یہ دونوں رنگ و اثر مثنوی "دل و جان" میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ اس احتیاج سے ایک نیا سا رنگ ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہی احتیاج اس مثنوی کے طرز و ادائیگی خوبی ہے۔ یہاں بھی دہلوی مزاج شاعری گھنوی رنگہ خن سے مل کر ایک ایسی وحدت کو جنم دیتا ہے جوئی ہے۔ یہی کام حلیم نے اپنی اردو و نثر میں کیا ہے جس کا مطالعہ آگے آنے کا۔ مثنوی "نظم عشق" کا اردو خطوط اکبر فضل امام کے پاس ہے جسے مرثب کر کے انھوں نے شائع کر دیا ہے [۳۳]۔ ۱۰۲۲۶۸ شمار پر مشتمل یہ مثنوی ۱۳۲۳ھ میں تصنیف ہوئی۔ "نظم عشق" اس کا تاریخی نام ہے جیسا کہ حلیم نے لکھا ہے۔

کہا دل نے رکھ نظم عشق نام [۳۳]

مناسب سمجھ کر دم اختتام

”بھڑا عشق“ کی تعریف کا سبب یہ بتایا گیا ہے کہ تسلیم کے ایک دوست یا راحہ خاں نے اپنے کسی دوست کا واقعہ سنایا جو عشق میں گرفتار ہو چکا ہو کر در بدر مار مارا بھرتا تھا۔ اس کی محبوبہ جو ”ہم جنس پرست“ تھی، اپنی کینر سے جنس جٹ حاصل کرتی تھی اور عاشق کو اعلیٰ عشق کے باوجود فریب دے کر دور رکھتی تھی۔ عاشق ٹھک آ کر خودکشی کی نیت سے بھڑا اپنے سینے میں اتار لیتا ہے۔ اسی پریشاں حالی میں ایک مرشد راز داں اسے مل جاتا ہے جو اس کے سینے سے بھڑا نکال کر اس کا ہوا کرتا ہے اور پھر اسے اس ”سوز جاس کاہ“ سے بھڑا کر عشق اللہ سے ملا دیتا ہے۔ یہ واقعہ سن کر یا راحہ خاں نے اسے نظم کرنے کی فرمائش کی۔ ”ہم جنس پرستی“ کے موضوع پر اردو میں کوئی مثنوی میری نظر سے نہیں گزری۔

یہ مثنوی، مکتبہ مثنوی کے مطابق، حمد و نعت سے شروع ہوتی ہے۔ پھر سبب تالیف کے بعد ”قضا و عشق“ اور آغا جان داستان کے عنوانات آتے ہیں۔ اس کے بعد ساری مثنوی عاشق و معشوق کے درمیان خط و کتابت کے انداز میں بیان کی جاتی ہے۔ آخری حصے میں وہ ”مرد و اختر شناس“ عاشق کو مشورہ دیتا ہے اور اس مشورے سے اس کے اندر ایسی تبدیلی آتی ہے کہ وہ مناجات کے لیے ہاتھ اٹھاتا ہے اور تو پر کرتا ہے۔

خدا کی کا صدقہ لے جلدی خیر	کہ رام نہایت آئے مجھ کو نظر
جوں کے الم سے بھڑا کر مجھے	تو اپنی محبت عطا کر مجھے
بھی کہہ رہا تھا یہ شوریدہ سر	کہ بحر کرم آ گیا جوش پر
یہ عاشق کو اس وقت ثابت ہوا	کہ پردہ خدا دل پر چڑا، اٹھ گیا
کوئی چیز بجلی سی آئی مٹی	جی نئی دل میں پائی مٹی
نہ سوز فہم عشق نہ زور رہا	نہ سر میں وہ سودائے گیسو رہا
جو خدا دل میں خار و خنجر ماسوا	گئی آگ ایسی کہ سب جل گیا

تسلیم کی یہ مثنوی کم و بیش ۸۸ سال کی عمر میں لکھی گئی۔ یہ ایک انسان کے کایا کاپ ہونے کی داستان خاتی ہے اور بتاتی ہے کہ کس طرح معنی ہزاری معنی حقیقی میں بدل جاتا ہے۔ اس کا مقصد انسان کے باطن کو حقل دے کر عشق حقیقی کے لیے پاک صاف کرنا ہے۔

اس مثنوی میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ عام بول چال کی معیاری زبان ہے۔ اس میں بیان کی ایسی روانی ہے کہ بے ساختگی کا احساس اس میں اثر و تاثیر کو گہرا کر دیتا ہے۔ جو مناظر مثنوی میں پیش کیے گئے ہیں وہ دل چسپ دئے اثر ضرور ہیں لیکن حسن ترتیب اور حسن قیصر کے اعتبار سے یہ مثنوی بھی کمزور ہے۔ ایسا مظلوم ہوتا ہے کہ قصہ ان کے باطن میں اتر کر ان کے تخلیقی وجود سے ہم کنار نہیں ہوا ہے۔ وہ سارے قصے جو تسلیم نے اپنی مثنوی میں بیان کیے ہیں وہ دوسروں کے سنائے ہوئے ہیں یا دوسروں

نے سنا کر انھیں غم کرنے کی فرمائش کی ہے۔ وہ قصے کو جانے سنوارنے کی طرف توجہ نہیں دیتے بلکہ اسے جھڑی سے غم کر دیتے ہیں جس سے ان کی غم کوئی کی قوت کا اعتبار ہوتا ہے لیکن فن کا نہیں۔

”گوہر انتخاب“ یہ وقت کے اعتبار سے مشہور ہے جس میں شہر شکر والی اور اس کی مہموں اور مقبروں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ”گوہر انتخاب“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۱۵ء برآمد ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی میں داستانیں قصے کہا جیاں بہت مقبول تھیں اور عام طور پر دہلی سے چمپلی اور سنی جاتی تھیں۔ شاعری اس زمانے میں پر اثر اور بعد ازاں شاعری میں استعمال ہونے والی علمیات، کتابیات اور علامات سے خاص و عام اور تعلیم یافتہ و ناخواندہ عام طور پر سب واقف تھے۔ مشہور چمپلی شاعری بھی تھی اور داستان یا قصہ بھی اس لیے اس دور میں یہ بہت مقبول مطلبِ سخن تھی۔ اس دور اور اس صدی کا اچھا مزاج تھا۔ وہ پائیں جو آج نا قابلِ یقین اور مافوق الفطرت اور خلاف عقل معلوم ہوتی ہیں اس دور کے لوگ ان پر پوری طرح یقین رکھتے تھے۔ ایک طرف مذہبی قصے ہیں جو جڑواں و کرامات سے بھرے ہوئے ہیں اور دوسری طرف مشقیہ شہزادیاں ہیں جہاں عجیب و غریب واقعات سامنے آتے ہیں اور عاشق شہزادہ مہمات سر کر کے وصل محبوب سے ہم کنار ہوتا ہے۔ سراپا اور بیان وصل کو تشبیہات اور لطیف اشاروں میں بیان کو یہ معاشرہ پسند کرتا تھا۔ عشق، حسن، دور دراز کھوں کا سفر، پریاں، دوج، جادو، کرامات اور درویش فقیر اس تہذیب کے مزاج کا حصہ تھے۔ تخیل کی بے تکلف آزادانہ، جہاں زمان و مکان کا تصور ہوا ہو جاتا تھا، اسے دل سے پسند تھی۔ حلیم کی مشہور ”شامِ غریباں“ کا ماحق اگر گھنٹوں کے چمک سے اچانک تہمت چلا جاتا ہے تو معاشرے کے لیے یہ کوئی ناممکن بات نہیں تھی۔

حلیم کی مشہور میں قصے کا راجہ اور اس کی فنی فقیر و توازن کمزور ہے لیکن اعجاز بیان شاعرانہ و رنگین ہے۔ قصہ کے ارتقا کا وہ خیال نہیں کرتے اسی لیے عدم تناسب کی وجہ سے ان کی مشہوریاں طولِ بیانی کا افکار ہو کر سحر الہیان اور گھر انجیم یا میر کی مشہور کوئیں پہنچتیں لیکن یہاں بھی ان کی انفرادیت یہ ہے کہ مشہور ”دل و جان“ اور ”صبحِ خدا“ میں لکھنؤ کا رنگ و مزاج، دہلی کے مخصوص مزاج شاعری سے اس طرح نقل مل گیا ہے کہ ”طرزِ ادا“ کی دہندگی ہی ایک نئی صورت آ بھرتی ہے۔ طرزِ ادا کی بھی صورت حلیم لکھنؤ کی وہ انفرادیت ہے جو ان کی ”غزل“ میں بھی نمایاں ہوئی ہے اور جس پر حلیم کے شاگرد مسرت مودانی نے خود اپنے طرزِ سخن کی بنیاد رکھی ہے۔ اس موضوع پر ہم آئندہ سطور میں، حلیم کی غزل کے مطالعے کے ذیل میں، بحث کریں گے۔

حلیم کی قادر الکلامی اور مشاطی ان کی مشہور سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے اظہار میں قاری تراکیب و بندشیں بھی ملتی ہیں جیسے مشہور ”جئے حلیم“ اور ”شامِ غریباں“ میں اور ساتھ ہی لکھائی زبان اور

روادع و محاورہ کے لیے سائنس اعتبار رکھیں ایسا مثنوی "نظم حلق" میں۔ اکثر فارسی تراکیب اور محاورہ زبان ایک ساتھ ملتے ہیں۔

دوسری اصنافِ سخن میں تسلیم کے پاس قصیدہ نمایاں ہے۔ ان کے پہلے دیوان "نظم اور جند" میں ان کا فقہی قصیدہ، مثنوی کی سرشاری اور فن کے لحاظ سے بھی، قابلِ ذکر ہے۔ تسلیم کے قصیدوں سے اعجاز و ہوتا ہے کہ وہ قصیدہ کی روایت سے خوب واقف ہیں۔ شان دار بحر میں، مشکل گالیے ردیف اور پر شکوہ الفاظ کے استعمال سے ان کا قصیدہ اپنے مقصد میں کامیاب رہتا ہے۔ وہ قصیدے کی روایتی کیفیت کو تقصیر، گریخ، مدح، مدعا اور دعا سے ستوارتے سجاتے ہیں۔ قدرتِ کلام ان کے قصیدوں میں نمایاں ہے۔ بات کو اس تیر سے کہتے ہیں کہ حدت کا اثر قائم ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ کی صنف اب محض رکی چیز بن کر رہ گئی ہے اور یہ دم بھی اب دمِ قور رہی ہے۔ تسلیم کے قصیدوں کو بڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا سیلابِ طبع اس طرف نہیں ہے۔ وہ صرف روایتِ قصیدہ کو دہرانے کا کام کر رہے ہیں۔ واحد علی شاہ، نواب کلب علی خاں اور نواب حامد علی خاں و دیگرہ کی مدح میں جو قصیدے ان کے دروین میں شامل ہیں، ان سے یہ قور ضرور پتا چلتا ہے کہ وہ پختہ گو اور قادر الکلام شاعر ہیں لیکن قصیدے میں ان کا دل ویسے نہیں لگتا جیسا غزل میں لگتا ہے۔ "کلیاتِ تسلیم" کے قصائد میں وہ اپنے استاد ضمیم دہلوی کی پیروی کرتے ہیں لیکن بقول حسرت موہانی "دیوان دوم کا ابتدائی قصیدہ نواب کلب علی خاں کی شان میں سزاوارتہ نہیں ہے۔ اس کے سوا دیوان سوم و چہارم کے باقی قصیدوں میں ہندرج کزوری اور رنگِ نسیم سے دوری پیدا ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ دیوان سوم کے قصائد کی سطح شاعری دیگر شعرائے دہلی و بھٹو کی عام سطحِ سخن کے برابر بلکہ کہیں کہیں اس سے بھی پست ہو گئی ہے۔" (۳۵) تسلیم کی مثنوی، قصیدہ اور غزل کو بڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر صنفِ سخن میں روایت کی پیروی کر کے اسے دہرا رہے ہیں اور اس طرح دہرا رہے ہیں کہ ان کی تخلیق کا سیلابی کا اثر قائم کرتی ہے لیکن نہ وہ مثنوی میں "سحر الجہان" اور "نگارِ نسیم" سے آگے جا کر کوئی نیا راستہ نکالتے ہیں اور نہ اس صنف میں کوئی اضافہ کرتے ہیں اور اسی طرح نہ قصیدے میں وہ سودا و ذوق سے آگے نکلتے ہیں۔ سب صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے لیکن اپنی غزل کے ایک حصے میں تسلیم نے شعوری طور پر ایک کام ایسا کیا کہ وہ ان کی انفرادیت بن گیا اور وہ ایک نئے رنگ کے بانی ہو گئے۔

تسلیم کی غزل:

شاگردِ جو بہت ہوتے ہیں لیکن تسلیم اپنے استاد ضمیم دہلوی کے حسنِ سخن پر دل و جان سے فریفتہ تھے اور انھیں کے رنگ اور طرزِ سخن کی پیروی کرتے تھے جس کا اعتبار اپنے دروین میں بار بار کیا ہے:

میں ہوں اے حلیم شاگرد نسیم دہلوی
 حلیم اگر حسنِ سخن کی ہے قنّا
 تو بیرونی بندش استاد کیے جا
 حسنِ بندش میں حاشیٰ معنیٰ نوخیز میں
 چاہیے حلیم تھہ کو بیرونی استاد کی
 حلیم باغِ دہر میں نصیبِ نسیم سے
 کتنی ہے طلقِ بلبلی ہندوستان بھگے
 حلیم کی ساری تعلیم و تربیت، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، لکھنؤ میں ہوئی تھی۔ انھوں نے جب شعور کی آنکھ
 کھولی اور شاعری کی طرف متوجہ ہوئے تو چاروں طرف سے ان کے کانوں میں لکھنؤ کے حراج و رنگ کی
 آوازیں چڑھ رہی تھیں۔ وہ لکھنؤ سے حدودِ محبت کرتے تھے۔ یہ ان کا وطن تھا اور اس کا حراج ان کی کھٹی
 میں پڑا تھا:

دامِ عزتِ رنگیں ہاں ان کو نہ دکھلا سبز باغ
 کیا کریں گے لے کے جنتِ ساکناں لکھنؤ
 چیتے گئی کیوں کر جدائی میری اس کی ہو سکے
 لکھنؤ ہے روحِ میری، میں ہوں جانِ لکھنؤ
 یہ لطافت ہو کلامِ غیر کو کیوں کر نصیب
 دھبہ مویجِ آبِ کوثر ہے زبانِ لکھنؤ

ایک طرف لکھنؤ، حلیم کی جان و روح تھا جس کی زبان کو وہ "رنگِ مویجِ آبِ کوثر" سمجھتے تھے اور اسی کے
 ساتھ وہ اپنی شاعری میں نسیم دہلوی کے طرزِ بیان، ان کے حسنِ سخن، ان کے حسنِ بندش اور "حاشیٰ معنیٰ
 نوخیز" کی بیرونی کوتر چاند سے رہے تھے اور علی الاطلاق کہہ رہے تھے:

میں تو ہوں حلیم شاگردِ نسیم دہلوی
 مجھ کو طرزِ شاعرانہ لکھنؤ سے کیا غرض

یہی وہ تضاد تھا جس سے وہ تخلیقی سطح پر دوچار تھے اور تضاد کے اسی احتجاج سے حلیم کے ہاں وہ رنگِ سخن
 پیدا ہوا جس میں بیک وقت لکھنؤ اور دہلی دونوں کے رنگوں کی نمود و موج تھی۔ یہ لکھنؤ اور دہلی کے دورِ رنگ
 کیا تھے؟ واضح رہے کہ یہ دونوں رنگ ایک ہی تہذیب کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے لیکن وہ شعروں کے الگ
 الگ سیاسی و معاشی حالات نے انھیں ایک دوسرے سے ذرا سا مختلف کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں
 کہ لکھنؤ کے شعرا کی تربیت بھی ابتدا میں دہلی شعرا نے کی تھی، بعد میں لکھنؤ کے رنگِ شاعری پر تاج چھایا
 ہوا تھا اور تاج ہی وہ شاعر تھا جس نے نہ صرف سارے لکھنؤی شعرا کو متاثر کیا تھا بلکہ جس کی مقبولیت اور
 "طرزِ جدید" نے غالب اور مومن کو بھی اپنی طرف راغب کیا تھا۔ تاج اور ان کے شاگردوں کے زیرِ اثر
 صحیح زبان، محسنِ محاورہ و رد و مراد، رعایتِ لفظی، مضمونِ آفرینی پر اور وہ بھی ایسی جس میں دور کی

کوڑی لاکر بی بی صاحبوں سے معنی کا چراغ روشن کیا گیا ہو، زور دیا جاتا تھا۔ ان کے علاوہ پیش پستی اور ٹاپری حسن پرستی، کے مزاج کی وجہ سے لکھنؤ میں "مشق" کے بھائے "حسن" پر زور دیا جاتا تھا۔ اسی لیے یہ عاشق کی نہیں بلکہ معشوق کی شاعری ہے جس کا عضو عضو اس کی ادائیں اور لباس بیان میں آتا ہے اور اسی وجہ سے تاریخ نے شعوری طور پر "ہند" کو شاعری سے خارج کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ "خارجیت" کا رنگ شاعری پر غالب آ گیا تھا۔ دہلوی رنگ میں بول چال کی تھلسالی بھادوہ زبان کی اہمیت تھی اور وہاں زبان کے وہ سخت و غیر فطری اصول، جو تاریخ اور ان کے شاگردوں نے وضع کیے تھے، مقبول نہیں تھے۔ ان کے ہاں ہند پر اور سوز و گداز کی اہمیت تھی۔ شاعری میں سوز و گداز ہند بے کوشاں کیے بغیر پیدا نہیں کیا جاسکتا تھا۔ دہلوی شعرا کے ہاں اسی لیے ہند پر شعر میں کارفرما رہتا ہے اور "واغلیت" اس کے طرز سخن میں رنگ گھولتی ہے۔ یہ عام طور پر "مشق" کی شاعری ہے اور "حسن" بھی "مشق" کے حوالے سے زیر بیان آتا ہے۔ امیر اللہ حلیم کا مزاج اور روح تو لکھنوی ہے لیکن طرز بیان، حسن بندش اور نئے معنی کی تلاش میں وہ نیم دہلوی کا رنگ اختیار کرتے ہیں۔ یہ دونوں مزاج جب تخلیقی سطح پر مزاج کی پہلی میں پک کر سامنے آتے ہیں تو ایک ایسا رنگ ابھرتا ہے جو مختلف اور نیا نیا سامعلوم ہوتا ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو حلیم لکھنوی کی انفرادیت اور پہچان ہے اور اپنے استاد کا بھی وہ رنگ خفا ہے جسے حسرت سوانہی اختیار کرتے ہیں اور ہا ستوار کرا سے لہایاں کر دیتے ہیں اور اس طرح حلیم کا یہ رنگ شاعری کا نئے اپنے دور سے آتا ہے۔ یہ انفرادیت شاعر کو بھرا آئی اور نہ تنہا لکھو آبادی یا اس دور کے کسی اور شاعر کو۔ یہ سب شعرا فضل کی روایت کی تکرار اور اسے دہرانے کا کام کرتے ہیں۔ حلیم بھی زیادہ تر یہی کام کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا ایک حصہ مزاج کے قفل سے گزر کر، ان کی انفرادیت بن جاتا ہے۔

یہ رنگ ان کے پہلے مطلوبہ دیوان "نظم اربعہ" (۱۲۸۸ھ) میں زیادہ نمایاں ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ حلیم اپنے استاد نیم دہلوی کی وفات (۱۲۸۲ھ) کے بعد آہستہ آہستہ دور ہو کر پھر سے لکھنؤ کے رنگ سے قریب ہو جاتے ہیں۔ رنگہ تاریخ بھی دیوان اول میں موجود ہے جس کا واضح اثر بہت سی غزلوں اور خصوصاً اس سہ خزانہ میں نمایاں ہے جس کا مطلع اور چند شعر یہ ہیں:

تعلق مر کے بھی باقی رہا زلف۔ پریشاں کا
طا قسمت سے بہر دُمنِ حمتہ سنبھلتاں کا
امید نفع بے جا ہے تپاک۔ اہل رفعت سے
طا ہے کس کو پانی چھڑے ہر درختوں کا
ضو خط کی ہوئی بوسہ لہوں کا کون پاتا ہے

اجارے میں خضر کے اب ہے چہرہ آب حیواں کا
 دکھا دیتی ہے جلوہ روزِ عشرت کا شبِ ماتم
 بنی ہے شامِ غم کھونکستِ مردی صبحِ خداں کا
 شبابِ آبا نہیں ہے ناقوانی برحق جاتی ہے
 بنا ہے ضعفِ رہبر و حشتِ غم گر ہواں کا

ان اشعار کا تاریخ کی غزلوں میں ملا دیجیے تو وہ تسلیم کے نہیں بلکہ تاریخ ہی کے معلوم ہوں گے لیکن غزل کی
 غزل کے اشعار آپ تاریخ کے کلام میں ملائیں گے تو وہ بے رنگ نظر آئیں گے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس
 کے چند شعر یہ ہیں

خاکِ آغوشِ لہد میں ہمیں راحت ہوگی
 آج مر جائیں گے کل فکرِ قیامت ہوگی
 تم چلے جاؤ گے اس بزمِ طرب سے افسوس
 آج ہم ہوں گے ہماری شبِ فرقت ہوگی
 خوب گزرتے گی اگر مر کے لہد تک پہنچے
 کہ نہ تکلیف وہاں ہوگی نہ راحت ہوگی
 سر اٹھایا جو مرے شورِ جنوں نے دمِ حشر
 دیکھنا کیسی قیامت میں قیامت ہوگی
 تم سلامت رہو خنجر نہ گئے ہر رو کو
 ورنہ کل بھی مجھے پیچنے سے عداوت ہوگی
 حشر میں یاد سے کیا خاکِ طے کا تسلیم
 کر ترے ساتھ وہاں بھی جی قسمت ہوگی

یہاں میں اور غزلیں طوالت کی وجہ سے درج نہیں کر رہا ہوں، ورنہ اس رنگہ سخن کے متعدد شعر اور
 غزلیں تسلیم کے دیوانِ اول ”نظم اور جملہ“ میں خاص طور پر موجود ہیں۔ اب یہ چند شعر اور پڑھ لیجئے تاکہ
 وہ بات جو میں کہہ رہا ہوں، چوری طرح واضح ہو جائے

کیوں اٹھاتا ہے ستم گرا اپنے کو پتے سے مجھے اب تو سایہ بھی نہیں سر پر تری دیوار کا
 ضبطِ فریاد میں آنے کا نہیں فرق کبھی احسان لاکھ کرے گردشِ دوراں اپنا
 اگر پھیلا نہیں بارِ مہا نے ہر اک غمخیز چمن میں فتن پڑا کیا

ہائے کب تک نہ میں گھراؤں گا اسے دستہ جنوں
اب تو دامن بھی نہیں ہے کہ بھل جاؤں گا

نالہ کھنچا ہے، اول ہے غنا، شوق ہے اول اس
نکل سے پہلے جتنا ہے سر دشمن حلیم
کیا کروں اپنی مرض کو میں رقیبوں سے ملا
کتب: عشق کی تعلیم نہ پوچھو حلیم
پلٹے بھرتے ہیں مگر رنج سحر رکھتے نہیں
خالی نہیں حلیم کبھی درد سے دم مگر
یہاں فریب فقیب و فراز اکڑ ہے
شکستہ پاہوں کہیں ساتھ سے نہ رہ جاؤں
کرتے ہیں مجھ سے اس لیے دم و حرم میں ہم
دستہ جنوں سے بچنے خود شید کم نہیں
ہیں نالہ ہائے چند، غزل کا بہانہ ہے
سویا ہوں شبہ و صل میں یا مر کے لہ میں
کیا کہتے ہو کیا بھول گیا میں دم رخصت
اتنے صدمے دیے کہ آخر کو
بکھو تو پہلے سے دل بے تاب تھا وحشی مزاج
کیا کہہ کے حویب ہمیں سے نکل گئی
دو گم شدہ ہوں سوئے بدم اضطراب میں

ذرا توجہ سے ان اشعار کو پڑھیے تو یہاں حلیم دہلوی کے حسن بیان کے ساتھ ہمیں مومن خاں مومن کی آواز
کی گونج بھی صاف سنائی دیتی ہے مگر یہ آواز اور دوسری آوازوں کے ساتھ مل کر حلیم کی اپنی آواز بن گئی
ہے۔ کہیں یہ آواز حلیم کی شاعری میں صاف سنائی دیتی ہے اور کہیں دہلی دہلی سی۔ جی آواز آنے والی
غزل کے لیے حلیم کا حلیہ ہے جس سے، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان کے شاعر و شاعریت موبانی نے
پورا کمال اٹھا کر اسے مزید نکالیا ستوا اور حلیم کا یہی احراج آج خود حسرت موبانی کی پہچان ہے جس کا
ذکر خود حسرت نے کیا ہے۔

ہو حلیم ہوں شیدائے اعجازِ حتم شوق ہے حسرت مجھے اشعار حسرتِ خیر کا
حلیم نے لکھنا اور دہلی کی شاعری کے احراج سے پیدا ہونے والے طرز کو محسوس کر کے خود اسے اپنی

پہچان بتایا تھا

استاد نیکوؤں ہیں نپے شعر میں مگر
 حلیم کا یہ کلام اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ دہلی اور کھنؤ الگ الگ دہستان تھیں ہیں اور جو فرق نظر آتا ہے
 وہ سیاسی، معاشرتی اور سماجی ماحول اور عقیدے و معاشرت کا فرق ہے۔ طرز احساس دونوں کا ایک ہے۔
 امیریتانی کھٹوی اور مرزا دارغ دہلوی جب رام پور میں ملتے ہیں تو دونوں کے ہاں قدرتی طور پر دہلی اور
 کھنؤ کے رنگ ایک دوسرے میں ملنے لگتے ہیں اور امیریتانی دارغ دہلوی کی زبان میں اور دارغ امیر کے
 انداز میں بولتے سنائی دیتے ہیں۔ جلال کھٹوی کا میلان طبع بھی دہلی کے رنگہ سخن کی طرف ہے۔ اگر
 تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو رام پور اور حیدرآباد اس وقت دو ایسے مقام تھے جہاں دہلی اور
 کھٹوی کی بہترین خصوصیات ایک دوسرے میں جذب ہو کر کسی بڑے و منفرد شاعر کو جنم دے سکتی تھیں مگر
 ایک طرف تو یہ تہذیب خود ٹوٹے ہوئے دل کی صدا تھی اور دوسری طرف جاگیر دارانہ نظام دہلی
 ریاستوں کی فضا میں ایسے ترقی پسند عناصر موجود نہیں تھے جو فکری و تہذیبی انجھاؤ کو تو ذکر روایت فطنی کی
 طرف لے جائیں، اسی لیے متعدد شعر اکو جمع کرنے اور ان کی سرپرستی کے باوجود یہ دونوں ریاستیں بھی،
 تخلیقی سطح پر ایک ایسا قبرستان نظر آتی ہیں جہاں دہلی اور کھٹوی کے شاعروں کو ایک ساتھ اپنی اپنی قبروں میں
 دفن ہونے کی اجازت تھی اسی لیے یہ شعر اپنی اپنی استعداد کے مطابق اپنی اپنی راہ پر چلتے دے لیکن
 احراج کے تخلیقی عمل سے کوئی بڑا شاعر جنم نہ لے سکا۔ احراج کا یہ کام حلیم نے کیا اور اسی وجہ سے ان کا
 اثر آنے والے دور کی فزول پر پڑا۔

حلیم ان شاعروں میں ہیں جنہوں نے ”روایتی“ شاعری کے اس آخری دور میں اسے اٹھایا،
 پھیلایا اور عام کیا۔ شاعری کی وہ روایت جو دہلی دکن سے شروع ہوئی تھی حلیم، امیر اور دارغ دہلیہ پر آ کر
 ختم ہو گئی۔ کھٹوی اور دہلوی رنگوں اور طرزوں کا وہ احراج جو حلیم نے پیدا کیا وہ انہیں روایت کی تکرار
 کے اس دور میں لگانا نہ جاتا ہے۔

حواشی:

(۱) حیات جاوردانی معروف پہ حیات تسلیم کا کل، عرض مقیم کیا، ۶، اردو پریس علی گڑھ

(۲) ایضاً، ۶

(۳) ایضاً، ۷

(۴) ایضاً، ۸

(۵) کلیات تسلیم، امیر اٹھ تسلیم، ۷، ۳۶، مطبع قشقی ذول کثر و کثرت ۱۳۸۹ھ/۱۹۷۰ء

(۶) حیات جاوردانی، عرض مقیم کیا، ۶-۱۶، اردو پریس علی گڑھ

(۷) ایضاً، ۳۱

(۸) ایضاً، ۳۵

(۹) ایضاً، ۳۶

(۱۰) ایضاً، ۳۷

(۱۱) ایضاً

(۱۲) ایضاً، ۳۸

(۱۳) ایضاً، ۷

(۱۴) ایضاً، ۳۹

(۱۵) تذکرۃ الشعراء، حسرت موہانی، مرتبہ اشفاقہ رضوی، ۳۱، ۱۰، اردو یادگار غالب کراچی، ۱۹۹۹ء

(۱۶) حیات جاوردانی، عرض کیا دی، ۳۸-۳۹، نکولہ والا

(۱۷) تذکرۃ الشعراء، حسرت موہانی، نکولہ والا، ۳۱۳

(۱۸) حیات جاوردانی، عرض کیا دی، ۱۳، نکولہ والا

(۱۹) ایضاً، ۵۳

(۲۰) کلیات تسلیم، مطبوعہ ذول کثر و کثرت ۱۳۸۹ھ

(۲۱) نظم دل و فرد، نامی پریس کثرت ۱۹۰۳ء

(۲۲) دفتر خیال، مطبع سیدی رام پور، ۱۹۱۰ء

(۲۳) امیر اٹھ تسلیم، ذاکر نقی، نام، ۳۵، ۱۰، آڈیو ۱۹۷۰ء

(۲۴) ایضاً، ۳۶

(۲۵) حیات جاوردانی، ۳۶-۴۷، نکولہ والا

(۲۶) ایضاً، ۵۱

(۲۷) اردو و شوقی ثنائی چند ہیں، گمان چند ہیں، ۶۰-۶۰-۱۰، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ، ۱۹۶۹ء

(۲۸) حیات جاوردانی، عرض کیا دی، ۵۱، نکولہ والا

- (۳۹) تذکرۃ اشعار حضرت سوبانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۶۵، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء
- (۳۰) اردو ٹھٹوی شمالی ہند میں، ص ۵۹۳، بکولہ لا
- (۳۱) نکلیات تسلیم سلیم، ص ۱۸۷، ص ۲۹۲، بکولہ لا
- (۳۲) ٹھٹوی دل و جان، امیر اللہ تسلیم، قوی پریس ٹھٹوی ۱۸۹۳ء
- (۳۳) ٹھٹوی نثر عشق، امیر اللہ تسلیم، مرتبہ ڈاکٹر حفصہ امام، مکتبہ دین اور ادب ٹھٹوی ۱۹۷۳ء
- (۳۴) ایضاً، ص ۱۹۵
- (۳۵) تذکرۃ اشعار حضرت سوبانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۶۸، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

چوتھا باب

میر ضامن علی جلال کھنوی

جلال کھنوی، تاریخ کے شاعر و شید علی اوسط رتک کے شاعر تھے۔ جیسا کہ ہم گھو آج ہیں کہ امیر اللہ سلیم کھنوی نے تاریخ کی سیر دی ضرورت کی لیکن اپنے استاد ضیم دہلوی کے زیر اثر وہ دہلوی رتک خن کے شیدا رہے اور کھنوی دہلی کے رنگوں کا بھی استخراج ان کا منفرد رنگ ہے۔ جلال نے بھی دو رنگوں کا استخراج کیا لیکن اس رنگ کی تلاش میں وہ دہلوی رنگ کی طرف نہیں گئے بلکہ انھوں نے یہ رنگ خوب حید علی آتش کے اس کلام سے اخذ کیا جو تاریخ کے رنگ میں نہیں تھا بلکہ اس رنگ میں تھا جس سے آج ہم آتش کو پہچانتے ہیں۔ یہ کیا انفرادیت تھی اس کی وضاحت ہم امیر اللہ سلیم کے ذیل میں کر چکے ہیں، جلال کھنوی کا مطالعہ ہم آجید و مصلحت میں کریں گے۔

میر ضامن علی جلال کھنوی (۱۲۵۰ھ - ۱۲۶۷ھ [۲] مطابق ۱۸۳۳ء، ۱۳ - ۱۹۰۹ء [۳]) کے والد میر حسن علی خاندانی حکیم تھے اور محلہ دلی کچھ پار میں رہتے تھے۔ جلال بھی اپنے آبائی مکان میں پیدا ہوئے۔ قادی دارود کی ابتدائی تعلیم گھر ہوئی اور مرلی کی تعلیم کے لیے مدرسہ غواب آصف الدولہ بھیج دیے گئے لیکن ابھی یہ تعلیم پوری تھی کہ وہی تھی کہ ان کا دل پڑھائی سے اُچاٹ ہو گیا اور شعر و شاعری کی طرف مائل ہو گیا۔ اس وقت کھنوی کے دو دوچاد شعر و شاعری کی خوشبو سے مہک رہے تھے۔ تاریخ و آتش کی شاعری کا ہر طرف چرچا تھا۔ مرثیہ گو اپنے مرثیوں اور سلاموں سے جوش عقیدہ کو آسودہ کر رہے تھے۔ جلال نے میر علی اوسط رتک کے ایک شاعر امیر علی خاں جلال کھنوی کے سامنے ڈالوئے غمزدہ کیا اور استاد کے نام کی مناسبت سے اپنا تخلص جلال مقرر کیا۔ اس ابتدائی زمانے میں جلال کی شاعری کا دار پوری طرح سوچ زن تھا اور غزلوں پر غزلیں کہہ کر استاد کو دکھا رہے تھے۔ جلال کھنوی نے اپنے شاگردوں کی صلاحیتوں کو بھانپ کر انھیں اپنے استاد علی اوسط رتک کے مہر و کر کے جلد ہی فراغت حاصل کر لی۔ تاریخ کے بعد رتک اس دور کے بڑے استاد کہے جاتے تھے۔ زبان دکاوارہ اور دوزمر ویران کی قدرت اور فن شاعری و عروض پر ان کی دست درس مسلم تھی۔ یہیں سے جلال کو زبان و محاورہ، لغت اور فن شاعری سے دل چسپی پیدا ہوئی اور وہ بھی رتک کی طرح اس علم کو حاصل کرنے میں لگ گئے۔ چنانچہ چاد میں الالہ سری رام نے عزیز کھنوی کے خط کا ایک اقتباس درج کیا ہے جس میں لکھا ہے کہ ”جلال ہمیشہ سے ثنائی اشعر رہے۔ کوئی شوق اس کے سوا ہوا ہی نہیں۔“ [۵] اور جب علی اوسط رتک جہانگیر علیہ کی زیارت کے لیے عراق چلے گئے تو جلال نے نواب فتح الدولہ برقی کھنوی سے

رجوع کر لیا اور دوبرق کھنوی کے مکان پر ہونے والے ہفتہ وار مشاعرے میں شریک ہونے لگے۔ ۱۸۵۶ء میں جب انگریزوں نے سلطنتِ اودھ کا خاتمہ کر دیا اور برق کھنوی بھی واجد علی شاہ کے حوالہ نکلتے چلے گئے تو بھراؤنوں نے اپنا کلام کسی اور کو پیش دے دیا۔ اس وقت تک نئی نسل کے ہولہار شاعر کی حیثیت سے ان کا کام چمکنے لگا تھا۔ سلطنتِ اودھ کے خاتمے اور بھراؤ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد کھنوی کا سہاگ اجڑ گیا تھا۔ معاشی مسائل کا زہر سارے معاشرے کے ہاٹن میں اتر چکا تھا۔ اسی زمانے میں جلال نے طبابت کا اپنا آبائی پیشہ اختیار کیا تا کہ کتبے کا پیٹ پال سکیں اور میر دوست علی ظلی کے شاگرد یعنی نوندہ رائے دھار کے دیوان خانے میں اپنا مطلب کاظم کیا (۶۶) لیکن یہاں بھی ان کی دلچسپی مطلب سے زیادہ شعر و شاعری کی طرف رہی۔ شعرو شاعری ہی ان کی زندگی کا دھڑکن چھوٹا تھی۔ اس زمانے میں جلال کے والد میر اصغر علی، جو پہلے ”داستان گوئے سلطانی“ کی حیثیت سے واجد علی شاہ کی سرکار سے وابستہ تھے اور جنھوں نے واجد علی شاہ کی تینوں مشقیہ مشکوئیں: بحرِ الفت، دریا کے تعلق اور انسا سے عشق کی داستانیں ماہِ پروین و صبرِ پروا، داستانِ غزالہ و ماہِ زوہر اور داستانِ ماہِ بیکر و بہمنِ تن کے نام سے ستر میں لکھ کر واجد علی شاہ کی مشکوئوں کے لیے فراہم کی تھیں۔ (۷) داستان گو کی حیثیت سے رام پور کے نواب یوسف علی خان کے دربار سے وابستہ تھے۔ آزاد کھنوی نے لکھا ہے کہ ایک دن داستان کہتے ہوئے کسی خاص موقع پر اصغر علی نے نزل کے کچھ شعر پڑھے۔ نواب صاحب کو یہ شعر بہت پسند آئے۔ پوچھا جس کے ہیں۔ کہا میرے بڑے لڑکے جلال کے ہیں۔ نواب صاحب نے اسی وقت طلب کر لیا اور جلال رام پور آکر پچاس روپے ماہوار پر سرکار میں ملازم ہو گئے۔ امیریتانی نے اپنے تذکرے ”آفتابِ یادگار“ (۱۳۹۰ھ) میں لکھا ہے کہ ”پہلے ان کے والد ملازم سرکارِ دولتِ مدبر ہوئے۔ پھر حکمِ قدردانی یہ بھی طلب ہو کر تکِ ثلوث ہوئے۔ اب تک دونوں موردِ مرامِ سلطانی ہیں۔“ (۸) نواب یوسف علی خاں، ظلم کی قربانِ بخت پر جلال نے اپنا وہ قصیدہ لکھا جس میں یہ التزام کیا گیا تھا کہ کوئی حرفِ تخطیج میں حذف نہ ہو حتیٰ کہ کوئی حرف ایسا بھی مرنے نہ پائے جس کا گرا شاعر نے جان بوجھ کر لکھا ہے۔ نواب صاحب اس قصیدے سے بہت خوش ہوئے لیکن شوی قسمت کہ وہ چار پچھ گئے اور اسی سال (۱۳۸۱ھ) وفات پا گئے۔ (۹) ان کے بعد نواب کب علی خاں مسندِ فقہین ہوئے جن کا دور شعر و ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ کی سرپرستی کے باعث راجپور کی تاریخ کا سنہری دور ہے۔ نواب کب علی خاں کی زندگی میں جلال کھنوی دربارِ راجپور سے وابستہ رہے۔ اپنے مزاج کی تنہی کی وجہ سے وہ گلی بار دربار سے الگ بھی ہوئے اور کھنوی آگئے لیکن نواب نے انھیں بھر طلب کر لیا۔ کب علی خاں کی وفات کے بعد وہ کھنوی آگئے اور یہیں رہنے لگے۔

اسی زمانے میں ریاستِ منگروں (کالیادوار) کے نواب شیخ حسین میاں کو معلوم ہوا کہ اب جلال دربارِ راجپور سے وابستہ نہیں رہے تو انھوں نے تذکرہ ”یادگارِ شغف“ میں جلال کا ذکر پڑھ کر منگروں آنے کی دعوت دی جسے قبول کر کے وہ منگروں پہنچے۔ نواب صاحب نے بڑی آؤ بھگت کی اور ان کے شاعر ہو گئے۔

یہیں انھوں نے اپنے لڑکے میر محمد مہدی کمال کی شاعری کی لیکن جدید نواب صاحب سے آپ (۱۱۵۱ھ) اور حسینی کا طرز کر کے اجازت طلب کی اور لکھنؤ آ گئے۔ کچھ ہی عرصے بعد نواب صاحب منگھول وفات پا گئے اور یہاں پر آمدنی بھی بند ہو گیا۔ پریس جالی کے اسی زمانے میں نواب حامد علی خاں کے طلب کرنے پر دوبارہ رام پور چلے آئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ میر خٹائی اور داغ دہلوی رام پور چھوڑ کر جا چکے تھے اور دوسرے شعرا بھی موجود نہ رہے تھے۔ مقررہ وظیفہ بھی نواب کی سرکار سے وقفہ پر نہیں ملتا تھا۔ پریشان ہو کر نواب کی اجازت سے واپس لکھنؤ آ گئے اور پھر جلی کے ہو گئے۔ پہلے تو لکھنؤ میں مشاعروں میں شریک ہوتے رہے لیکن مزاج کی تندی و تجزی کی وجہ سے بعض صاحبان مشاعرہ سے جن میں اصغر حسین قاطر اور میر مہدی حسین ماہر جیسے مقتدر رئیس بھی شامل تھے درمیش ہو گئی اور انھوں نے مشاعروں میں جانا کم و بیش بند کر دیا۔ اب وہ چار رہنے لگے تھے۔ دس کے پرانے مریض تھے۔ سر دیوں میں خاص طور پر اس کے دورے پڑتے تھے۔ چار شوال ۱۳۴۷ھ کو بدھ کے دن مطابق ۱۰ اکتوبر ۱۹۰۹ء کو وفات پائی اور تال کٹورے کی کربلا میں دفن ہوئے۔ ان کے فاضل بیٹے میر محمد مہدی کمال نے نواب حزر کے لیے یہ قطعہ تاریخ وفات کیا: (۱۰)

مر شوال کی تاریخ جو تھی وہ بدھ کا روز تھا آفت کا سماں
وہ شاعر اٹھ گیا بزم جہاں سے کمال شاعری جس پر تھا نازاں
کمال آنکھوں سے نہیں ہیں جلال آج ”چمپا ہے شاعری کا میر تاراں“
(۱۳۴۷ھ)

آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ کسی اور شاعر نے جلال کا سو وفات اس مصرع سے بھی لکھا ہے: ”میر شاہین علی جلال آؤ آؤ“ (۱۳۴۷ھ) (۱۱)

جلال لکھنوی زور نچ اور جلالی مزاج کے کمرے انسان تھے۔ جس بات کو گنج سمجھتے بر ملا کہہ دیتے۔ نواب محمد عبداللہ خاں ضیفم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”جلال اسم یا کسی ہیں۔ زور شور کی طبیعت ہے۔ اساتذہ میں شمار کیے جاتے ہیں۔“ (۱۲) ایک مرتبہ نواب کلب علی خاں نواب نے دربار میں اپنی ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا:

دیکھ کر رنگ اس کی قیامت کے ہوش از جا نہیں کے قیامت کے
اہل دربار نے مطلع پر دل کھول کر داد دی۔ جلال خاموش بیٹھے رہے۔ جب نواب غزل پڑھ چکے تو جلال سے پوچھا کہ ”تم نے اور اشعار کی تو داد دی لیکن مطلع پر کچھ نہ بولے۔ جلال نے کہا کہ تمام دربار تعریف کر رہا تھا۔ ایک میری تعریف کیا چیز ہے۔ نواب صاحب نے کہا آخر حسیں بھی تو اچھا برا کچھ کہنا چاہیے تھا۔ جلال نے کہا سبحان اللہ، کلام الملوک ملوک الکلام۔ نواب صاحب نے کہا کہ صاف صاف کہو۔ اس پر جلال نے کہا کہ ”جس مطلع کے قافیے ہی لفظ ہوں، میں اس کی تعریف کیا کروں۔“ نواب صاحب نے تجزی بدل کر پوچھا کہ

کیا غلطی ہے۔ جمال نے کہا: ”حضور نے مطلع میں روی کے ساتھ تائیس ووشیل کا التزام کیا ہے اور اشعار میں اس کی پابندی نہیں کی۔ یہ درست نہیں ہے۔“ ہر مستند شاعر مطلع کا نشانہ جاتا ہے اور کہتا ہے کہ پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیے کا اختیار کرنا اس امر کا اظہار ہے کہ کن کن حرف کی پابندی اختیار کی گئی ہے۔ ساتھ ساتھ کے دو پوراں دیکھے گئے مگر کوئی مثال نہ ملی۔ (۱۳) اسی صاف گوئی کی وجہ سے لوگ ان سے دامن بچاتے تھے۔

نواب صاحب کے داماد صاحبزادہ چمن صاحب کے ہاں مشاعرہ ہونے والا تھا کہ ایک شاگرد نے جمال کو بتایا کہ آج شاگردانِ داغ نے طے کیا ہے کہ آپ کی غزل پر دائی نہیں دیں گے۔ یہ سن کر جمال نے کہا کہ پھر تو مشاعرہ میں جانا بے سود ہے۔ شاگرد محمد شاہ خاں نے اصرار کیا تو جمال اس شرط پر راضی ہوئے کہ تم لوگ داغ کی غزل پر دل کھول کر دلو جانا۔ مشاعرہ بے ترتیب تھا۔ داغ نے غزل پر مہمی اور خوب داد پائی۔ جب جمال کی باری آئی تو گویا سب کو سانپ سمجھ گیا۔ بڑے بڑے جمال نے کہا کہ میرا ایک مصرع آپ سے لاکھا ہے اس لیے میں اس شعر کو چھوڑتا ہوں۔ داغ نے اصرار کیا کہ نہیں نہیں یہ شعر ضرور پڑھیے۔ داغ کا شعر یہ تھا:

یہ تری چشم فوس کر میں کمال اچھا ہے ایک کا حال برا ایک کا حال اچھا ہے

جمال نے اپنا شعر پڑھا:

دل مراد آنکھ تری، دونوں میں تیار مگر ایک کا حال برا ایک کا حال اچھا ہے

شعر پڑھنا تھا کہ سب بے ساختہ داد دینے لگے۔ صاحبزادہ چمن نے کہا کہ داغ کے ہاں ابہام تھا، جمال نے اسے صاف کر دیا ہے۔ داد داد بھان اٹھ۔ (۱۴)

نواب صاحب بھی جمال کے مزاج کی تحوی سے اکثر ناراض ہو جاتے تھے۔ ایسا بھی ہوا کہ انھیں ریاست چھوڑنے کے لیے کہا لیکن ذرا دیر بعد احکامِ داد میں لے لیے۔ جمال بھی ناراض ہو کر اکثر لکھنؤ چلے جاتے لیکن نواب صاحب انھیں طلب کر لیتے۔ ایک مرتبہ جمال لکھنؤ میں تھے کہ نواب صاحب نے اس تحریر کے ساتھ ایک غزل بھی کر میں نے اس غزل میں کوئی الف ہندی بھی گرنے نہیں دیا ہے۔ جمال نے ایک غزل شعر کی کہی اور یہ التزام کیا کہ حرفِ طے میں سے بھی کوئی حرف نہ کرے اور ایک شعر میں تسکینِ اوسط اس طریقے سے لائے کہ بغیر تسکین کے پڑھو تو ”سی“ گرتی تھی اور تسکین کے ساتھ پڑھو تو نہیں گرتی تھی۔ جمال نے لکھا کہ میں نے الف، داد، ہی کوئی حرف نہیں گرایا ہے۔ غزل دربار میں پڑھی گئی ہے۔ سب نے کہا کہ آخری شعر میں ”سی“ گر گئی ہے۔ اس پر بہت غور ہوا۔ پھر نے کہا کہ یہ گرتی ہوئی تو معلوم ہوتی ہے مگر جمال کا دعویٰ ہے اس لیے تال ہوتا ہے۔ جواباً خط لکھا گیا کہ تم استاد کی کا دعویٰ کرتے ہو اور آخری شعر میں ”سی“ گر گئی۔ جمال نے لکھا کہ حضور کا دربار کھلائے فن سے معمور ہے مگر یہ غزل بھیج کر واضح ہو گیا کہ کسی کو موزوں شعر پڑھنا بھی نہیں آتا۔ اس واقعہ کے بعد حضرت جمال پھر طلب نہیں کیے گئے۔ (۱۵)

اسی مزاج اور آفاقی طبع کی وجہ سے اکثر لوگوں سے ان کا اختلاف رہتا تھا اور خاص طور پر زبان و محاورہ اور عروض کے معاملے میں وہ الجھتے رہتے تھے۔ آرزو کھنوی نے لکھا ہے "میرزا ان کا مشہور تھا۔ یہ قصہ جہالت کی وجہ سے نہیں تھا۔ بلکہ وہی بحثوں میں مدیت و قرآن سے استدلال کرتے تھے۔ ان کی طبیعت حق پسند تھی۔ جو ان کے دل میں ہوتا وہی زبان پر ہوتا۔ ایک مرتبہ ان کے شاگرد احسان علی خاں احسان شاہ جہاں پوری نے داغ کی طرح میں یہ کہہ کر اپنی ایک غزل بھیجی کہ انھوں نے داغ کی غزل کا جواب کہا ہے۔ یہ بات جلال کو ناگوار گزری۔ غزل کاٹ کر دیکھ دی اور لکھا کہ "تمہارا بھی یہ منہ ہے کہ تم داغ کی غزل کا جواب کہو گے۔ داغ کی غزل کا جواب ہم کہیں یا تمہاری غزل کا جواب داغ کہیں۔ تم جیسے ہمارے شاگرد ویسے داغ کے شاگرد۔" (۱۶) اضرافٹ فیس اور وضع داری جلال کا ایمان تھا۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں اہل کھنوی زبان و محاورہ کی صحت کے اسنے فائل تھے کہ اسے ہر چیز پر فزیت دیتے تھے۔ زبان و محاورہ کے سلسلے میں جلال بھی بہت حساس تھے۔ اس موضوع پر انھوں نے کئی رسالے لکھے۔ انیسویں صدی کے آخری عشرے میں جلال کی زبان دانی پر اعتراض کرتے ہوئے اہل علم و ادب نے بہت سی غلطیوں کی نشان دہی بھی کی۔ اس بحث میں محمد ظہیر الحسن شوق نیوی (۱۹۰۳ء) پیش پیش تھے۔ شوق نیوی نے "ازلیہ الافلاک" کے نام سے ایک کتاب تالیف کی تھی جس میں جلال کھنوی کی تالیف "توضیح اللغات" کے بعض مقامات سے اختلاف کیا گیا تھا۔ جواب میں جلال کھنوی کی وضاحت و حمایت میں ایک رسالہ "تردید" ان کے کسی شاگرد کے نام سے شائع ہوا جس میں شوق نیوی کی تالیف "ازلیہ الافلاک" پر اعتراض کیے گئے تھے۔ شوق نیوی نے "تردید" کے جواب میں ایک رسالہ "سرمد تحقیق" لکھا جس میں محاورات کے سلسلے میں جلال کھنوی کی غلطیوں کی نشان دہی کی گئی تھی۔ اسی کے ساتھ "تردید" کے جواب میں قدس بھرسا داری نے "طوبار الخواج" اور "ودان حسن" کے نام سے دو رسالے لکھے اور شوق نیوی کے ایک شاگرد محمد بشیر پکا کوئی نے ایک رسالہ "تذکرۃ الشوق" کے نام سے لکھا۔ یہ تینوں رسالے "سرمد تحقیق" کے ساتھ شائع ہوئے۔ ابھی یہ پہلی پک ہی رہی تھی کہ فروری ۱۸۸۹ء کے مکتوب "لغز بہار" میں ایک جملی اشتہار شائع ہوا جس میں شوق نیوی نے حضرت جلال سے اپنی جہالت کا اعتراف کرتے ہوئے معافی مانگی تھی۔ تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشتہار جلال کے کسی شاگرد یا شوق نیوی کے کسی مخالف نے شائع کر دیا ہوگا۔ جب یہ بات سامنے آئی کہ یہ اشتہار شوق نیوی کی طرف سے شائع نہیں ہوا بلکہ جملی ہے تو انہار مصحیح قیصر" کے ۲۷ء مارچ ۱۸۸۹ء کے پرچے میں ایڈیٹر بخش دہلوی نے حضرت جلال کی خبر لی اور اسے جملی ثابت کر کے بحث کے دروازے کھول دیے۔ یکم اپریل ۱۸۸۹ء کو اخبار "نیر اعظم" کے ایڈیٹر نے اپنا ایک مضمون شائع کیا اور اس بے جا حرکت پر لحن ظہن کی۔ اس کے بعد شوق نیوی میدان میں آ گئے اور اپنا پہلا جوابی مضمون محاورہ "پہان بین" کے بارے میں لکھا۔ حضرت جلال نے لکھا تھا کہ اصل اور صحیح محاورہ "پہان بیان" ہے۔ لکھا کھنوی ایسے ہی

ہوتے ہیں۔ ”چہان بین“ لفظ ہے۔ شوق نیوی نے لکھا کہ ”چہان بین“ لفظ نہیں گج ہے حتیٰ کہ اس جملی اشتہار میں بھی ”چہان بان“ ہی کو گج بنانے کے لیے شوق نیوی کے منہ سے یہ کھلوا گیا تھا کہ میں (شوق نیوی) ”معارف اعلیٰ زبان سے اس قدر تاملد کہ“ ”چہان بان“ کی جگہ ”چہان بین“ اکثر جگہ بول گیا ہوں۔ شوق نیوی نے بتایا کہ حقیقت یہ ہے کہ ابتدا میں اعلیٰ دہلی ”چہان بین“ ہوتے تھے اور اعلیٰ لکھنؤ ”چہان بان“ لیکن جلاتی ہی کے زمانہ حیات میں اعلیٰ لکھنؤ بھی ”چہان بان“ کو ترک کر کے ”چہان بین“ بولنے لگے تھے۔ مثنوی احمد علی شوق نے اپنے اخبار مورخہ ۲۵، اکتوبر ۱۸۸۹ء کی اشاعت میں لکھا کہ اس میں شبہ نہیں ہے کہ حضرت جلال کے لکھت میں الفاظ ہیں اور پھر حضرت جلال نے خود ان سے اقرار کیا ہے کہ انہوں نے تمیں برس ہر برس کی زبان لکھت میں لکھی ہے۔ بخش دہلوی ایف بی سی ”مشیر قیصر“ نے ۱۲، مارچ ۱۸۸۹ء کے پرچے میں لکھا کہ ”چہان بین“ خاص اعلیٰ دہلی کا محاورہ ہے۔ اگر دیکھا جائے تو سارا فقیر اس جملی اشتہار نے برپا کیا جو شوق نیوی کی طرف سے شائع کرایا گیا تھا۔ زبان و محاورہ کی اس بحث میں حلقہ نوئی تو بہت ہوئی لیکن ساتھ ہی بہت سی مفید اور کام کی باتیں بھی سامنے آئیں۔

شوق نیوی نے ایک مضمون ۱۸۸۹ء کے ”مشیر قیصر“ میں شائع کیا جس میں لفظ ”دوپہ“ کے بارے میں بحث کی گئی تھی۔ جلال نے اپنی تالیف ”سربایہ زبان اردو“ میں لکھا تھا کہ ”دوپہ اسکندار چاندی کو کہتے ہیں۔ مخ اس کی فصحا روپے بولتے ہیں اور یہ ہائے محقق سے دوپہ لکھا جاتا ہے۔“ لفظ ہے۔ ”شوق نیوی نے لکھا کہ جلال نے ”دوپہ“ کہا ہے مثنوی کو اس لیے لفظ سمجھا لیا کہ یہ لفظ ہندی ہے اور الفاظ ہندی کے آخر میں الف آتا ہے، ہائے مثنوی نہیں آتی۔ چرا، لکھا جائے مثنوی سے لکھا درست نہیں ہے لیکن اگر کوئی لفظ ہندی لفظ سے مٹس کر لیا جائے تو پھر اس کو ہائے مثنوی سے لکھا درست ہے۔ یہی معاملہ اس لفظ ”دوپہ“ کے ساتھ ہے۔ اسی وجہ سے حنا غریب نگم نے اس کو استعمال کیا ہے۔ شوق نیوی نے لکھا کہ ”حضرت جلال نے“ ”سربایہ زبان اردو“ میں لفظ ”دوپہ“ کے بارے میں تو لکھ دیا کہ ہائے مثنوی سے درست نہیں ہے لیکن اپنی دوسری کتاب ”مکمل فیض“ میں ”چہری دوپہ“ کے ضمن میں لکھا ہے کہ ”ہائے فارسی و تہائی ہر دو مطلق یہاں مثنوی۔“ یہ حوالہ دے کر شوق نیوی نے جلال کی تقریض کی اور اسے انتہائی غیر ذمہ داری قرار دیا۔ اسی طرح لفظ ”سوچنا“ کی بحث پر شوق نے جلال کی گرفت کی۔

لفظ ”قلب“ کے بارے میں جلال نے ”صحیح اللغات“ میں لکھا کہ ”مکمل نام بہر صورت لفظ ہے۔ اردو میں اسے بحر کہتے نام پر حنا چاہے یعنی ”ملن یہ“ لفظ ہے اور غلب گج ہے۔ شوق نیوی نے لکھا کہ حضرت جلال نے خود اپنے شعر میں اسے لام ساکن کے ساتھ باء حنا ہے جو ان کے دیوان اول ”شاہد شریع طبع“ کے صفحہ ۳۱۵ پر یوں درج ہے:

طوفان سے جیزا لوح کا تو نے بچا دیا
فرعون پر تعلیم کو طلب عطا کیا

یہاں ”لفظ“ مسکون لام استعمال میں آیا ہے جسے خود جلال لفظ کہتے ہیں۔ اگر اسے حرکت لام پڑھا جائے تو وزن قائم نہیں رہ سکتا۔

اسی طرح جلال نے ”کارآمد شعر“ نامی کتاب میں ”لفظ“ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اکثر قصصا کے نزدیک لفظ مذکر ہے اور مؤلف بھی اس کی تذکیر کا قائل ہے۔“ ”شوق نبوی نے لکھا کہ یہ قصہ ابھی مسلم ہے کہ مذکر کی جمع یا ئے اور نون کے ساتھ نہیں آتی بلکہ واو اور نون کے ساتھ آتی ہے۔ یا ئے اور نون کے ساتھ مؤنث کی جمع آتی ہے لیکن جمال نے یا ئے و نون کے ساتھ اس کی جمع بائی ہے اور ثبوت میں شوق نبوی خود جلال ہی کا ایک شعر پیش کیا ہے جس میں جلال نے ”لفظ“ کو مؤنث ہامدھ کی قطعی کی تھی۔

مکس ترقی پہ ہے حسن سخن اللہ اللہ
شرح لفظیں ہیں دلہن معنی رحمتیں

جلال کی طرف سے جب ان اعتراضات کا کوئی جواب نہیں دیا گیا تو ۱۸۸۹ء کے ”شیر قیصر“ میں شوق نبوی نے ایک اور مضمون لکھا جس میں لفظ ”غل“ کے حوالے سے جلال کی فارسی دانہ پر گرفت کی اور لفظ ”چہ“ کی بحث میں ان کے علم زبان پر قریب کی۔

حضرت جلال کشوی نے ”سرائے زبان اردو“ میں لکھا ہے کہ لفظ ”ہونٹ“ لفظ ہے۔ یہ لفظ اسی املا کے ساتھ صر نے ہامدھ ہے۔ شوق نبوی نے لکھا کہ خروان کے استاد کے استاد شیخ نازخ نے بھی لفظ ”ہونٹ“ اسی املا کے ساتھ ہامدھ ہے:

اے گل جوڑنے پان چا کر دکھائے ہونٹ

صرت سے کیا ہی فچہ گل نے چبائے ہونٹ

شوق نبوی نے لکھا کہ ”ہونٹ اور ہونت کو لیک اسی طرح سمجھا چاہیے کہ بعض شعرا نے ”پہ“ بجائے ”پر“ و جو با ترک کر دیا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ”پہ“ لفظ ہو گیا ہے بلکہ یہ گج ہے۔“

اسی طرح حضرت جلال نے لفظ ”مقتیل“ سے بحث کی ہے اور لکھا ہے کہ ”مقتیل معنی قاتل، جو متعارف ہے صحت کے خلاف ہے۔“ ”شوق نبوی نے لکھا کہ مقتیل معنی قاتل گج و درست ہے۔ یہ ”مقتیل“ کے وزن پر مبالغے کا صیغہ ہے جو معنی قاتل آتا ہے۔ رحیم، کریم، نصیر، مسیح وغیرہ اسی قبیل کے الفاظ ہیں اور لکھا ”جناب عالی آپ نے حضرت مسلم کے باب کا نام ”مقتیل“ سنا ہوگا۔ آخر اس نام کی کوئی وجہ تسمیہ ہے یا نہیں۔“ کاش آپ نے ”تنبیہ اللغات“ ہی کو دیکھ لیا ہوتا۔ اس میں صاف لکھا ہوا ہے کہ ”نام ہمرائی طالب کہ اکثر جو بہت قریب“

لفظ ”ہیت“ کے بارے میں ”گھنٹن فیض“ میں جلال نے لکھا کہ ”ہیت“ پہ تختانی مجہول حکم وہ تختانی معروف پشت۔“ ”شوق نبوی نے لکھا ہے انہیں ایسی کاش قطعی جلال سے کیسے ہوگی۔ حالانکہ یہ عام بات ہے کہ ”پشت“ کو ”چٹھ“ کہتے ہیں۔ شوق نبوی نے جلال کی گرفت کرتے ہوئے لکھا کہ ”مطلعی دبستان تک جانتے

ہیں کہ پشت کی ہنسی چہیتہ ہے نہ چہیتہ بروزن چہیتہ۔ با کمال صاحبِ بیفت اور پختہ دہنوں کو ایک ہی کیا چاہیے
ہیں آفراسیادی کس دن کام آئے گی۔ دیکھو ان کے استاد جلال کھٹوی ردیفِ الہا میں کیا فرماتے ہیں:

جو بھیر مرگ بھی یاد آگئی تھماری چہیتہ زینت سے نہیں لگنے کی بھر ہماری چہیتہ

اسی طرح شوقِ نیوی نے اور بہت سے الفاظ و محاورات اور ضربِ امثال کے تعلق سے جلال کی گرفت کی ہے۔ یہ بحث فروری ۱۸۸۹ء میں شروع ہوئی اور کم و بیش نو ماہ تک یہ معرکہ جاری رہا اور اکتوبر ۱۸۸۹ء میں ختم ہوا۔
چم گیا۔ [۱۷]

جلال کھٹوی نے ایک کتاب فنِ تاریخ گوئی پر "ادب و تاریخ" کے نام سے لکھی تھی۔ حلیم سہوانی اور نواب عزیز جنگ بہادر والا حیدر آبادی نے ان کے بعض کلموں سے اختلاف کیا۔ "ادب و تاریخ" از جلال کھٹوی ۱۳۰۳ھ میں لکھنؤ سے، حلیم سہوانی کی کتاب "مخلص حلیم" ۱۳۰۳-۱۳۰۴ھ میں مراد آباد سے اور والا حیدر آبادی کی کتاب "غرائب الجمل" ۱۳۰۶-۱۳۰۵ھ میں حیدر آباد کن سے شائع ہوئی جن میں حلیم سہوانی اور والا حیدر آبادی نے الف محدود و تائید و رد اور پائے تحتانی و مرادار (معروف و مجهول) کے تعلق سے جلال کھٹوی سے اختلاف کیا ہے۔ یہ بھی مفید و کارآمد بحث تھی جس سے تاریخ گوئی کے بہت سے گوشے واضح ہوئے۔ [۱۸]

جلال کی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ تصانیف جو جلال کھٹوی کی شاعری اور دواویج کا احاطہ کرتی ہیں اور دوسرے وہ تصانیف جن کا تعلق زبانِ قلم اور لغت سے ہے۔ [۱۸، الف]
الف: (۱) شاہدِ شریعہ طبع: یہ تاریخی نام ہے جس سے دواویج ان کا سالِ تالیف و تخریب ۱۳۹۷ھ برآء ہوتا ہے۔ جلال کا یہ دواویج اب دل ۱۳۰۰ھ میں شائع ہوا۔

(۲) کرشمہ کاغذ: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دواویج ان کا سالِ تالیف ۱۳۰۱ھ برآء ہوتا ہے۔ جلال کا یہ دواویج اب دل ۱۳۰۲ھ میں شائع ہوا۔

(۳) مضمون ہائے دکن: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دواویج ان کا سالِ تالیف ۱۳۰۶ھ برآء ہے۔ جلال کا یہ تیسرا دواویج اب دل ۱۳۱۶ھ میں شائع ہوا۔ اس کے آخر میں حروفِ کات کی فہرست بھی شامل ہے۔

(۴) نظم نگاریں: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دواویج ان کا سالِ تالیف ۱۳۱۱ھ برآء ہوتا ہے۔ جلال کا یہ چوتھا دواویج اب تصورِ عالم پریس لکھنؤ سے ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا۔ جلال کے شاگرد حاجی سید سلطان علی خان بہادر قرقر نے اس ایک ہی مصرع سے سالِ طباعت کی جبری و محسوسی تاریخیں نکالیں۔ نظم و نظمیں چاپ گشت بے نظیر۔ "نظم نظمیں" ۱۳۲۰ھ، "چاپ گشت بے نظیر" ۱۹۰۳ء، گویا یہ دواویج جس سال مدون ہوا اسی سال شائع بھی ہو گیا۔

(۵) مجموعہ مختصات: جلال کی ان دس مختصات کا مجموعہ ہے جو اپنے ایک شاگرد رؤف احمد خان

بہادر پرتو خدا سی کے دیوان سوم کی دس غزلوں پر جلال کھنوی نے کہے تھے۔ جس صفحات پر مشتمل اس مجموعے کے آخری صفحہ پر تین قصائد طبع مجموعہ قصائد بھی شامل ہیں جن میں سے دو خود جلال کے ہیں اور ایک ان کے بیٹے حکیم سید محمد مہدی کمال کا قطعہ تاریخی طباعت فارسی میں ہے۔ ان سب قصائد تاریخ سے ۱۳۳۴ھ برآمد ہوئے ہیں لیکن یہ مجموعہ ۱۳۳۵ھ میں مطبع رزاقیہ خدا اس سے چھپ کر شائع ہوا جیسا کہ سرور قی پر پچھے ہوئے سے ۱۳۳۵ھ سے ظاہر ہوتا ہے۔

(۶) جلال کا دواغ اپنی بدعجم غیر مطبوعہ ہے۔ آرزو کھنوی نے بتایا ہے کہ اس کا قلمی نسخہ ان کے پاس

ہے۔ [۱۹]

ب (۷) افادۂ تاریخ: اس تصنیف میں فنی تاریخ کوئی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ ۱۳۰۳ھ میں کھنوی سے شائع ہوئی اور اس کے بعد تسلیم سہرانی اور دلا حیدر آبادی نے اسی موضوع پر الگ الگ دو کتابیں ”تکلیف تسلیم“ زبان فارسی ۱۳۱۳ھ میں اور ”غرائب النمل“ زبان اردو ۱۳۲۵ھ میں علی الترتیب مراد آباد اور حیدر آباد دکن سے شائع ہوئیں۔ ان دونوں کتابوں میں جلال کی ”افادۂ تاریخ“ کے بہت سے نکات سے اختلاف کیا ہے۔ [۲۰] امیر ٹھٹھائی نے بھی ایک خط میں لکھا ہے کہ ”میں نے اب بھی مشرب اختیار کر لیا ہے کہ آئی اور آئے گئی اور گئے سب میں دو ہری ”سی“ خیال کی جائے اور ۳۰ عدد لیے جائیں۔ جلال نے ”آئی“ میں ۱۰ عدد نہیں لیے ہیں بلکہ ۳۰ عدد لیے ہیں البتہ ”سی“ میں نہیں لکھی ہے، دواغ کو اضافت دی ہے، چنانچہ دیوان میں بھی بطور ”سی“ کے چھپوایا ہے اور ”افادۂ تاریخ“ میں بھی اس سے بحث کی ہے مگر میں اس کو پسند نہیں کرتا۔“ [۲۱]

(۸) گنجینۂ زبان اردو: جس کا تاریخی نگار ”گلشن فیض“ (۱۲۹۰ھ) ہے، پہلی مرتبہ مطبع نول کشور کھنوی سے ۱۲۹۷ھ میں شائع ہوئی۔ آرزو کھنوی نے لکھا ہے کہ یہ تالیف ہے۔ [۲۲] گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہے جس کے کل صفحات ۸۰۰ ہیں اور مطبوعہ ۱۲۹۷ھ نول کشور کھنوی ہے اس کتاب کے شروع میں فارسی سطر میں تحریر لکھی گئی ہے جس میں حمد و نصرت، منقبت اور مدح نوپ کتب علی خاں کے بعد اس وقت کی وجہ تالیف، اہمیت اور اولیت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اپنے دائرۂ کار کو بھی بتایا ہے۔ علی اوسط رشک کی ”نفس اللہ“ کی طرح اس میں بھی لغات، محاورات، کنایات، مصطلحات، امثال تو اردو زبان کے ہیں لیکن ان کے معانی مع تلفظ بزبان فارسی بیان کیے گئے ہیں۔ سرمایۂ زبان اردو (حقہ سخنوران) اس کا اردو روپ ہے جس میں الفاظ و محاورات و لغت و غیرہ کے معانی کو فارسی کے، بہانے اردو میں آرزو تحریر کر دیا ہے۔ لفظ یا محاورہ کی تخریج کے لیے جو مثالیں فارسی تخریج میں لکھی گئی تھیں وہ سب اردو تخریج میں بھی شامل کر دی گئی ہیں۔ ”گنجینۂ زبان اردو“ (گلشن فیض) میں الفاظ و محاورات کی تعداد زیادہ تھی ”سرمایۂ زبان اردو“ میں قدرے کم ہے۔ ”گنجینۂ زبان اردو“ (گلشن فیض) مطبوعہ کے صفحات کی تعداد ۸۰۰ ہے جب کہ سرمایۂ زبان اردو (مطبوعہ) کے صفحات کی تعداد ۳۲۸ ہے۔ میں نے دونوں کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ

”اور نام اس کا ”مختب القواعد“ رکھا گیا ہے۔“ [۲۳] یہ رسالہ جیسا کہ اس کے تاریخی نام ”مختب القواعد“ سے معلوم ہوتا ہے ۱۳۰۴ھ میں لکھا گیا اور ۱۳۰۶ھ میں مطبع قوی کھنوی سے شائع ہوا۔ حلال نے اپنی اس تصنیف کو تقاضا دیکر محبوب علی خاں سے منسوب کیا ہے۔

(۱۱) کارآمد شعرا: اس رسالہ کا موضوع تذکیر و تالیف ہے۔ حلال نے تمہید میں لکھا ہے کہ اس کا نام ”کارآمد شعرا“ ہے اور ”تختہ سخن گویان“ اس کے آغاز تالیف کا سال ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ رسالہ تذکیر و تالیف کا کارآمد شعرا کے نام سے ۱۲۹۳ھ میں مطبع ریاض محمدی کھنوی سے حلال نے ”غزوہ زکیر“ صرف کر کے چھپوایا“ [۲۴]۔ اس کے بعد ۱۳۰۱ھ میں اس رسالے پر نظر ثانی کی اور اس کا نام ”مفید اشعرا“ رکھا۔ ”مفید اشعرا“ تاریخی نام ہے۔ اس کے سرورق پر ”رسالہ تذکیر و تالیف مشہور پر“ ”مفید اشعرا“ ۱۳۱۱/۱۲۹۳ء، بہ اجازت حکیم سید مہدی صاحب کمال ” کے الفاظ درج ہیں۔ ”مفید اشعرا“ ۱۳۱۱/۱۲۹۳ء میں مطبع گلزار محمدی کھنوی سے شائع ہوا۔ تمہید میں حلال نے بتایا ہے کہ ”پہلے جو رسالہ کارآمد شعرا بحث تذکیر و تالیف میں ۱۲۹۳ھ میں طبع ہوا تھا وہ ناقص و نامکمل اور نہایت غلط چھاپا تھا اور قطع نظر اس کے خطبہ میں نام ہی نام گرای مولف کے آگئے غصت اعلیٰ حضرت قدرد قدرت ثواب محمد کلب علی خاں بہادر خلد آشیان دہلی ریاست رام پور کا بھی درج نہ تھا تاہم میری مولف سراپا غلط اوس کی تکمیل و صحیح اور اپنے ولی غصت کا نام ہی اور اوصاف گرای خطبہ میں داخل کر کے بار و مکر معرض طبع میں لایا ہے۔۔۔ اور اب نام اس کا ”مفید اشعرا“ رکھا جاتا ہے۔“ [۲۵]

(۱۲) تنقیح اللغات: آزاد کھنوی نے لکھا ہے کہ ”صحیح لغات میں ہے۔۔۔ مطلوبہ نسخہ دستیاب نہیں ہوا۔ میرے پاس قلمی نسخہ ہے جس میں سنہ تالیف یا سنہ طباعت درج نہیں ہے۔“ [۲۶] ”تنقیح اللغات کے بعض معانی سے شوق نبوی نے اپنی کتاب ”ازلحہ الاغلاط“ میں اشکاف کیا ہے اور اسی لئے ”تنقیح اللغات“ کے حوالے ”ازلحہ الاغلاط“ میں کی جگہ آئے ہیں۔ ”قواعد مختب“ کی تمہید میں حلال نے اپنی آٹھ کتابوں کے نام دیے ہیں جو یہ ہیں: ”تنقیح اللغات، گلشن فیض، سرمایہ زبان اردو لغت میں۔ مفید اشعرا بحث تذکیر و تالیف میں، المادۃ صریح، بحث قواعد صریح گوئی میں، شاہد شوق طبع، اردو کا دوجاں اول، کرشمہ کاوخن، دوجاں دوم۔ مضمونہائے گلشن، دوجاں سوم اور اب یہ (قواعد مختب) نویں تالیف ہے۔“ [۲۷]

(۱۳) داستان بالا اختر: ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ ”اس کی قلمی جلد میں سرکاری کتب خانہ رام پور میں موجود ہیں۔ یہ داستان تین جلدوں میں ہے اور اس کا نام ”داستان بالا اختر“ رکھا گیا ہے۔“ [۲۸]

حلال کھنوی کی ان تصانیف میں اردو قواعد و لغت کے اعتبار سے ”قواعد مختب“ ”سرمایہ زبان اردو“ اور ”مفید اشعرا“ (کارآمد شعرا) آج بھی خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ”قواعد مختب“ میں حلال نے ہندی الاصل الفاظ کے وہ قواعد بیان کیے ہیں جو اس سے پہلے کسی نے غلم بند نہیں کیے تھے۔ اولیت کے اعتبار سے

بھی، ۳۱۰ صفحات کا یہ در سال، بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا خود جلال کو بھی احساس تھا۔ ”تمیذ“ میں لکھا ہے کہ ”زبان ہندی الاصل کے وہ قواعد جو سلف سے آج تک نہیں لکھے گئے، قواعد منتخب“ میں لکھے گئے ہیں۔“ [۲۹] ”قواعد منتخب“ میں دو باب قائم کیے گئے ہیں جن کے تحت ساری بحث سمیٹی گئی ہے:

(۱) حرف منفرد کے عمل استعمال اور معانی کے بیان میں کہ کہاں کہاں آتے ہیں اور کس کس معنی

پر آتے ہیں۔

(۲) بعض الفاظ ہندو کے بیان میں کہ کہاں کہاں آتے ہیں اور کن کن معنی پر استعمال پاتے ہیں۔

پہلے باب میں حرف تہجی الف۔ پ۔ ت۔ ث وغیرہ کے تحت یہ بتایا ہے کہ لفظ کے شروع، وسط اور آخر میں کس طرح استعمال ہوتے ہیں اور کس طرح معنی کو ختم دیتے ہیں مثلاً الف کو نیچے۔ جلال نے لکھا ہے کہ یہ حرف بیشتر امر حاضر کے پہلے صیغوں کے اول میں آخر اور کبھی الفاظ دیگر پر صدر ہو کر تکی کا فائدہ دیتا ہے اور ہمیشہ ملوث ہوتا ہے جیسے اُنل (اپنی جگہ سے نہ نکلنے والا)، اُسٹ (نہ شے والا)، مالگ (کسی سے لگاؤ نہ رکھنے والا)، ٹھسٹ (وہ شے جو کسی کے تصرف میں نہ آئی ہو)، ماچھوٹا (جسے کسی نے نہ چھوا ہو)۔

الف جب۔ ب۔ ج۔ د۔ پ۔ ت۔ ث وغیرہ کی جگہ پاتا ہے تو صدر ”لازم“ کو ”شعری“ کہہ دیتا ہے جیسے جلنا کو جلانا، جلنا کو ملانا، دیکھنا کو دکھانا، سننا کو سنانا، بگھڑنا کو بگھڑانا وغیرہ اور کبھی دو ٹکڑوں کے درمیان آ کر ربط و اتصال کے معنی پیدا کرتا ہے جیسے بھاگا بھاگا، مارا مارا، مادہ واحد وغیرہ اور جب آخر میں صیغہ امر کے ملحق ہو کر آتا ہے تو امر کو صیغہ ماضی کہہ دیتا ہے جیسے اٹھا بیٹھا، کہا سنا، لکھا پڑھا اور امر لازم کو صیغہ امر شعری کا بنا دیتا ہے جیسے اٹھ کو اٹھا (بغیر تصدیق کے)، بیٹھ کو بیٹھا، دیکھ کو دکھا، سن کو سنا، بن کو بنا، من کو منا وغیرہ اور کبھی تعدیہ امر لازم کے واسطے لفظ کے بیچ میں آ جاتا ہے جیسے تن سے تان، چمن سے چمان، من سے مان، اُنل سے ٹال، کٹ سے کاٹ وغیرہ۔ کبھی الف آخر میں پہلے اسم کی قاطعیت و نسبت کے واسطے لایا جاتا ہے جیسے پیاسا، بھوکا، بھرا، بھرتا وغیرہ میں یا جیسے ڈورا، جڑا، توڑا، چنگا وغیرہ میں اور اکثر اس کے آخر میں تذکیر اسم کی علامت بن جاتا ہے جیسے بیٹھا، بکرا، مرغ، بھینڑ اور کہیں اسم کے آخر میں آ کر بڑے پن اور نکالی کا مضمود دیتا ہے جیسے کھٹکا، کھکا، توڑا وغیرہ میں اور جب نون کے ساتھ اس کے مؤنث کے آخر میں جمع کے لیے آتا ہے جیسے چاندنی کی جمع چاندنیاں، ودی کی جمع وریاں، شطرنج کی جمع شطرنجیاں، گھڑی کی جمع گھڑیاں وغیرہ۔

اسی طرح مختلف حرف تہجی کا مطالعہ کر کے اردو قواعد کے اصولوں کو بیان کیا ہے۔ وضع اصطلاحات میں ان اصولوں سے واقف ہو کر مفید کام لایا جاسکتا ہے۔ یہ سب جلال کا طبع زاد کام ہے۔

دوسرے باب میں بعض ہندی الاصل الفاظ کے عمل استعمال کو قواعد کی زد سے دیکھا اور سمجھایا گیا

ہے جیسے:

آٹ: یہ کل آخر کلمات میں معنی صدری کا فائدہ دیتا ہے جیسے برسات، بہتا وغیرہ۔ اسی طرح

ہو جائے اور یہ جھگڑا جو آج تک فیصلہ نہیں ہوا فیصلہ پائے۔" (۳۱) رشک اور تحریک لغات کی طرح جہانِ نوب کا یہ رسالہ بھی شعرا کے قلم کے لیے لکھا گیا تھا اور جہانِ نوب نے "تذکرہ سخن گویاں" ہی سے آغاز تالیف کا سال ۱۳۹۰ء نکالا تھا۔ جہانِ نوب کا یہ رسالہ تذکرہ دانیہٹ کے موضوع پر پہلا رسالہ ہے۔ اس کے چند سال بعد انھوں نے اسی رسالے کو دوبارہ شائع کیا اور اس میں نوب کلب علی خان کا نام درج کر کے ان کی مدح میں اظہارِ شعر شامل کیے اور "کارآمد شعرا" میں شامل تنقیدِ نال دی اور اس رسالے کا نام "رسالہ تذکرہ دانیہٹ مشہور" "منفیہ اشعرا" رکھا۔ "کارآمد شعرا" میں قلموں کا باب کتاب کے آخر میں (ص ۶۳-۷۱) شامل کیا گیا تھا۔ "منفیہ اشعرا" مطبوعہ ۱۳۱۱ھ/۱۸۹۳ء میں اسے مقدمہ کے فوراً بعد (ص ۵-۱۱) شامل کیا گیا ہے۔ باقی "کارآمد شعرا" اور "منفیہ اشعرا" میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اس رسالے کو شعرا کے لیے زیادہ منفیہ بنانے کے لیے جہانِ نوب نے اسے حروفِ چھٹی کے اعتبار سے ردیف وار ترتیب دیا ہے اور:

(۱) جن الفاظ کی تذکرہ دانیہٹ میں فصحا کا الحاق ہے ان کو بے استاد و نفاذ درج کیا ہے اور جن الفاظ کی تذکرہ دانیہٹ میں اختلاف ہے انھیں استاد و نفاذ کے ساتھ لکھا ہے۔

(۲) یہ استاد و متیر اساتذہ اور کھنڈ کے نام در شعرا نے اردو زبان سے لفظ کی گئی ہیں مثلاً لفظ "الما" اور "الما" کی تذکرہ دانیہٹ میں اختلاف ہے۔ لکھنؤ والے مذکر بولتے ہیں لیکن رشک نے مؤنث ہائے معما ہے۔ ان دونوں لفظوں کی مثالیں نافع، رشک اور بحر کے کلام سے دی ہیں اور ساتھ ہی اپنی رائے بھی دی ہے کہ "مؤلف ان کی تذکرہ کی کا کمال ہے۔" اسی طرح لفظ "فضا" جب بہارہ کیفیت کے معنی میں آئے تو مؤنث ہے اور اگر میدان کے معنی میں تو جہانِ نوب کے معنی میں مذکر ہے۔ اسی طرح "نور" بھی آواز کے معنی میں مؤنث ہے اور سامان کے معنی میں مؤلف کے معنی کے مطابق مذکر ہے۔ "غلا" کو نافع اور برقی نے مذکر استعمال کیا ہے:

یہ جہاں رشک ہوا ہم کو اگر اسے لفظی طاقت اپنے عالم دل میں غلا ہو جائے گا

(نافع)

سہلی دل شک کی دیکھیے کہ عالم میں طاقت غلا ہو گیا (برقی)

لیکن اس میں رشک سے مؤنث پائے جاتے ہیں:

غلا ظہری حال عقل اگر تو کیا سب اس کا

دل جہاں ہوائے صحبت عاشق سے خالی ہے

(رشک)

(۳) "آپ و نفاذ" کو "آپ و ہوا" جز دوم یعنی نفاذ اور ہوا کی رعایت سے مؤنث بولے جاتے

ہیں لیکن "نفاذ و نفاذ" میں اختلاف ہے۔ نافع نے اسے مذکر ہائے معما ہے۔

خط کو دوئے یاد پر نشوونما ہوتا نہیں
سبزہ بیگانہ گل سے آشنا ہوتا نہیں
(عاج)

اور خوب درجہ دیگر اسے مؤث کہتے ہیں۔
آنسو بہا تو رشتہ بچا سرخ دل ہوا
ج گل کھاتی ہے جب نشوونما سادہ کی
جہاں کی تحقیق یہ ہے کہ نشوونما مؤث ہے اور نہ کیر خلاف قیاس ہے۔
وانہ نے کی جو نشوونما ہم ہو گیا (درجہ)

(۳) ایک اصول یہ بتایا ہے کہ جو نکلے صفت کے ہیں وہ بھی اشیائے ذکر کے ساتھ ذکر اور اشیائے مؤث کے ساتھ مؤث ہو جاتے ہیں جیسے مونگیا لحاف، مونگیا رضائی، بڑھیا نمین سکھ، بڑھیا تن ترسب۔

(۵) آپ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”آپ“ جو پانی کے معنی پر ہے اسے ذکر کرنا چاہئے اور جو بمعنی ”آباداری“ یا ”آپ دہاب“ میں آتا ہے مؤث استعمال کیا جائے۔

(۶) ”غلاب“ بھی دونوں طرح آتا ہے۔ شعرائے حقد میں نے ذکر کیا ہے اور شعرائے مہاجرین علی الخصوص شیخ داخ اور علامہ داخ نے مؤث باندھا ہے۔ ”سراب“ بھی دونوں طرح باندھا ہے۔ اسی طرح ”قامت“ کا لفظ ہے۔ داخ و آتش دونوں نے ذکر باندھا ہے۔ جہاں نے حرف تحقیق کے بعد لکھا ہے کہ ”نی رمانا اکثر مہاجرین“ قامت کی تائید ہی کے قائل ہیں اور مؤث (جہاں نھوی) کے عند یہ میں بھی مؤث ہے۔

(۷) ایک دلچسپ تحقیق یہ درج کی ہے کہ ”مشت“ مٹھو نے کے معنی پر مؤث (جہاں نھوی) کے عند یہ میں ذکر ہے اور مٹھی کے معنی پر مؤث لیکن جب کسی لفظ کی طرف مضاف ہوتا ہے تو اپنی تائید کیر و تائید میں مضاف الیہ کی اطاعت کرتا ہے یعنی اگر مضاف الیہ ذکر ہے تو ذکر آئے گا اور مؤث ہے تو مؤث بولا جائے گا مثلاً مشت پر، مشت در، مشت اخلاص، مشت خار، مشت قہار کو ذکر کر لیں گے۔

آدور گاہن عشق کا پوجا جو میں نکلاں
مشت قہار لے کے مہانے آؤا دیا
(میر)

ہر دن ہے کوہِ کیسو کی جیتو
سودا تو دیکھتا مری مشت قہار کا
(آتش)

اس اصول سے ”مشت خاک“ میں خاک مضاف الیہ ہے اور مؤث ہے اس لیے یہاں مؤث استعمال کریں گے

ملے وہ مجھ سے یہ امکان کیا کہ ہونہ ملال

(تاج)

ج۔ اپنی بھی مشت خاک ہو تیری دکاب میں (آتش)

(۸) "ہشت" ذکر لیکن آخر نے سوٹ ہا عدا ہے۔ "معراج" سوٹ ہے تاج نے ذکر ہا عدا

ہے۔ لفظ "جھاغ" معنی کے اعتبار سے ذکر اور سوٹ ہو جاتا ہے جیسے "جھاغ" جسے اصول کے ساتھ بجاتے ہیں، ذکر ہے۔

سن کر دل کے شور کھینچے دہلتے تھے

قرا کے جھاغ بھی کتب لموس ملتے تھے

(میرا نہیں)

لیکن جب لفظ "جھاغ" کسی عادت یا شاعرے طلب کے معنی میں آتا ہے تو سوٹ ہو جاتا ہے جیسے جہا کوئی جھاغ۔ اسی طرح "مال" بمعنی "تالاب" ذکر ہے لیکن علم موسیقی کے معنی پر سوٹ ہے۔ بلبل بھی تذکیر و تانیث میں مشرک ہے لیکن دلکب نے سوٹ ہا عدا ہے۔

نور ہے وصف چشم میں یا خواب مرگ ہے

بلبل نے جب سنی مرے اشعار گر پڑی

(دلکب)

تاج نے ذکر سوٹ دونوں طرح ہا عدا ہے لیکن آتش و برق نے ذکر ہا عدا ہے۔

میر برکت چمن کرتے ہو تم غیر کے ساتھ

بلبل دل مجھے اسے جان خبر دتا ہے

(تاج)

اپنی آواز محبت کا خلیل آتا ہے

دیکھتا ہوں کوئی بلبل جو گرفتار بھی

(تاج)

بلبل لکھوں سے دیکھ کے تجھ کو بگڑ گیا

قری کا طوق سرو کی گردن میں چڑھ گیا

(آتش)

ج۔ ... بلبل روح رواں ہے آتشیں ہو جائے گا (برق)

جلال کھنوی نے اپنی رائے یہ دی ہے کہ میں بلبل کی تانیث کا قائل ہوں اور ایک دلیل قیاسی یہ ہے کہ اس قبیل کے اکثر جانور مثلاً بٹا، کوکلا، فاختہ، قری، طوطی، سوٹ بولے جاتے ہیں۔ بلبل کا بھی استعمال سوٹ اچھا معلوم ہوتا ہے۔

(۹) لفظ "اردو" لفظ کے معنی پر ذکر ہے اور زبان معروف کے معنی پر اختلاف ہے۔ جلال کی

رائے یہ ہے کہ زبان کے معنی پر بھی اسے ذکر ہونا چاہیے۔ جلال کی یہ رائے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ جو قیاسی دلیل وہ بلبل کے تعلق سے لائے ہیں اسی کی بنیاد پر زبان کے تعلق سے دیکھا جائے تو سب زبانیں جیسے عربی،

قاری، یونانی، اردو، ترکی، انگریزی، ہندی، بھاکا، پشتو، سندھی، سنسکرت، پنجابی سب سوئٹ ہیں اس لیے اردو کو بھی سوئٹ ہونا چاہیے۔

لٹکے کے تحت جو کچھ اور اصول جلال نے اس رسالے میں درج کیے ہیں وہ نہایت مفید ہیں اور یہ ایسے اصول ہیں جن سے نہ صرف زبان پران کی قدرت اور گہری واقفیت کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ اصول اس کتاب کا زعمہ جاوید حصہ ہیں۔ ایسے اصول اس سے پہلے اس تحصیل سے کبھی بیان میں نہیں آئے۔ مثلاً چونکہ قاری کے دو لفظ سے مرکب ہے خواہ وہ دونوں صیغہ ماضی ہوں خواہ صیغہ امر خواہ ایک صیغہ ماضی ہو ایک صیغہ امر خواہ برعکس۔ خواہ ایک امر ہو ایک مصدر خواہ ایک اسم جاہد ہو ایک صیغہ ماضی یا امر کا۔ وہ بیشتر سوئٹ ہونا چاہتا ہے جیسے آمد و رفت، آمد و شد، نیک و دور، دروازہ و طریقہ و طر و قش، نکست و ریخت، پروردہاں، نشست و برخاست، جست و خیز، قطع و برید، گفت و شنید، تراش و تراش، دار و گیر، جست و پروردہاں و غیرہ سوائے بند و بست اور سوز و گداز کے، کہ یہ دونوں ذکر آتے ہیں اور وہ اس لیے کہاں کا جز دوم ذکر ہے جس طرح آپ دہوا، ہاں دہوا، آپ دگل، گلم وراثت میں جز دوم سوئٹ ہے اس لیے یہ مرکب سوئٹ ہوگا۔ یہ بنیادی اصول ہے۔

مستند جہاد کے اصولوں کے تحت آنے والے الفاظ ذکر کر کے جاتے ہیں:

- (۱) "مشتوق" کے جتنے لفظ ہیں مثلاً دلیر، جنگر، بیدار، گھر، شلخ، گل، مایہ، سر، گل، عذار، پری، زخما، رسم، تن، گل، بدن، خوب، زو، حور، پری، جلا، قسم، ایجاد، قائل، زہرہ، شاکل و غیرہ۔ یہ سب ذکر آتے ہیں۔
- (۲) اسی طرح "عاشق" کے جتنے لفظ ہیں مثلاً بے تاب، بے خواب، بے قرار، دل افکار، رنجور، مجبور، جاں باز، جاں نثار، بے خود، دلچاشتہ وغیرہ۔ یہ سب بھی ذکر آتے ہیں۔
- (۳) خلق تعالیٰ کے جتنے اسم ہیں سب ذکر آتے ہیں۔
- (۴) جملہ ستاروں کے نام ذکر کر کے جاتے ہیں سوائے زہرہ، تاجہ، مشتری اور برہمن کے۔
- (۵) مسمیوں کے نام خواہ عربی ہوں، خواہ فارسی، خواہ ہندی، خواہ انگریزی، سب ذکر کر کے جاتے ہیں۔

- (۶) جس لفظ کے آخر میں لفظ "بند" آتا ہے مثلاً کمر بند، صید بند، ازاد بند، چار بند وغیرہ۔ یہ سب ذکر آتے ہیں۔

- (۷) جس لفظ کے آخر میں "آب" آتا ہے جیسے تالاب، سیلاب، گرداب، انوں، تاب، زہر آب، سرواب، چوچاب، سیلاب وغیرہ یہ سب ذکر آتے ہیں۔

- (۸) جس لفظ کے آخر میں لفظ "دان" آتا ہے جیسے گل دان، لہم دان، تنک دان، خاندان، بچہ دان، بھڑو دان، سرمد دان، پان دان، خاص دان، انگال دان، بیک دان وغیرہ یہ سب ذکر آتے ہیں۔

- (۹) جس لفظ کے آخر میں لفظ "مان" آتا ہے جیسے خاندان، دو دان، آسمان وغیرہ۔ یہ سب ذکر

بولے جاتے ہیں سوائے رومان کے کہ یہ مونث ہے۔

(۱۰) جس کلمے کے آخر میں "دان" آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے مثلاً کاروان، چنگیہن، تادان، لیٹوان، آٹوان، جھانوان، بہلاوان، کنواں، دھواں، پانچواں، ساٹواں، دسواں یہ سب مذکر بولے جاتے ہیں سوائے فارسی لفظ "قواں" کے کہ یہ مونث آتا ہے۔

(۱۱) جس لفظ کے آخر میں کلمہ "بار" آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے جیسے۔ رودبار، رنگ بار، کاروبار، گہر بار، بار و غیرہ سوائے جوئے ہار کہ بعض فصحاء سے مونث بولتے ہیں۔

(۱۲) جس فارسی لفظ کے آخر میں کلمہ "ستان" آتا ہے، وہ مذکر آتا ہے جیسے ترکستان، ہندوستان، کوہستان، لنگستان، سہلستان، شہستان، نیشستان وغیرہ۔

(۱۳) جس فارسی لفظ کے آخر میں کلمہ "سار" آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے جیسے کوسار، تنگ سار وغیرہ۔

(۱۴) جس لفظ کے آخر میں کلمہ "پن" آتا ہے، وہ مذکر آتا ہے جیسے بچپن، لڑکپن، دلچاہ پن، بے ساختہ پن وغیرہ۔

(۱۵) جس فارسی لفظ کے آخر میں "زار" آتا ہے مذکر بولا جاتا ہے جیسے لالہ زار، گلزار، مرغزار وغیرہ۔

مندرجہ ذیل اصولوں کے تحت آنے والے الفاظ مونث بولے جاتے ہیں:

(۱) کتاب کے جتنے اسما ہیں، ان میں سے بیشتر مونث بولے جاتے ہیں۔

(۲) شراب کے جتنے نام ہیں، وہ مونث آتے ہیں۔

(۳) گنبد کی آٹھوں بازوؤں یعنی تاج، سفید، شمشیر، حکام، جنگ، سرخ، برات، قاش، مونث آتے ہیں۔

(۴) زبان کے جتنے نام ہیں، جیسے عربی، فارسی، ترکی، ہندی، انگریزی، سنسکرت وغیرہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

(۵) آوازوں کے جتنے اسما ہیں مثلاً کوکو، قنقل، چٹ، چٹ، فٹ، فٹ، جھم، جھم، دم، دم، دھڑا دھڑا، ترانہ وغیرہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

(۶) بحور عروض کے جملہ اسما طویل، مہبط، ہزج، رجز، رمل وغیرہ مونث ہیں۔

(۷) جس لفظ ہندی کے آخر میں کلمہ "ویں" آتا ہے وہ مونث بولا جاتا ہے جیسے پانچویں،

ساتویں، دسویں، گیارہویں وغیرہ۔

(۸) جس کلمے کے آخر میں لفظ "کار" آتا ہے، وہ مونث بولا جاتا ہے جیسے سرکار، چکار، جھکار،

لکار، پھکار، ڈھکت کار وغیرہ۔

(۹) جس کلمہ ہندی کے آخر میں ”سین مصدری“ آتا ہے سوٹ بولا جاتا ہے جیسے مناس،

کھاس، داد پھاس، پھاس، ہگاس، مٹاس وغیرہ۔

(۱۰) جس کلمہ ہندی کے آخر میں ”نون مصدری“ آتا ہے وہ سوٹ ہوتا ہے جیسے غنم، انجمن،

جلن، سو جن، دھڑکن، پڑکن، لیکن وغیرہ سوائے ”چلن“ کے کہ یہ ذکر بولا جاتا ہے۔

(۱۱) جس لفظ ہندی کے آخر میں کلمہ ”نی“ آتا ہے سوٹ بولا جاتا ہے جیسے بھئی، راجنی، اونٹنی،

شیرنی، ہرنی، منہرنی وغیرہ۔

جلال کھنوی نے دو اور مفید اصول یہ بتائے ہیں کہ:

(الف) جس کلمے کے آخر میں پائے جتنی آتی ہے، اگر وہ کلمہ ذکر ہے تو ذکر بولا جائے گا اور اگر

سوٹ ہے تو سوٹ بولا جائے گا مثلاً عربی، تازی، ترکی سے اگر کھڑا مراد لیں گے تو ذکر بولیں گے اور اگر زبان مراد لیں گے تو سوٹ بولیں گے۔

(ب) جس لفظ کی تذکیر و تانیث بہ سبب عدم استعمال لفظ کے مبہم ہو اور قیاس بھی اس کی تذکیر و

تانیث پر دلالت نہ کرے تو جلال کھنوی کی رائے میں اس لفظ کو ذکر استعمال کرنا چاہیے۔

”مفید اشعرا“ (کارآمد شعرا) اردو زبان کی وہ پہلی کامیاب تصنیف ہے جو تذکیر و تانیث کے موضوع پر غور و فکر اور تعمیری نظر کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ اگر جلال کھنوی اور نہ بھی کہتے تو ”قواعد منتخب“ رسالہ تذکیر و تانیث (مفید اشعرا/کارآمد شعرا) اور ”سرائیہ زبان اردو“ نامی ان کی تصانیف ان کی تاریخی پیمائش کے لیے کافی تھیں۔

”سرائیہ زبان اردو“ وہ پہلی اردو لغت ہے جس میں اردو الفاظ و محاورات کی تشریح و معانی اردو میں لکھے گئے ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھتے ہیں کہ رنگ نے ”غس لغت“ میں اردو الفاظ و محاورات کے معانی فارسی زبان میں لکھے تھے۔ ادا اعلیٰ بحر نے ”بحر البیان“ میں بھی یہی کیا تھا۔ خود جلال نے ”لکھنوی فیض“ (لغت) میں اردو الفاظ کے معانی فارسی میں لکھے تھے لیکن ”سرائیہ زبان اردو“ جلال نے یکا مشروع سے آخر تک اردو میں کیا ہے۔ اس لغت کی تالیف میں جلال نے درج ذیل باتوں کا خیال رکھا ہے:

جلال کو اس بات کا پوری طرح احساس تھا جیسا کہ خود انھوں نے سرائیہ زبان اردو کے شروع میں لکھا ہے کہ ”جب سے زبان اردو نے معلیٰ اپنے علم ایجاد کو میدان نگاہ سخن میں بلند کیا ہے کسی سخن و در اردو زبان نے کوئی لغت ایسا کہ جامع ہو بلکہ مفردات و مرکبات یعنی لغات و محاورات و کتابیات و مصطلحات و مثل ہائے زبان اردو کا آج تک نہیں لکھا گیا“ (۳۳) ایسی کسی لغت کا تصور جلال کے سامنے نہیں تھا۔ انھوں نے اپنے طور پر غور و فکر کر کے یہ لغت تالیف کیا اور اس میں متعدد ذیل امور کا خیال رکھا:

(۱) جلال نے ”سرائیہ زبان اردو“ میں جیسے ایسے لغات اردو کو بھی شامل کیا جنہیں تاریخ و رنگ اور

دو دہائیوں کے سارے یا بعض حصے نے ترک کر دیا تھا۔

(۲) جلال نے اس میں وہ لغات بھی شامل کیے ہیں جن میں لکھنؤ میں اختلاف ہے۔

(۳) جلال نے گفتگوں کے معانی اور محل استعمال کو واضح کرنے کے لیے نامور شعرا کے کلام سے

استاد و تلامذہ اپنی لغت میں شامل کیے۔

(۴) جن محاورات و کلمات کے فارسی و عربی متروقات ملے وہ بھی جاتھا جلال نے اپنی لغت

میں شامل کر دیے ہیں۔ فارسی زبان کے لیے "ف" اور عربی کے لیے "ع" کی علامت استعمال کی ہے۔

(۵) جلال نے عربیوں اور خواص کے مخصوص محاورات بھی شامل لغت کیے ہیں اور ساتھ ہی

محاورات عام کو بھی شامل دیا ہے۔

(۶) جلال نے اپنی لغت میں فارسی مفردات شامل نہیں کیے ہیں اور وہ اس لیے کہ وہ عام طور پر

فارسی لغات میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

یہ وہ دائرۂ کار ہے جس میں وہ کہ جلال نے "سرمدیہ زبان اردو" تالیف کی۔ یہ لغت دو بار چھپا۔

ایک بار ۱۳۰۴ھ میں انوار المطابع لکھنؤ سے (کل صفحات ۳۲۸) اور دوسری بار ۱۳۰۴ھ ہی میں (کل صفحات

۳۴۴) طبع حنفی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن کے سرورق پر لکھا ہے کہ "حسب فرمائش جناب معنی

الکتاب حضور ڈائریکٹر آف پبلک انسٹرکشن بنگال۔" انوار المطابع کے ایڈیشن میں بھی کچھ بات جلال کے

شاگرد سید ذاکر حسین یاس لکھنؤ (والد آرزو لکھنؤ) نے اپنی تقریر کے آخر میں لکھی ہے۔ یہ تقریر اور پانچ

تفصیلات تاریخ طبع دونوں ایڈیشنوں میں شامل ہیں۔ ان تفصیلات میں یاس لکھنؤ، راجست لکھنؤ، ختم لکھنؤ کی کا

ایک ایک، ایک قطعہ جلال کے بیٹے سید محمد مہدی کمال کا اور ایک خود جلال لکھنؤ کا شامل ہے جس کے آخری

مصراع "کل طبعی بعد محاورات اردو سے ۱۳۰۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک ہی سال میں دو ایڈیشن چھپنے سے یہ

بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ لغت نصاب میں شامل کر دیا گیا تھا۔ جلال نے یہ لغت شاعروں کے قلم سے

کے لیے لکھا ہے جیسا کہ اس کے دوسرے نام "تحفہ سخن و زبان" سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس لغت کا پانچواں نام "سرمدیہ

زبان اردو و تحفہ سخن و زبان" ہے۔

یہ لغت اردو لغت نویسی کے ارتقا کی پہلی کڑی ہے اور پہلی کڑی ہوتے ہوئے یہ آج بھی مفید و

کارآمد ہے۔ اس لغت کے بعد تالیف ہونے والے لغات میں ایک طرف استاد و تلامذہ کی روایت عام ہوئی اور

دوسری طرف اردو لغت نویسی کا آغاز ہوا۔ اس لغت میں الفاظ، محاوروں، کتابوں اور اصطلاحات کے سارے

معنی نہیں دیے گئے ہیں لیکن جو کچھ دیے گئے ہیں وہ عام طور پر کچھ ہیں۔ اس میں لکھنؤ کی زبان کو معیار بنا کر

زیادہ تر استاد ہیں کے شعرا کے کلام سے اقتداء کی گئی ہیں جن میں تاریخ آفتاب، برق در لکھ، اسیر و ذریعہ، بحر و صبا

کے ساتھ گاہ کا میر، درد، ادبی، غالب کے اشعار اور مصرع بھی شامل کیے ہیں۔ اس لغت کی ایک تاریخی

اہمیت یہ ہے کہ باقاعدہ طور پر اردو زبان کی پہلی لغت ہے اور دوسرے یہ کہ اس لغت نے اردو میں لغت نویسی کی روایت کو متاثر کر کے آگے بڑھایا ہے۔ یہ لغت ایک طرف رنگ کی "نفس الفطریہ" اور "تجربہ الہیانیہ" کا مجموعہ ہے اور دوسری طرف امیر جلال کی امیر اللغات کا نقطہ آغاز بھی۔ اگر جلال کی تصانیف میں سرمایہ زبان اردو، قواعد منتخب اور رسالہ تذکیر و تانیہ ہی کو سامنے رکھا جائے تو وہ اپنے دور اور اپنے ہم عصروں میں بحیثیت زبان دان و ان محقق نمایاں و ممتاز نظر آتے ہیں اور کوئی ادبی مورخ ان کی علمی خدمات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

اپنے استاد رنگ کی طرح زبان کی اصلاح اور معیار بندی اور اردو شاعری میں ہندی الاصل الفاظ کی واپسی اور استعمال جلال کا پہلا شوق اور پہلی ترجیح تھی۔ "قواعد منتخب" میں انھوں نے ہندی الاصل الفاظ کی قواعد مرتب کی تو رسالہ تذکیر و تانیہ میں انھوں نے ان الفاظ کو خاص اہمیت دی۔ یہی کام جلال نے اپنی شاعری میں بھی کیا۔

جلال لکھنوی کی شاعری:

جلال لکھنوی، علی گڑھ رنگ اور نواب فتح الدولہ برقی لکھنوی کے شاگرد تھے اور یہ دونوں شیخ امام بخش ناسخ کے ارشد شاگرد ہیں۔ جلال نے جب شاعری کا آغاز کیا تو ساری فضا پر ناسخ کا رنگ غن چھایا ہوا تھا۔ خوب حیدر علی آتش چوں کہ شروع ہی سے ناسخ کی تحریک شاعری (طرز جدید) میں مقلد و تلمیذ کے ساتھ شریک تھے اس لیے ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ اسی رنگ غن میں لکھا گیا جس کا ذکر سبھی نے اپنے "تواریخ ششم" کی تحریہ میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ "نصف لغت اللہ ان میں غن نام بخش ناسخ کہ یکے از دوستان محمد یعنی عباس است، تخلص خود را اسم ہاسنی الکاثر بر طرز ریختہ گوید ان رسالہ کلام اور مرتبہ جلیل خط و کتبہ از قلم بخش مقدم بر قدم ابو خوب حیدر علی آتش ہم در رسیدہ۔ وہم چہیں حالت ایچاں طالب علی بخش۔"

[۳۳] یہ رنگ غن (ناسخ کا طرز جدید) آتش کا وہ اصل رنگ نہیں تھا جس سے ہم آج آتش کو بچھاتے ہیں بلکہ یہ رنگ غن ناسخ کے طرز جدید کی ہی وہی میں اختیار کیا گیا تھا۔ وہ ان آتش کو دیکھے تو وہ اس رنگ غن میں ناسخ جیسے تو ضرور ہو جاتے ہیں لیکن اس سے اوپر نہیں اٹھتے۔ ناسخ کی زندگی میں بھی آتش اپنے مخصوص رنگ ہی سے بچھاتے جاتے تھے جس میں واردات ظہیر اور جذبہ دل کی آواز شامل تھی۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ ناسخ اپنے مخصوص رنگ غن کی ایسی روایت بن گئے تھے کہ دوسرے شعرا بھی اسی رنگ میں شعر کہنے کو سراہا غن جانتے تھے۔ لیکن آتش کا اپنا رنگ غن بھی ساتھ ہی اتوازی چل رہا تھا اور جب شعرا دل کی آواز پر کان دھرتے اور اسے شعر کے پردے میں بیان کرتے تو وہ آتش کے رنگ سے قریب ہو جاتے۔ ناسخ کی وفات (۱۲۵۳ھ) ۱۸۳۸ء کے بعد بھی ان کا اثر قائم ضرور رہا لیکن آہستہ آہستہ نسل کے شعرا اس سے تھک کر کسی نئے رنگ کے خواہش مند نظر آنے لگے۔ ناسخ نے جو رنگ غن اختیار کیا تھا اس میں خیال بندی اور معنی آخری کے ساتھ

نہ صرف، مقررہ اصولوں کے مطابق زبان و بیان کی صحت، متروک الفاظ سے بیلو تھی، ہندی الاصل الفاظ کو ترک کرنا شامل تھا بلکہ ”ہذبہ“ کو شاعری سے پوری طرح خارج کرنے کا عمل بھی شامل تھا۔ کھنؤ کا کوئی شاعر زبان و بیان کے اس معیار سے صرف نظر نہیں کرتا تھا۔ اب ایسے میں تبدیلی صرف جن کے مزاج میں کمی جاسکتی تھی۔ امیر اعلیٰ حلیم کھنوی نسیم دہلوی کے شاگرد تھے اور نسیم دہلوی سوسن خاص سوسن کے شاگرد تھے۔ حلیم کی شاعری میں جو ”استحراج“ ہوا اور سوسن کی آواز کی جو گونج ان کے کلام میں سنائی دیتی ہے وہ نسیم دہلوی کا فیض تھا لیکن جلال کے پاس، دہلی کی شاعری کا مزاج آتش کے حقیقی رنگ، شاعری سے پہلچا، واضح رہے کہ دہلی اور کھنؤ کے مزاج شاعری کا فرق صرف اتنا ہے کہ دہلی کے شعرا ہذبے کو شاعری میں شامل کر کے ”حقیقی“ کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں، شاعری کو وادراتِ قلبی کا اظہار سمجھتے ہیں اور زبان کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں۔ کھنؤ کے شعرا نے، تاریخ کے دیگر اثر، سادہ کوئی کو ترک اور ہذبے کو شعر سے خارج کر کے ”حسن“ کو مرکزی حیثیت دی تھی اور ساتھ ہی اپنے ہائے ہوئے معیار زبان و بیان کو پوری طرح برقرار رکھتے تھے۔ اپنے معیار زبان پر کھنؤ کا کوئی قابل ذکر شاعر کسی قسم کا سمجھوتا نہیں کرتا۔ اسی لیے انیسویں صدی میں زبان دکھاوہ کے متعلق سے جتنی بحثیں ہوئیں (سوائے مرزا غالب کے کا زبیر بان کا شاع کے) سب کا خراج ذبیح کھنؤ تھا۔ جلال کھنوی کی طبیعت جب رنگ، تاریخ سے سیر ہو گئی تو انھوں نے کھنؤ ہی کے شاعر آتش اور ان کے شاگرد سب کھنوی اور رنگ کے رنگ کو اپنانے کی شعوری کوشش کی۔ اس رنگ، جن میں ہذبہ، کیف، سوز و گداز اور وادراتِ قلبی کا اظہار بنیادی حیثیت رکھتا تھا اور یہی وہ رنگ تھا جو آتش کی حقیقی (غیر نامی) شاعری کو دہلی کے رنگ، جن سے ملتا جلتا ہے اور کھنؤ و دہلی شاعری کی سطح پر ایک ہو جاتے ہیں۔ آتش نے اپنے مخصوص و منفرد رنگ کی شاعری میں، زبان و بیان کے سلیطے میں کھنؤ والوں کے برعکاف، بے پرواہی کی ہے جس کی مثالیں ہم آتش کے مطالعو میں ”جلد سوم“ میں دے آئے ہیں۔ جلال کھنوی نے آتش اور شاگردان آتش کی بیرونی میں زبان تو وہی رہی جس کا معیار تاریخ اور رنگ نے قائم کیا تھا، لیکن اس معیار زبان و بیان میں ہذبہ، وادراتِ قلبی اور سوز و گداز کو شامل کر کے ایک ایسا استحراج کیا جو آج بھی جلال کی پہچان ہے اور اس طرح آتش کے ہاتے انھوں نے رنگ، دہلی کو زبان کھنؤ سے ملادیا۔ اس رنگ کے لیے فقہا اس وقت اور ہمارا ہو گئی جب ۱۹۵۶ء میں انگریزوں نے سلطنتِ اودھ کو ختم کر دیا اور پہلی دفعہ کھنؤ والوں نے اپنے دل میں ایک ایسی غلطی اور ایک ایسی تک محسوس کی کہ برسوں سے دبا ہوا ہذبہ ابھر آیا۔ ۱۹۵۵ء کی بغاوتِ عظیم نے جلتی پر تیل کا کام کیا۔ کھنؤ والوں کو بھی پہلی مرحلہ ہجرت کے تجربے سے گزرنا پڑا۔ ان دونوں واقعات نے ان کی زندگی، ان کی سوچ اور ان کی دلی کیفیات کو بدل کر رکھ دیا۔ حویلیاں، مکان اور محلے کے محلے، مہدم ہو گئے۔ لوگ کھنؤ چھوڑ کر چلے گئے۔ مہدم لٹا دی بسا وادرات گئی اور درودِ گرب کی کیفیت سارے معاشرے پر چھا گئی۔ اب تاریخ کا ”طرزِ جدید“ اور ان کی آواز بے اثر رہے سنی ہو گئی اور میر و مصطفیٰ کے اشعار ان کی دلی کیفیات کی ترجمانی کرنے لگے۔ اس تبدیلی

نے آتش و شاکر دان آتش کی شاعری کو کھنوی والوں کے لیے ہامنی اور مقبول بنا دیا۔ سب کھنوی کی "نئی شاعری" میں جذبہ وادارت نکلی شامل ہو گیا اور تاریخ کی بے جذبے کی شاعری نظروں سے گزرنے لگی۔ اس دور میں جلال کھنوی نے اس حراج کا بھی کام کر کے کھنوی کے معیار زبان و بیان اور رعایت عقلی و ایہام کو برقرار رکھا اور ساتھ ہی اپنی شاعری میں جذبہ کو شامل کر کے اسے وادارت نکلی، سوز و گداز اور کیفیت طبع سے ہم کنار کر دیا۔ عام طور پر اہل علم و ادب اسے طرز و دلی کہتے ہیں جیسا صاحب "یزم جن" نے بھی جلال کھنوی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "فحش تر بدش کھنوی گشت فی الحال پر طرز و دلی نگری نما کہ" (۳۳۲) لیکن دراصل یہ رنگ و اسراج جلال کے ہاں آتش اور شاکر دان آتش سے آیا ہے اور امیر اللہ تسلیم کی طرح نہیں کہ ان کے استاد حسیم دہلوی اور دوسرے دہلوی شعرا سے آیا تھا۔ جب جلال کھنوی سے رام پور پہنچے تو وہ شعرا نے دلی کی شاعری سے قریب ضرور ہو گئے لیکن جیسا ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ "رام پور ان کی (جلال) شاعری میں کوئی اہم اور قابل ذکر تبدیلی نہیں کرتا بلکہ ان ہی رجحانات کو اور زیادہ واضح اور گہرا کر دیتا ہے جو کھنوی میں (پہلے ہی) پیدا ہو چکے تھے۔" (۳۵۲) شعرا نے دلی اب تک شعرا نے کھنوی کو دور از قیاس مضمون آفرینی اور پیش پسند حراج کے زیر اثر محبوب پسند (حسن پسند) شاعری سے بچا رہتے تھے اور اسی لیے کھنوی، چوٹی اور انکیا کی شاعری ان کی بچکانہ بن گئی تھی۔ جلال نے جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، زبان و بیان کی ساری کھنوی خصوصیات کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں جذبہ وادارت نکلی کو شامل کر کے ایک نازہ و نیا رنگ پیدا کیا۔ یہ نیا رنگ شاعری، تاریخ و رنگ سے زبان و بیان کا رشتہ قائم جوڑنے کے باوجود کھنوی، چوٹی، انکیا یا قافیہ پیمانی والی کھنوی شاعری نہیں ہے اور نہ یہ دلی کی شاعری ہے جیسا کہ ہمیں دہلوی شعرا کا اب، موسیٰ، شینو، بہادر شاہ ظفر و لعلیہ و دلیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ یہ دراصل رنگ و تاریخ میں رنگ و آتش کا اسراج ہے۔ یہی اسراج جلال کی انفرادیت اور ان کی غزل کی پہچان ہے اور اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ اب برطانوی کھنوی شاعری کھنوی نہیں رہا، یہاں کی قدر میں سب بدل گئی ہیں اور چیزی سے بدل رہی ہیں۔ اسی کے ساتھ تاریخ اور ان کے اثرات نئی فضا میں تحلیل ہو کر عجب ہونے لگے اور فضا میں نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ اس کے زیر اثر کچھ عرصے "روایت" بھی دس گونائی رہی اور ساتھ ہی "انحراف" کا عمل بھی تیز رفتار ہو گیا۔ تسلیم کھنوی اور جلال کھنوی کی آوازیں روایت اور انحراف کی پہلی کڑی ہیں ہیں اور اسی "اسراج" کی وجہ سے وہ اس دور کے اہم شاعر ہیں۔ یہ دونوں اپنے دور کی ترجمانی بھی کرتے ہیں اور صرف روایت کی تکرار ہی نہیں کرتے بلکہ انحراف کے عمل سے اسے آگے بھی بڑھاتے ہیں۔ جلال خود بھی اپنے ایک مقطع میں کہتے ہیں:

سن کے شعر اپنے نگار اُٹھتے ہیں ہر باب مذاق

پہلے کچھ اور ہی تھا اب ہے جلال اور ہی کچھ

یہی "اور ہی کچھ" اور غزل میں، تسلیم کی طرح، جلال کی انفرادیت ہے۔

اب اس مطالعے کے پس منظر میں جلال تھنوی کی شاعری کی بحیثیت مجموعی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جلال اصل میں "فزل" ہی کے شاعر ہیں۔ وہ باروں سے دانشگری کی بنا پر انھوں نے صومین کو خوش کرنے اور مختلف شاہی تقاریب کو روشن کرنے کے لیے متعدد قصیدے بھی لکھے۔ ان قصیدوں میں مطلع عموماً بوجہ، صاف اور سنی فخر ہوتا ہے۔ تھنویں میں کبھی مستحق کا تصور قائم کرتے ہیں یا کسی دلچسپ واقعہ سے اجتناب کرتے ہیں یا بھرپور موضوع غن بنااتے ہیں۔ اسی طرح "مرکز" میں بھی وہ نہایت چابک دانی کا اظہار کرتے ہیں لیکن مدح میں جو قصیدے کی جان ہے، ان کا رنگ پیکا چڑھتا ہے۔ اصل میں مدح ان کے جلالی مزاج سے متناصب نہیں رکھتی اور اسی لیے ان کے قصیدے سہل اور جوش بیان سے عام طور پر خالی ہوتے ہیں۔ جلال کے قصیدوں کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ان سے اس دور کی معاشرت، میلے ٹیلوں کی زندہ تصویریں، باغات و دھارتوں کا بیان، شادی کی رسومات وغیرہ دل نشین انداز میں سامنے آتے ہیں۔ قصیدوں کے یہ حصے مزاج اور رنگ میں "جدید نظم نگاری" سے اتنے قریب ہیں کہ اگر ان کو قصیدے سے الگ کر دیا جائے تو ان پر کوئی سوزوں عنوان قائم کر کے "نظم" کو ختم دیا جاسکتا ہے۔ یہ سب حصے عام طور پر دلچسپ اور جاندار ہیں اور قصیدے سے زیادہ مثنوی کے مزاج سے قریب ہیں۔ ان کے قصیدے پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کا میدان نہیں ہے۔

فزل میں بھی جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، جلال پہلے تاریخ اور روشک کی تھنوی روایت پر چلے۔ اس انتخاب میں انھوں نے سلطنت اوراد کا خاتمہ ۱۸۵۶ء دیکھا اور اس کے ایک سال بعد بنامہ عظیم ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ بھی اپنی آنکھوں سے دیکھا اور ان دونوں سانحوں سے پیدا ہونے والی صورت حال اور شدائد سے بھی گزرے۔ ان واقعات نے ان کے مزاج پر گہرا اثر ڈالا اور اب ان کی شاعری میں "ہند" اور طویشاں ہو گیا۔ یہ ہندو احساس انھیں کی شاعری میں پہلے سے موجود تھا اور یہ وہ رنگ بن تھا جو تاریخ کے طرز جدید کے ساتھ لکھنؤ میں متوازی چل رہا تھا جسے ہندو وادعات قلبی کے اظہار کی وجہ سے دلی کا طرز بخشن سمجھا جاتا تھا حالانکہ کریم ولفری رنگ بن تھا جو تاریخ کے "طرز جدید" سے پہلے میر و سوادور سنی وغیرہ کا رنگ تھا جسے "سادی" سمجھا جاتا ہے۔ جلال تھنوی بھی اسی رنگ کی طرف آگئے۔ اب وہ ایسی شاعری کرنے لگے جو دل میں آتر جاتی ہے۔ جلال نے ۱۸۶۰ء میں دہلی (۲۲) اشعار پر مشتمل اپنے کلام کا جو انتخاب خود کر کے "انتخاب یادگار" [۳۶] کے لیے میر میرانی کو دیا تھا اس میں بھی ایسے اشعار موجود ہیں جن میں حال دل بیان کرنے والا جذبہ موجود تھا مثلاً اسی انتخاب سے یہ شعر دیکھیے:

بے مروت کو نہ میں بھول کے بھی یاد آیا
اک جھوٹے بی بی کے مرق آئے ہیں کیا کیا
دل کو بھی کھو کے دو عالم سے چلا دل جھک

کوئے جاناں سے نہ بھر کر دلِ ناشاد آیا
ہم تھوڑے سے بھی جرم پہ بچھتاے
یہ ہوا آ کے تری بزم میں حاصل جھک

کھتے ہیں تھاقص کے بڑی دیر لگے گی
ہنگامہ عشر کو چگانے میں ہماری
ہنس روکی گئی ان سے نہ گھم سے غم نکلے آنسو
برابر ایک سی دونوں طرف ہے اختیاری قسمی
باقی سترہ شعر پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جلال اس دور کے شاعر ہیں جب زندگی اور شاعری دونوں رہی ہو گئی
تھیں۔ دونوں میں ایک نواست، شائستگی، سلاست و صفائی اور تہذیب کی موجودگی تھی جو دیرہ ذریعہ ضرور تھی لیکن
دل پراثر نہیں کرتی تھی۔ ان کے دوجان اول میں ناسخ کا رنگ اچھا لگایا ہے کہ ان کے اشعار کو اگر کلام ناسخ
میں ملا دیا جائے تو ان کو پہچاننا مشکل ہوگا:

ہے دعا کو اضطراب دل کہ روز مغزوں ہو عشق

نام ہے ہر جگر میرے قری غواہ کا

گھ ہے گھ کو اک غلوں ریز ہے پردا کے دلاں کا

نہ وہ خون شہیداں کا نہ وہ خاک شہیداں کا

یہ دونوں رنگ ان کے پہلے دوجان میں بھی نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ فیض ناسخ کو یاد کرتے ہیں:

کچھ مستفیض ان سے ہوئے ہم دے جلال
جی لوں ہے ہر جگر مستغور کے لیے
اور ساتھ ہی وہ میر تقی میر کی بات بھی کرتے ہیں:

کہنے کو جلال آپ بھی کہتے ہیں وہی طرز
لیکن ختم میر تقی میر کی کیا بات

میر تقی میر کا یہ اثر خوب آئینہ نقوی کے طرز کی صورت میں ان کے ہاں مسلسل بڑھتا ہوا اور جب وہ رام پر پہنچے
تو وہاں بھی شعرا نے وہی سے ملاقات کے باوجود ان کی توجہ رنگ آئینہ کی طرف ہی رہی اور وہ راستہ لکھی
جذبہ کے ساتھ ان کی تخلیق دیکھی ہے۔ یہ سب ”آہ“ ان کی شاعری کے اثر کی پچان بن جاتی ہے:

بے ساختہ کی تمام کے اس نے جلال آہ
جس نے مرے دوجان کے اشعار کو دیکھا

وہ ایک طرف لکھنؤ کے مجھے ہوئے طرز ادا اور زبان و بیان سے جڑے رہے ہیں اور آئینہ کے زیر اثر شعرا نے
وہی کی طرح خیال اور واردات کو بیان کرنے سے بے احتیاطی نہیں کرتے جس سے جذبات کا غلوں واٹر پڑھ
جاتا ہے اور ان کے شعروں پر اثر کرنے لگتے ہیں:

جہاں سنا کوئی مجمع ہم اس کو صوفیہ آئے

خیال دوست یہ کہتا ہے کیوں ہمارے بغیر

تمام مر رہی جیتوئے بار جلال

کہہ دے دہا اس خانہ بر انداز سے کوئی

جس دل کو پچھتا تھا وہ ہم نے بتا دیا

جلال کی غزلوں کے اشعار میں مردانہ انداز کے باوجود جذبات کا غلوں موجود ہے جس سے ایک نازکی اور

دل کشی کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ یہ چند شعر یہ ہیں:

تھاقل کے گلے سن کر جھکا لیں تم نے کیوں آنکھیں
مرے شرمندہ کرنے کو ذرا بے باک ہونا تھا
اللہ رے مشوے ترے اے موت شہد ہجر
آتا نہیں معشوق بھی اس تاز سے کوئی
اب تک ہے یاد آ کے وہ رہنا لگاہ میں
آنکھوں کو بولنے ہی نہیں تم وہ خواب ہو
نجات ہو گئی تاج سے مرہر کے لیے
اسی کو بھیج دیا یا ر کی خبر کے لیے
ابھر جلوں کو مرا انتظار راتہ میں ہے
اُدھر جہن سے چلی ہے بہار راتہ میں ہے
مری داستانِ فراق نے شبِ وصل طرفِ حرا دیا
بکھی میں نے رو کے ہسا دیا بکھی اس نے فہس کے ملا دیا

مگر جلال کی چچی غنائی قوت کا اثر ان غزلوں میں زیادہ محسوس ہوتا ہے جو انھوں نے کسی ایک کیفیت اور ایک موڈ میں لکھی ہیں مثال کے طور پر ان کی یہ غزل دیکھیے:

خیر جو چاہو وہ لے لو کہیں بھگڑا کیا ہے	دل وہاں دونوں تھمارے ہیں ہمارا کیا ہے
منہ کو یہ کس لیے آتا ہے کھینچا کیا ہے	آج لو دل کی تڑپ حیرا اور وہ کیا ہے
کہیں کچھ حسرت و اہمیاں کہیں دوا بھر اس	دیکھ تو چنے کو شق کر کے مرے کیا کیا ہے
دسے چکا ساتھ ہمارا شبِ تنہائی میں	بے پروت ہے یہ دل اس کا بھروسہ کیا ہے
ہی سنو رہیں گے تو دیکھیں گے وہ اعدا نہ پتے	تو نے آئینہ حیراں ابھی دیکھا کیا ہے
یاد ہے اپنا وہ آف کر کے کہیں رہ جاتا	اور وہ پوچھتا گھبرا کے کسی کا کیا ہے

آنکھوں ہی آنکھوں میں لے جاتے ہیں دل بادل کو

ہم دکھا دیں گے جلال اس کا اپنچھا کیا ہے

اس غزل میں شروع سے آخر تک ایک سنجیدہ، متین مگر شے شے دود سے بھرا ہوا رنگ ہے۔ شاعر محبوب کے سامنے سرخم کیے ہوئے تیار ہے کہ یہ دل وہاں دونوں تھمارے ہیں۔ بات کوئی نئی نہیں ہے مگر دوسرے مصرع نے اس میں ایک جان ڈال دی ہے اور شاعر کے دل کا درد بھی الفاظ کے ”راگ“ سے سامنے آ گیا ہے۔ شاعر درد و غم میں جھکا ہے اس لیے دوسرے مطلع میں کھینچا منہ کو آنا اور دل کی تڑپ سے سوال کرنا اس کے جذبات کی

کیفیت کی گہرائی میں لے جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر سید شوق کے ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے۔ "کیا کیا ہے" قافیہ اور ردیف کی جدت ہے۔ نغسوی طرز شاعری کے اعتبار سے یہ کمال فن ہے مگر اس پر غور کیجیے کہ یہ قافیہ (کیا) شاعر کی جذباتی کیفیت کے اظہار میں کتنا ہے ساتھ لورنڈ اثر ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں ایک عذرت ہے جو جلال کو نغسوی کے شاعروں سے الگ کر دیتی ہے اور وہ ملی کے شاعروں سے قریب تر کر دیتی ہے۔ عذرت جلال کے اعزاز خیال کا ایک اہم اور نمایاں جزو بن جاتی ہے۔ دل کو بھی بے وقار اور بے سروت اس لیے کہتا کہ وہ شبہ گہرائی میں بھی ہمارا ساتھ دے چکا ہے ایک نئی بات ہے۔ پانچویں شعر میں معشوق کے حسن کی تعریف کا ایک نیا پہلو لگا دیا گیا ہے۔ "آئینہ حیراں" فرسودہ ترکیب ہے مگر معشوق کے بن سنور نے کے بعد آئینہ کی حیرانی ایک خاص معنی رکھتی ہے۔ جیسے جیسے معشوق سنور ہا ہے ویسے ویسے آئینے کی حیرانی بڑھ رہی ہے اور جب سنور بچے کا تو حیرانی کمال پر ہوگی اور معشوق کا حسن بھی کمال پر ہوگا۔ چھٹے شعر میں ایک بچے عاشق کی بے قراری کا اظہار کیا ہے اور پھر دوسرے مصرع میں "کسی کا کیا ہے" کا فقرہ عمار و باندھنے کے کمال ملتے کا اظہار کرتا ہے۔ جلال کے دو نئی رنگ میں بچے جذبات کے ذریعے جان ڈالنے کی یہ ایک واضح مثال ہے۔ مطلع میں عاشق کے عام سے تجربے کا اظہار ہے مگر یہ تجربہ اس لیے اہم ہو گیا ہے کہ جلال دکھانا یہ چاہتے ہیں کہ وہ اچھے میں ہے اور اس عالم سے واقف نہیں ہے۔ یہاں "اچھا نہیں" کا استعمال یہ ظاہر کرتا ہے کہ اب جلال، تاریخ کے برخلاف لیکن ملی اوسط رنگ کی طرح، ہندی الاصل الفاظ کو پھر سے شاعری میں استعمال کر رہے ہیں اور اردو کو خالص بنا رہے ہیں۔ اشعار کے فرد افراد اثر سے زیادہ اس پوری فرمل کا فنیاتی اثر اہم ہے۔ یہاں اردو کے اظہار میں وہ ایک متوازن سچا رنگ اور فنیاتی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

جلال کے مخصوص رنگ کی ایک فرمل کا ذکر ہم یہاں اور کرتے ہیں جس کا مطلع یہ ہے:

اے دل اس شوق کا بے ساختہ پن دیکھ لیا جان پر بن گئی اے معشوق من دیکھ لیا

اس فرمل میں ایک ایسی کیفیت ہے جو جذبات کی سچائی سے مل کر ایک جمالیاتی کیف پیدا کر دیتی ہے۔ اس فرمل کا تیسرا شعر جلال کی زندگی کا ترجمان ہے اور اس آفاقی عالم میں لے جاتا ہے جو ہر صاحب کمال کو اپنی ناقدری کی وجہ سے محسوس ہوتا ہے:

گوشہ گل نے نہ سنی ایک تہاہری فریاد اے اسیرانِ قفس رنگہ چمن دیکھ لیا

اسی طرح حسبِ وطن کی جذباتی کیفیت بھی چوتھے شعر میں اثر و تاثر کو بڑھاتی ہے اور دل کی تپ اور بے بسی کے درمیان ایک مسلسل کش مکش کو ظاہر کرتی ہے۔ "اک حسرت سے" کا فقرہ اس میں کیف کا عالم پیدا کر دیتا ہے۔ اب آپ بھی میرے ساتھ اس شعر کو پڑھیے:

یوں چلے واپس غربت کو کہ اک حسرت سے ہر قدم بھیر کے مٹھ سونے وطن دیکھ لیا

مطلع جلال کے اس رنگہ پن پر بہترین تنقید ہے:

شعر میں کمرے سب ہو گئے بے یکن جلال وہ گئی تمام کے دل بزمِ سخن دیکھ لیا
 ساری فحول میں روئیے کا استعمال نہایت برجستہ و چست ہے جو سخی اور لہجے کے ساتھ مل کر اثر کا چارونچکا رہی
 ہے۔ جلال کے اس رنگ کے بہترین شعر آج بھی پڑھنے والے کو متاثر اور بے یکن کر دیتے ہیں۔ جلال اسی
 مرتی ہوئی تہذیب کے ترجمان اور اسی کا ایک حصہ ہیں۔ یاد رہے کہ ہر تہذیب کا عروج زندگی کی ساری
 سرگرمیوں میں تازگی و معنویت کی روح پھونک کر معاشرے کی ساری تخلیقی سرگرمیوں کو بھی عروج پر لے جاتا
 ہے اور ہر تہذیب کا زوال ہر تخلیقی سرگرمی کو رفتہ رفتہ رکی اور بے معنی بنا دیتا ہے۔ جلال اس دورِ زوال کی نمائندہ و
 ممتاز تخلیقی شخصیت ہیں۔

اگرچہ جہر ہیں پر خاک میں ملے ہیں جلال مٹے نوووں کا فردِ با کمال کیا ہوگا

[۳۶] حالات جلال آرزو کھنوی میں لکھائی "بند و بستی" اور آپادوری ۱۹۳۳ء

[۳۷] قواعد منتخب نکلے والا ہے

[۳۸] جلال کھنوی، ڈاکٹر موسیٰ نکلے والا

[۳۹] قواعد منتخب، جلال کھنوی، میں ۲۰، مطبع قوی کھنوی ۱۳۱۰ھ

[۴۰] قواعد منتخب، جلال کھنوی، میں ۳۰-۳۱، مطبع قوی کھنوی ۱۳۱۰ھ

[۴۱] کراتہ شعر، جلال کھنوی، میں ۲، مطبع راضی پوری کھنوی ۱۳۹۳ھ

[۴۲] سراپہ زبان اردو، جلال کھنوی، میں ۱۰، انوار المطابع کھنوی ۱۳۰۵ھ

[۴۳] دیوانی کھنوی (عظیم) میر تقی میر اور اس تقریب میں ۲۸، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۴ء

[۴۴] تذکرہ "تیم غنی" سید حسن علی خاں، میں ۳۰، مطبع مطبوعہ عام آگرہ ۱۳۹۸ھ/۱۸۸۱ء

[۴۵] جلال کھنوی، انوار اکبر موسیٰ، میں ۸۸، مجلس ترقی اردو پاکستانی کراچی ۱۹۵۶ء

[۴۶] تذکرہ انتخابیہ نگار، میر تقی میر، میں ۱۰۳-۱۰۴، انوار مطبع لاہور، انوار کھنوی ۱۹۸۲ء

فصل چہارم

اردو داستانیں: تمہید و مطالعہ
داستان اور ناول کا احتجاج
دوسری اصنافِ نثر کا مطالعہ
مذہبی تصانیف میں اردو نثر
مذکوروں میں اردو نثر
کتابتِ تاریخ میں اردو نثر
اردو لغت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت
جدید دور کا ارتقا

فصل چہارم

اردو داستانیں

تہذیب و مطالعہ:

انیسویں صدی داستانوں کے عام رواج اور عروج کی صدی ہے۔ اس صدی میں کم فضاہت کی چھوٹی داستانیں بھی کثرت سے لکھی گئیں اور کئی کئی جلدوں پر مشتمل عظیم داستانیں بھی تالیف ہوئیں۔ چھاپے خانوں کے حامد رواج سے ان کی اشاعت بھی اب آسان ہو گئی تھی لیکن بے شمار چھوٹ بڑی ایسی داستانیں ہیں جو خطوط کی صورت میں آج بھی مختلف کتب خانوں کی زینت ہیں اور جن کی ایک فہرست ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف: "اردو کی نثری داستانیں" میں دی ہے [۱] جس میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ گاہ، ایسی ہی داستانوں میں سے کوئی ایک آدھ اہل نظر میں آ کر تدوین کے مرحلے سے گزر کر اشاعت کی صورت دیکھ لیتی ہے۔ ایسی بے شمار داستانیں رام پور، گھنٹہ، دہلی، لاہور اور حیدرآباد تک کتب خانوں میں مخزون ہیں۔ خود مطبع نول کشور میں، جو اردو داستانوں کی اشاعت کا سب سے بڑا مرکز تھا، بہت سی غیر مطبوعہ داستانیں ضائع بھی ہو چکی ہیں۔

ایسی انیسویں صدی، جو داستانوں کی قبولیت کی صدی ہے، ہندوستان پر انگریزوں کی اقتدار کے استحکام کی صدی بھی ہے۔ انگریزوں کی اقتدار کے ساتھ ہماری تہذیب کا بڑا سونے کا ٹکڑا چھوٹ گیا ہے اور انگریزوں کی تہذیب و ادیان و ادب کے اثرات پھیلنے لگتے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ جب کوئی تہذیب ٹھنڈ ہوئے لگتی ہے تو اس کی اساتذہ ادب بھی اپنی معنویت کھو لے لگتی ہیں۔ محرم حسن مسکری نے ایک خط میں لکھا ہے کہ "ہر تہذیب اور اپنی روایت اپنے فنی اظہار کے لیے الگ لواضع اختیار کرتی ہے۔ کوئی خاص وضع حقین کرنے کا حق دوسروں کو نہیں پہنچتا۔ ورنہ ہر قوم ہر گاہ کہ خلا آپ پرمانوں کی طرح" "الیہ" "کسب سے اہم نکتہ سمجھیں گے تو یہ کہیں گے کہ ہمارے "مشرقی" میں ادب کا جو دعویٰ نہیں" [۲]۔

ایسی صورت ہمیں اس دور میں نظر آتی ہے۔ اب داستانوں کے ساتھ ساتھ ناول کی صنف اردو ادب میں داخل ہو رہی ہے اور آگے چل کر داستان کی جگہ لے لیتی ہے۔ ابتدا میں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کا اثر چھوٹی داستانوں میں جذب ہو رہا ہے اور اس سے محدود طبع کے فنی الفطرت عناصر غائب ہو رہے ہیں اور تخیل کی پرواز کم ہو رہی ہے۔ اطراف کی زندگی اور ماحول کے اثرات قہری کہانوں میں شامل ہو کر ادب کو زندگی سے قریب کر رہے ہیں۔ اب قصوں میں، ٹھنڈ ہوئی ہوئی تہذیب اور ماضی کی یادوں کو بیان کر کے سن اور آنکھوں دیکھی صورت کو پیش کیا جا رہا ہے۔ بگڑے نواہوں، عوام کے مشغلوں اور خواص کی دلچسپیوں کا حقیقت پسندی کے ساتھ اظہار کیا

چار ہا ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار تہذیب معاشرے میں جڑ بکڑے جاتے ہیں ناول کی صنف، داستان کے مقابلے میں، مقبول ہوتی جاتی ہے۔ اگر انیسویں صدی میں اردو داستانوں کا ایجاد رواج نہ ہوتا اور نکتے کے بجائے دلی یا گھنٹہ انگریزی اقتدار کے دار الحکومت ہوتے تو یہاں بھی ناول نویسی کا رواج بنگالی ادب کی طرح، بہت پہلے شروع ہو جاتا۔

داستان قدیم اور نظریوں سے لوٹیں، ہونے والی تہذیب کا رنگ و مزاج ہے جو انیسویں صدی میں بھی، ماورے سورج کی طرح، نمایاں تھا اور ناول جدید انگریزی تہذیب کے واضح گھرے اثرات کا ظہور ہوتا سورج تھا جس نے اس خاص تہذیب کی صورت بگاڑ کر اس کی جڑیں ہلا دی تھیں اور انہی تہذیب کے سوسکتے چڑ کے برآمد میں اپنی تہذیب کا نیا پودا لگا دیا تھا۔ "ناول داستان کی ارتقا یا ترقی صورت نہیں، مغرب سے درآمد کی ہوئی جنس ہے۔ ناول کی امتیازی خصوصیت حقیقت نگاری ہے، داستان کا ماہر لاطیناً حقیقت فراموشی ہے" [۳]۔ اب یہ سب اثرات نئے نظام تہذیب کی صورت میں سامنے آرہے ہیں۔ اب ہمارا نظام تعلیم فرسودہ ہو کر لڑکیاں مدرسوں کی صورت اختیار کر گیا تھا اور نیا انگریزی نظام تعلیم چیزی سے اس کی جگہ لے رہا تھا جس نے دو تین نسلوں کے ہندو اپنی الگ صورت بنالی تھی۔ اب یہی نظام تعلیم مشغلی کی روشنی اور معاش کا واحد ذریعہ بن گیا تھا۔ اس عمل سے ہمارے نظام تعلیم کا ریشہ بے کس سے کٹ گیا تھا اور اس کے اندر تجدیدی عمل رک گیا تھا۔ لیکن یہ تجدید ہمارا نظام تعلیم اس لیے مقبول و مستحکم رہا کہ اس دور کا فرد اپنے مذہب، اپنی ثقافت کو محفوظ رکھنا چاہتا تھا۔ یہ اس تہذیب کا وہ "مصلح حراست" تھا جس سے زندگی کے معاشی رشتوں سے کٹ کر بھی وہ خود کو بچاتا چاہتا تھا۔ اس تہذیبی رویے کی بنیاد "محافظہ ماضی" کے سہانے تصور پر قائم تھی جس نے اس دور کے فرد کو زندہ رہنے اور مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیا تھا اور جس نے سرسید احمد خاں کی افادیت، ماوریت، تجدیدی کے تصور اور نئے انگریزی نظام تعلیم کو مسترد کر دیا تھا جس کے ساتھ نئے ادب کا پودا پودا ان چھوٹے ہاتھوں سے لگا ہوا تھی۔ نئی تحریک ادب سے ادب کی ترجمانی کرتی ہے جس نے نہ صرف نثر و نظم دونوں کو متاثر کیا بلکہ نئے اسلاف ادب سے بھی اس دور کے ادیبوں کو روشناس کرایا جس پر سرسید کی تحریک کا گہرا اثر تھا۔ جو ماضی کے اثرات کو ترک کر کے معاشرے اور نگر کو نئے جدید روپ میں ڈھالنے کا کام کر رہی تھی۔ پڑت دین نامہ سرشار شخصوں میں داستانیں مزاج کو بول نویسی کے نئے مزاج میں شامل کر کے "فنا سے آزاد" لکھ رہے تھے۔ جو قطعاً وار "اودھ اغیار" میں چھپ کر مقبول ہو رہا تھا اور معاشرہ و فرد کے ذہن کو بدل کر "نئے ادب" کی بنیاد رکھ کر محمد الہیلم شرر اور مرزا ہادی زوسا کے ناموں کے لیے راستہ ہموار کر رہا تھا۔ اودھ پنچ اور ششی سجاد حسین بھی نئے راستے کو اختیار کر کے "اودھ پنچ" میں طنز و مزاح کی روایت کو جنم دے رہے تھے۔ یہ بھی ادب کا ایک نیا تصور تھا جو انگریزی اثرات کے ساتھ ہمراہ سے ادب میں آیا تھا اور چیزی سے مقبول ہو رہا تھا لیکن اس سے پہلے کہ ہم ان نئے لکھنے والے کے مطالعے کی طرف جائیں، ان بڑی، طویل و ضخیم داستانوں کا مطالعہ کر لیں جن کی ادبی و تہذیبی اہمیت

آج بھی قائم ہے اور اسکا وہ بھی رہے گی۔ گیان چمن نے لکھا ہے کہ ”داستان نامی شخص کے ورثے کی بیش بہا داستان ہے۔ اس نے بڑی سرعت سے نثر کو دل نشین و دل نواز بنا دیا۔ اس میں متعدد سالیب کے کامیاب تجربے کیے۔ شاعری کے بعد یہ ادبیت کا سب سے بڑا محزون قرار پائی۔ نثر میں کوئی منفرد شاعری سے کندھا کھاتی ہے تو وہ داستان ہے۔۔۔ اس نے اردو کو دھچی، امیر حسن، انشا اور رجب علی جیک شرور جیسے صاحب طرز انشا پرداز دیے۔ اس نے اردو نثر کو نگر و دوہن نہیں دیا۔ لیکن قلب و نظر، جذبہ تاثر و ضرورت دیے۔ جو تھالی صدی تک داستان اور جمل میں آویزش رہی جس میں داستان کو پہا ہوتا پڑا لیکن یہ سخت جان منف ادب بھی ایمان ادب میں ایک جائے مقررہ قائم ہے“ [۵۴] ان داستانوں میں سے اہم داستانیں آج تک چھپ کر سامنے آ رہی ہیں اور وقت کے ساتھ ادب کی دنیا میں ان کی اہمیت آتی چلا گئی ہے کہ قاضیان ادب اور نقادوں نے ان کے مطالعہ سے اہل ادب کی توجہ اس عظیم صنف ادب کی طرف دلائی ہے۔ یہ داستانیں اردو زبان کا خزانہ اور ادب کا شہ کار ہیں۔ مرزا غالب نے لکھا ہے کہ ”داستان طرزی سخن جملہ فنون سخن ہے۔ سچ یہ ہے کہ بدل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے“ [۵۵]۔

(۱)

اردو داستانوں کے دو پہلے غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک ”داستان امیر حمزہ“ جس میں ”ظلم ہوش رُبا“ کی آٹھ جلدیں شامل ہیں اور دوسری ”بھوستان خیال“۔ اس دور میں ان داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ مرزا غالب نے بھی ان دونوں سلسلوں کو حلو ہاں بنا کر لکھا تھا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

”مرزا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ چچاں ساتھ جزوی کتاب امیر حمزہ کی داستان اور اسی قدر حجم کی ایک جلد ”بھوستان خیال“ کی آگئی ہے۔ سترہ جلدیں باقاعدہ باب کی قوت تک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ داب بھر شراب پیا کرتے ہیں“ [۶۱]

ان صفحات میں ہم انھیں دو سلسلوں کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) ظلم ہوش رُبا

اردو زبان میں ”داستان امیر حمزہ“ سب سے پہلے طویل علی خاں افک نے فورٹ ولیم کالج کے لیے ۱۸۰۱ء میں لکھی جس کا مطالعہ ہم فورٹ ولیم کالج کی فصل میں افک کے ذیل میں کرتے ہیں۔ اس کے کوئی

مکین سال بعد نواب مرزا لسان علی خاں بہادر غالب کھنوی نے، جو شاہزادہ فتح حیدر علی اکبر نپو سلطان حمید کے دادا تھے، حکیم شیخ اردو علی کی فرمائش پر ”قصہ امیر حمزہ“ لکھا جو ۱۲۷۱ھ/ ۱۸۵۳-۵۵ء میں نکلتے سے شائع ہوا۔ حکیم موصوف نے فرمائش کرتے وقت کہا تھا کہ اس قصے میں ”صاف صاف روزمرہ اردو کا لکھا جائے کہ خاص عام کو پہنچد آئے۔“ غالب کھنوی نے ”سب ترجمہ“ میں لکھا ہے کہ ”اس داستان میں چار چیزیں ہیں: رزم، بزم، طلسم، عیاری۔ اس واسطے ترجمہ نے زبان فارسی کی چودہ جلدوں کا ترجمہ کر کے چار جلدیں کیں“ اور یہ بھی بتایا اور یہی بات طویل علی خاں رفیق نے اپنے ”سب تالیف“ میں بتائی ہے کہ ”ہندو اس قصہ دل چسپ کی سلطان محمود کے وقت سے ہے اور داستان سرایان شیریں قتال نے وہ قصہ اس قصے کی یہ تقریر کی ہے کہ اس کے سننے سے ہر طرح کی مقلت کا طریق معلوم ہوتا ہے اور منصوبہ لڑائی اور قلندرستانی و ملک گیری کا خیال میں آتا ہے، اس لیے ہمیشہ بادشاہ کو سناتے تھے۔“ [۷] اٹک اور غالب کھنوی دونوں نے اپنے ماخذ فارسی طبع کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ دونوں فارسی قصے کی چودہ جلدوں کا ذکر کرتے ہیں اور دونوں کی تقسیم بھی ایک ہی ہے۔ اٹک کی زبان صاف اردو اس اور عام روزمرہ کے مطابق ہے اور غالب کھنوی کی عبارت بھی ”رواں، آسان اور گفت و دل چسپ ہے۔ انھوں نے (بھی) کافی دیکھ سے پرہیز کیا ہے“ [۸] اٹک اور غالب دونوں کے ”ترجموں میں... صرف الفاظ میں بلکہ واقعاتی تفصیلات میں بھی (فرق) ملتا ہے۔“ دونوں کا ماخذ ایک ہی ہے [۹] گیان چند نے یہ بھی لکھا ہے کہ غالب کھنوی کے ”قصہ امیر حمزہ“ پر مطلع نول کشور نے مہاراجہ بکھرائی سے زبان پر نظر پڑائی کہ انی ۱۸۷۱ء میں اسے شائع کیا۔ اس ایڈیشن میں غالب کھنوی کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے چوتھے ایڈیشن میں یہ تصدیق حسین نے، ”فساد غالب“ کی زبان کی طرح، اس کی زبان کو سچ کیا اور اس کے ایک مرقعے بعد مہاراجا سی نے اس کے سچ عبارت کو بدل کر سادہ و سلیس زبان میں لکھا لیکن دونوں کی زبان میں اتنا خلیفہ سافرق ہے کہ غالب کھنوی ہی کو اس کا مؤلف قرار دینا چاہیے۔“ [۱۰]

اردو میں داستان امیر حمزہ کے ارتقا کے سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند نے ”رموز حمزہ“ (فارسی) کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ ایک مخصوص کتاب ہے جس کے خطوط بھی ملتے ہیں اور مطبوعہ ایڈیشن بھی۔ یہ طہران سے بھی شائع ہوئی اور نول کشور پر پیس سے بھی۔ اس کے ساتھ حصے ہیں۔ طہران کا ایڈیشن دو جلدوں میں ہے۔ پہلی جلد میں تین اور دوسری میں چار حصے ہیں۔ ان مختصر حصوں کو داستان امیر حمزہ اردو کے ضخیم فقرہوں کی ابتدائی شکل سمجھنا چاہیے۔ ان حصوں میں دو کے طبعہ نام: ”امیر حمزہ نامہ“ اور ”خدی نامہ“ دیے گئے ہیں۔ یہ کتاب اردو میں نہیں ملتی [۱۱]۔

اس دور کے داستان کوچوں نے مختلف اثرات قبول کر کے اپنے تخیل اور تخلیقی قوتوں کی مدد سے ”داستان امیر حمزہ“ کوئی صورت اور نئی زندگی دی۔ اس کے پلاٹ اور واقعات کی ترتیب ان کی اپنی ہے۔ انھوں نے نئے نئے طلسم ایجاد کیے۔ اپنے زمانے کے رسم و رواج، طور طریقے، ادب و آداب اور تہذیب

ومعاشرت کو ان قصوں کے تار و پود میں دیا۔ اس زمانے میں داستان گوئی کا عام رواج تھا۔ مختلف داستان گو ایک ہی قصے کو اپنے اپنے طور پر بیان کرتے ہوئے اس میں سب ضرورت دل چھٹی بیچا کرنے کے لیے کئی پیشگی، محکمہ و اضافہ کرتے رہتے تھے۔ بعض اضافے نئے دہانوں کو اسے پسند آتے کہ دوسرے داستان گو بھی انھیں اپنی داستان میں شامل کر لیتے۔ اس طرح زبانی بیانی نسخہ پر داستان کا ارتقا جاری رہتا۔ یہی زبانی داستانیں جب کاغذ پر نقل کی گئیں تو ان کی یہی ارتقا پذیر صورت معریہ اضافوں کے ساتھ بیان میں آگئی۔ یہ سب داستانیں ہندو مسلم پگھلاوے مسلم ذہن کی غیر معمولی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہیں اور مصنفوں نے انھیں ترجمہ کہہ کر اپنی فراموشی کی روایت کا اسی طرح ثبوت دیا ہے جیسے ”عجب“ کو ہم آج تک طب بیانی کہتے ہیں۔

اردو داستانوں میں چند کردار تو یقیناً وہی ہیں جو ایران و عرب سے آئے ہیں لیکن قصہ کہانی بزم و بزم تہذیب و معاشرت بزم و رواج بطور طریقے، ادب و آداب، سماجی رشتے، ثقافت، اظہار انیسویں صدی کے ہندوستان کی تہذیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً احمد حسین قرنہ نے ایک جگہ اس بات پر غور کیا ہے کہ ”طلم ہوش نرپا“ کا ”نمرہ ہفت بلا“ خاص ترتیب کردہ ان کی ایجاد ہے [۱۲]۔ ان داستانوں کے جاری نامزد قاری داستان میں کئی جاکتی ہیں۔ بنیادی کرداروں کے نام بھی وہیں سے آئے ہیں لیکن ان کے علاوہ پلاٹ، واقعات اور ان کی ترتیب، طلم کی بنیادی صورتیں، جنگوں کے بیان سب لکھنؤ و رام پور کے داستان گو یوں کا کمالِ فن ہے۔ جلد ششم میں مثلاً احمد حسین قرنہ لکھا ہے کہ ”حقیر تحریر عرض کرتا ہے کہ صد ہا داستانِ حیرت بیان تصنیف کر کے اس طلم ہوش راہیں ملا دیں۔ ... انشاء اللہ جب ان چار جلدوں کو اپنے طور پر تحریر کروں گا تو باخیرین پر واضح ہوگا کہ یہ خاکسار مصنف ”طلم ہوش نرپا“ ہے۔“ [۱۳]

میر احمد علی لکھنوی اپنے دور کے بڑے ”داستان گو“ تھے۔ وہ رام پور آ کر داستان گو یوں کے ذمہ دار میں شامل ہو گئے تھے۔ تحکیم سید امیر علی خاں علی جلال اور مثلاً لکھنوی اپنا پرشاد رس لکھنوی بھی ان کے شاگرد تھے۔ انھیں اپنا پرشاد رس (۱۸۸۸ء) کے بیٹے مثلاً قلام رضا تھے جنھوں نے متحدہ داستانیں قلم بند کیں جو قلمی صورت میں رام پور رضا لکھنوی کی میں محفوظ ہیں۔ ان میں ”طلم ہوش نرپا“ کا طلم ہوش [۱۸۵۸-۵۹ء] کی چار جلدیں اور ”طلم باطن ہوش نرپا“ کی دس جلدیں داستانِ امیر حمزہ کے تعلق سے خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ [۱۴]

انیسویں صدی کے نصف اول میں بہتر معاشی صورت حال اور امن و امان کے باعث لکھنؤ میں داستان گوئی نے بہت ترقی کی۔ یہیں کے داستان گو اس فن کو دوسری ریاستوں کے ساتھ رام پور بھی لے گئے۔ رام پور میں داستان نویسی لکھنؤ سے پہلے شروع ہوئی۔ چھوٹی داستانیں، جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کرتے آئے ہیں، وہ تو یقیناً ہندوستان کے طول و عرض میں لکھی جا رہی تھیں لیکن خیم داستانیں لکھنؤ کے سلسلہ ۱۸۸۱ء [۱۵] میں نول کشور پر لکھنؤ سے شروع ہوا۔ یہ طویل داستانیں لکھنؤ میں عام طور پر سنی اور شاہی

جاتی تھیں۔ چند دور داستان گوں جو صاحبِ علم بھی تھے اور اپنے فن کے ماہر بھی۔ اب تک داستان گوئی زبانی فن تھا۔ داستانوں کے مقبولیت اور پھیلنے کے لیے کچھ کوششیں توں کشور کو خیال آیا کہ اگر ان ہاکمال داستان گوئوں کی داستانیں لکھوا کر چھاپی جائیں تو قریب دور کے پڑھنے والے بھی گمراہی سے فرست کے اوقات میں ان سے لطف اندوز ہو سکیں گے۔ ناول کشور نے بھر فن داستان گوئوں کو ملازم رکھا اور ان داستان گوئوں نے داستان کہہ کر کاجوں کو لکھوا دیں یا خود کہنے کے اعزاز میں لکھ دیں۔ اسی عمل سے یہ داستانیں محفوظ رہ گئیں اور داستان گوئوں کے نام بھی امر ہو گئے۔ ان مطلوبہ داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ ان متعدد ایڈیشنوں سے کیا جاسکتا ہے جو ناول کشور پر پریس سے چھپتے رہے ہیں۔ آج بھی طویل داستانوں کی سر تاج ”طلم ہوش زبا“ پاکستان اور ہندوستان سے چھپتی چلی آ رہی ہے۔

فارسی داستان امیر حمزہ مختصر داستان ہے لیکن ہمارے داستان گوئوں نے اپنے طبع زواد انہوں سے ایسی نئی صورت دے دی ہے کہ ان کا تعلق اپنے ماخذ سے اسی طرح برائے نام رہ گیا ہے جس طرح سلسلۂ اودھ کا تعلق بادشاہِ دہلی کی مرکزی حکومت سے برائے نام رہ گیا تھا۔ داستان امیر حمزہ جو ناول کشور پر پریس سے چھپ کر سامنے آئی اور خاصہ عام میں مقبول ہوئی، ۶۰ ضخیم جلدوں پر مشتمل ہے جو تقریباً پچاس ہزار جہانزی ناپ کے صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ خود اس کا پانچواں دفتر یعنی طلم ہوش زبا کہ پیش دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ”داستان امیر حمزہ“ کی ان ۶۰ ناول کشوری جلدوں میں کیا کیا شامل ہے اس کا جامع گوشوارہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے اس سلسلے سے تیار کیا ہے کہ اس میں اضافہ ممکن نہیں ہے۔ اس سے داستان امیر حمزہ کی ایک روشن تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ ”ناول کشور پر پریس کے ضخیم سلسلے میں ظاہر کیا گیا ہے کہ اصل فارسی داستان میں آٹھ دفتر ہیں جن سے اردو کے ہم نام دفتر ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ہر حرفے کی اصل بھی فارسی ثانی گئی ہے۔ بقیدِ قاتر اردو ہی میں تعریف کیے گئے“ [۱۶]

دکتر	نام داستان	تعداد جلد	نام مترجم	سال تالیف
پہلا	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدیق حسین	۱۹۴۲ء/۱۳۶۱ھ
پہلا	ہر جز نامہ	ایک جلد	تصدیق حسین	۱۹۰۰ء
پہلا	ہو بہان نامہ	ایک جلد	احمد حسین قر	۱۹۰۱ء
دوسرا	کوچک باختر	ایک جلد	تصدیق حسین	۱۸۹۳ء کے بعد
تیسرا	بالا باختر	ایک جلد	تصدیق حسین	۱۸۹۳ء کے بعد
چوتھا	ایرنا نامہ	دو جلدیں	تصدیق حسین	۱۸۹۳ء کے بعد
پانچواں	طلم ہوش زبا	جلد اول	محمد حسین جاو	۱۸۸۱ء/۱۲۹۹ھ
پانچواں	طلم ہوش زبا	جلد دوم	محمد حسین جاو	۱۸۸۳ء/۱۳۰۲ھ

حزہ کی ۳۶ جلدوں کو ترتیب سے پڑھ کر لطف اٹھایا جاسکے۔ اگر یہ عظیم و خیرہ کس صاحب اختیار قوم کے پاس ہوتا تو نہ معلوم کس کس طریقے سے ہر نسل کے لوگوں تک اسے پہنچانے کے لیے ان کی اشد محنت کی جاتی۔ ان داستانوں میں ظلم اور جنگوں کا بیان کمال درجے کا ہے۔ رزم و بزم، ظلم و عمارت نے ان میں زندگی کی روح بھونک دی ہے۔ آج کل ہولی وڈ کی فلموں میں جاوہر اور بھوت چیت کے جو مناظر دکھائے جا رہے ہیں وہ ان داستانوں کے عمر و ظلم کے آگے بچوں کا کھیل قمار شامعلوم ہوتے ہیں۔ ان داستانوں پر مبنی کمال کے فلم بنائے جاسکتے ہیں۔ "داستان امیر حمزہ" کو پڑھنے کے وہ دو سلسلے یہ ہیں: (۱۶۹)

سلسلہ نمبر: ایک

نام داستان	تعداد جلد	نام مصنف / مؤلف
۱ نو شیر و اس نامہ	دو جلدی	تقدیق حسین
۲ ہر جز نامہ	ایک جلد	تقدیق حسین
۳ کوچک اختر	ایک جلد	تقدیق حسین
۴ باد اختر	ایک جلد	تقدیق حسین
۵ امیر خان نامہ	دو جلدی	تقدیق حسین
۶ ظلم ہوش نڈا	آٹھ جلدی	حرمین جاوہر حسین لکھ
۷ صدیقی نامہ	ایک جلد	اسٹیلی ڈو
۸ تورج نامہ	دو جلدی	یاد مرزا و تقدیق حسین
۹ فصل نامہ	دو جلدی	تقدیق حسین
۱۰ آداب عیادت	پچھ جلدی	تقدیق حسین
۱۱ گلستان اختر	تین جلدی	تقدیق حسین

کل ۲۹ جلدی

سلسلہ نمبر: دو

نام داستان	تعداد جلد	نام مصنف / مؤلف
۱ نو شیر و اس نامہ	دو جلدی	تقدیق حسین
۲ ہر جز نامہ	ایک جلد	تقدیق حسین
۳ کوچک اختر	ایک جلد	تقدیق حسین
۴ باد اختر	ایک جلد	تقدیق حسین
۵ امیر خان نامہ	دو جلدی	تقدیق حسین
۶ ظلم ہوش نڈا	آٹھ جلدی	حرمین جاوہر حسین لکھ
۷ ظلم ہوش نڈا	تین جلدی	حرمین لکھ

۸	عظیم سہیل بیکر	تین جلدیں	اردو میں ترقی
۹	عظیم سہیل بیکر	تین جلدیں	اردو میں ترقی
۱۰	عظیم سہیل بیکر	تین جلدیں	اردو میں ترقی
۱۱	عظیم سہیل بیکر	۱۰ جلدیں	اردو میں ترقی

کل ۲۹ جلدیں

گویا ۳۶ جلدوں اور پچاس ہزار صفحات پر مشتمل اس داستان کو ریڈ و ولجی کے ساتھ ان دو سلسلوں سے چڑھا جاسکتا ہے۔ ان داستانوں میں اردو نثر کو ایسے ایسے نئے طرز و انداز سے برتا گیا کہ اس حقیقی عمل، موقع و محل کی ضرورت اور نئے نئے تجربوں اور واقعات کے بیان کے تقاضوں سے اردو زبان کا جو ہر گھر آج اور اردو نثر تھوڑے سے عرصے ہی میں برفش سے عرش پر پہنچ گئی۔

جب تک چھاپے خانوں کا رواج عام نہ ہوا تھا داستانیں صرف زبانی کہی جاتی تھیں۔ فورٹ ولیم کالج نے سب سے پہلے منظر داستانیں لکھوا کر شائع کرنے کا کام شروع کیا لیکن بڑی ختم داستانوں کی ترتیب و تالیف اور اشاعت کا کام ۱۸۸۱ء میں مٹی ٹولی کھور نے شروع کیا۔ اس زمانے میں داستان کوئی مقاموں کی طرح ایک مقبول عام تہذیبی سرگرمی تھی۔ جس میں خواص و عوام یکساں دلچسپی رکھتے تھے۔ لوگ ایک جگہ جمع ہو جاتے اور داستان گو داستان شروع کرتے۔ دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے داستان گو بیان کے نئے نئے ڈھنگ اختیار کرتے، طلسم و دھرم و رزم و بزم اور مہاری کے نئے نئے طریقے ایجاد کرتے اور زبان پر قدرت اور بیان کی رنگ و بلی سے ایسا مادہ چمکتے کہ سامعین توجہ سے اسے سنتے۔ معاش کار یا راہبانی کی وجہ سے لکھنؤ میں داستان گوئی کا بڑا چرچا تھا۔ سب سے زیادہ بھرفش داستان گو لکھنؤ میں تھے۔ دلی میں بھی داستان گوئی کا عام رواج تھا۔ خود مرزا غالب کے ہاں ”ہر جمعرات کو شام کے نو بجے سے چھ بجے تک داستان ہوتی تھی۔ یاد دوست جمع ہوتے۔ بچوں کو بھی بلایا جاتا۔ اور کہا کرتے کہ میاں دلی کی زبان انہی داستان کہنے والوں کے ہاتھ میں ہے“ [۲۰] رتن دھرم سرشار نے لکھا ہے کہ ”طلسم بھوشن دیا“ کی ”تمام ہندوستان میں ایسی دھوم ہے کہ لوگ خود چمکتے ہیں یا لوہوں سے چڑھوا کے سنتے ہیں یا ترے سے لطف حاصل کرتے ہیں یا داستان گو کو گور کر رکھ کر داستان کہلاتے ہیں چنانچہ لکھنؤ میں اکثر اصحاب ایسے ہیں جنہوں نے داستان گوئی کو اپنا خاص پیشہ کر لیا ہے۔۔۔ (داستان کہی جاتی تو) ایک ایک فقرو پریشان اللہ اور اہل کی تحریف ہوتی جاتی اور داستان گو صاحب کا رواج عرشِ بریں سے گزر کر لاسکائن کی خبر لاتا۔“ [۲۱]

خلاصہ کلام یہ کہ داستان گوئی ایک ایسا ذوق و فن تھا جو اس دور میں تفریح طبع کا بڑا اذریعہ تھا۔ گو کہ کوہے مکمل مکمل داستان سراہی ہوتی تھی اور لوگ لکھنؤ میں چمکتے، توجہ سے سن کر، لطف اندوز ہوتے تھے۔ داستان گو زبان و بیان کے انیسے ماہر تھے اور داستان گو اس طرح بیان کرتے کہ دوسری بھی آکٹا ہٹ پیدا نہ ہوتی۔

حیرت زانی ہر دم و ہر دم کے لفظ، عشق کی باتیں، وصل کی جزئیات، مہمات کی تفصیلات، مصاحبت و ملافت کے ساتھ، اس طرح بیان کرتے کہ میدان جنگ اور داغ رنگ کی ہر دم کی تصویریں گھنٹوں کے پردے پر روشن ہو جاتیں۔ الفاظ کا ذخیرہ، علوم و فنون سے واقفیت، اس دور کے دم و رواج، تہذیب و معاشرت کا بیان اور پھر واقعات کے نگرانے سے پیدا ہونے والا استقبال اور اس حیرت ناک سے پیدا ہونے والی گہری دلچسپی ہر دم پر قرار داتی۔ فنی اعتبار سے اس بیان میں وہ ساری خصوصیات موجود ہوتی ہیں جن سے اثر و تاثر پیدا ہوتے ہیں۔ یہ داستانیں اردو نثر کا بحر و ذخار ہیں اور اردو زبان کا لازمی ورثہ ہیں۔ پروفیسر فرانسس پرچمپٹ نے، جو امریکہ میں اردو داستانوں کی سب سے بڑی مبلغ ہیں، لکھا ہے کہ اردو، دنیا کے اس سب سے زیادہ ثروت مند زبانوں میں انگریز پر فخر سے اپنا سرمایہ کر سکتی ہے جسے ہوں ہی بے تو جہی سے ہم نے ایک کونے میں ڈال دیا ہے۔ [۳۲]

حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ”طلم ہوش“ زبانِ شہزادوں کے جتنے طبقوں اور آدمیوں کی جتنی مختلف قسموں کا بیان آپ کو ملے گا وہ کہیں اور میسر نہیں آسکتا۔ یہ قصہ کی تہذیب کی غلط تصدیق تھی کہ اسے ایسے مصوروں کے جو ایک نگار خانہ تہذیب سے رہے تھے۔ ”ہوشِ نربا“ میں الفاظ اور محاورات سے دوبارہ واقفیت پیدا کرنی پڑے گی۔ [۳۳]

یہ بات بھی یاد رہے کہ اپنی ہی زبانوں کو ہمیں اپنی تہذیب ہی میں تلاش کرنا ہوگا تاکہ گلوبلائزیشن (Globalisation) کے اس سیلاب میں ہم اپنی شناخت کو باقی و برقرار رکھ سکیں۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ”بد قسمتی سے جدید نصاب تعلیم اور بعض جدید ادبی تحریکوں نے ہماری زبان کی دولت ہم سے چھین لی ہے۔ ہم ان الفاظ کا مضمون ادا کرنے کے لیے انگریزی الفاظ کا ترجمہ کرنا چاہتے ہیں جو ہماری زبان میں پہلے سے موجود ہیں اور اس کوشش میں غلطی کی جاتی ہے۔ طلم ہوش نربا بھٹو کی بنی ہوئی گہری ادبی زبان کا خزانہ ہے۔“ [۳۴]

ہمارے نگہن نگاروں نے اردو داستانوں کی تکنیک، ذہنی تصدیق، دل چسپی، حیرت زانی کے فن اور زبان و بیان کے طور طریقوں پر کوئی خاص توجہ نہیں دی ہے۔ میرامن کی ”بارغ و بہار“ سے لے کر ”طلم ہوش نربا“ تک یہ سب داستانیں کسی بڑے نگہن نگار کی راہ تک رہی ہیں۔ آپ ”طلم ہوش نربا“ کی جلد اول کے تیس بجوں صفحات ہی پڑھ کر دیکھیں جہاں قصے کی بنیادیں ڈالی جا رہی ہیں وہاں بھی داستان گوئی میں حیرت زانی، عرافت اور زبان و بیان اور لب و لہجہ کو اپنے استخوانِ انداز سے اس طرح استعمال کر رہا ہے کہ داستان شروع ہی سے ناظرین کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور وہ ”آگے کیا ہوا“ کا بے یقینی سے انتظار کرنے لگتا ہے۔ دین تاجوہ سرشار نے انہیں داستانوں سے فائدہ اٹھایا اور ”فساتِ آزاد“ جیسا شاہکار اردو ادب کو دیا۔ ”طلم ہوش نربا“ عمر میاں کی زندگی کی طرح ہے، جو ایک کسے کہے کہ عطاء اس دنیا کے ایک عالم اس میں آباد ہے۔ جب تم چاہو گے اس میں سے ہر چیز جو مانگو گے، ملے گی اور ہر چاہو گے وہ اس میں رکھ لو گے۔ [۳۵]

عمر میاں کی ”منڈی دانیالی“ کی خصوصیت یہ بتاتی ہے کہ ”جہاں کہیں منڈی گھڑی کر کے اور اس کے بچے بیٹھو گے کوئی گرفتار نہ کر سکے گا۔ جو اس کے اندر آئے گا، اٹکا ہو کر لٹک جائے گا۔“ [۳۶] آج ہم اپنے تہذیبی ورثے

سے دور ہو کر اور اپنی شناخت کو ذہن کا کراسی وجہ سے خود عمر مر جیاری کی "منظمی و ایالی" میں اگلے نکلے ہوئے ہیں۔

"عظیم ہوش زبا" داستان امیر حمزہ کا نکل سرسبد ہے جس میں قصے کے جان اور واقعات کی دل چسپی کے ساتھ اردو نثر کا سند و سوجا زن ہے۔ پہلی چار جلدیں داستان گوھر حسین جاہ کی لکھی ہوئی ہیں اور باقی چہ جلدیں (سبع جلد) احمد حسین قمر کی لکھی ہوئی ہیں۔

سید محمد حسین لکھنؤ کے مشہور داستان گوشتی فدا علی کے شاگرد تھے۔ فدا علی بڑے منشی اور محمد حسین جاہ چھوٹے منشی کہلاتے تھے۔ جاہ صاحب علم تھے۔ اردو زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ روزمرہ و محاورہ ان کی لکھی میں چڑھا تھا۔ انگریزی زبان کی نثر کا جوہر ہے۔ اس میں اویست کوٹ کوٹ کر بھری ہے جس کا ثبوت عظیم ہوش زبا کی وہ چار جلدیں ہیں جو مطلع نول کشور سے شائع ہوئی ہیں۔ اس سے پہلے "ہاؤٹ" "عظیم فصاحت" کے نام سے ایک داستان لکھی تھی جس کا اشتہار نول کشور کی طبع کردہ داستانوں میں بچتا رہا ہے۔ "عظیم ہوش زبا" کی چار جلدوں کے بعد وہ نول کشور سے الگ ہو کر منشی کاب سنگھ کے ہاں چلے گئے اور اس کے بعد نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ محمد حسین جاہ نے "سبب تالیف" میں لکھا ہے کہ یہ قصہ "مکمل شریعت و دین حق ظاہر کرنے کی نیت سے میں نے لکھا ہے" [۲۷] اور جلد سوم میں بتایا ہے کہ "بڑے انتشار و بے یقینی میں اس جیلے کو میں نے لکھا ہے۔ اولاً و کالم دل کو رہا ہے۔ بہت عرصے تک خود غلیل رہا۔ ضعف دل اور دماغ ہوا۔ اس پر بھی اپنا طرہ قہر پر چھوڑا۔ چشم لکھتا ہوں کہ مسودہ کے سوا وہ بارہ اس کو صاف بھی نہیں کیا۔ جو ایک بار لکھ سے نکل گیا وہی لکھا۔ ہر جلد کا طرز قہر جدا لکھا۔ لایا، محروم و بزم ہر رات بے مشغول کان و باغ و صحرا وغیرہ کا بیان ہر جلد کہ ایک بات ہے مگر ایک حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا" [۲۸]

محمد حسین جاہ کے جانے کے بعد منشی نول کشور نے، بڑی عزت و تکریم کے ساتھ، یہ کام احمد حسین قمر (م ۱۳۱۸ھ/ ۱۹۰۱ء) کے سپرد کیا جس کی تفصیل قمر نے جلد پنجم کے شروع صفحات میں لکھی ہے۔ جاہ و قمر دونوں داستان گو تھے۔ دونوں داستان امیر حمزہ سے پوری طرح واقف اور اسے کہہ سکتے تھے۔ قمر نے جاہ کے سلیے کو آگے بڑھایا اور "عظیم ہوش زبا" کی چہ جلدیں (سبع جلد) تالیف کیں۔ احمد حسین قمر نے بتایا ہے کہ داستان کوئی ان کا جذبہ کی چیز نہیں تھا۔ قمر کے زمانے میں دریائے کوٹھی کے پل کٹنے کے قریب ان کا مکان تھا۔ قمر کے زمانے میں ان کے دو بھائی مرزا ہندو من اور ہندو حسین کو روں کی فروغ کے ہاتھوں مارے گئے اور وہ خود بھی گئے۔ بعد میں جرم بدعت سے انھیں بریت قرار ملی لیکن چاندیہ اور علاقہ قریب راکھ ضلع سرکار ہوئے۔ مصر سن کی وجہ سے وہ دعوتی نہ کر سکے اور وراثت سے محروم رہے۔ قانون پاؤں کے بتاری کا امتحان دیا لیکن سند حاصل نہیں ہوئی۔ اس وقت سے طبیعت بھلائے کو شوق داستان سرائی ہوا۔ چونکہ کوئی وجہ معاش نہ تھی، خدا نے اس چیز کو ذریعہ معاش بنایا۔ پہلے نثر خوانی مصائب آلہ مہا اختیار کی۔ جاہا شہروں میں چڑھنے کی نوبت آئی

اور ساتھ ہی داستان کوئی شروع کر دی۔ ریکسوں نے ان کی تشریفی اور داستان کوئی دونوں کو پسند کیا اور پھر فنی
قول کشور کے ارشاد کے مطابق یہ داستان کی باقی جلدیں لکھیں (۲۹)۔ جلد ششم میں انھوں نے یہ بھی بتایا ہے
کہ ان کے پاس کون کون سی داستانیں اور موجود ہیں (۳۰)۔

(۲)

”طلم ہوش ربا“ ویسے تو ”داستان امیر حمزہ“ کی ایک ضمنی داستان ہے لیکن اپنی ضخامت اور ادبی
قدر و قیمت کے لحاظ سے اس کی حیثیت ”داستان امیر حمزہ“ کے تمام دفاتر میں مرکزی ہے۔ داستان کا بنیادی
قد صرف اتنا ہے کہ امیر حمزہ نے، جو مرد خات کعبہ مطب کے بیٹے ہیں، اپنے چوتھے معدن قباد کو بادشاہ
نظر مقرر کیا ہے اور وہ خود پہ سالار نظر ہیں۔ زمرہ شاہ باختری نے، جس کو لقا بھی کہتے ہیں، خدائی کا دعویٰ کیا
ہے۔ امیر حمزہ اس سے لڑ رہے ہیں کہ وہ اپنے اس باطل دعویٰ سے باز آئے۔ لقا امیر حمزہ سے ٹکست کھا کر جس
ٹک میں بھی جاتا ہے وہاں کا بادشاہ خدا کبھ کر اس کی اعانت کرتا ہے اور لقا کے حکم سے امیر حمزہ سے لڑتا ہے۔
لقا کے ساتھ نو شیردان کا بیٹا فرامرز بن نو شیردان بھی ہے کہ اس سے امیر حمزہ پہلے بھی لڑ چکے ہیں۔ فرامرز کا دوسرا
بختیارک بن بختیار لقا کی درگاہ کا شیطان ہے۔ واضح رہے کہ دعویٰ خدائی میں شیطان کا ہونا ضروری
ہے۔ لقا نے پہلے جاکر ”طلم ہوش ربا“ میں پناہ لی تھی۔ جب امیر حمزہ نے اسے قلع کر لیا تو لقا ٹکبہ کو بہتان کی
طرف آیا۔ لقا (زمرہ شاہ باختری) جب ”طلم ہوش ربا“ سے رہائی پاتا ہے تو اس کا دوسرا صلاح دیتا ہے کہ ٹکبہ
کو وہ جیل گھرا سلیمانی کا حاکم طلم افراسیاب جاوہر شہنشاہ ساحران نہایت زور آور ہے۔ لقا کو جیل کی سست
روایت ہوتا ہے تو افراسیاب جاوہر، لقا کا استقبال کر کے اسے مقام صدر پر جگہ دیتا ہے۔ اسی اثنا میں امیر حمزہ
صاحب قراں کے بیٹے بدیع الزماں شکار کھینچتے ہوئے طلم ہوش ربا کی سرحد میں داخل ہو جاتے ہیں جہاں
انھیں قید کر لیا جاتا ہے۔ طلم کی قادی صاحب قرآن کے نو اسد بن کرب غازی کے نام لکھی ہے مگر حکم ہے کہ
نظر وغیرہ ساتھ نہ جائے۔ صرف چانچ عیار، ساتھ جاسکتے ہیں جن میں سر فرست مرد عیار کا نام ہے۔ اسد بن
کرب طلم میں جا کر بادشاہ طلم کی بیٹی مدحین پر عاشق ہوتے ہیں۔ مدحین بھی ان پر مرفی ہے اور اپنی غائی
ٹک مدد کے ساتھ اسد کی شریک ہو جاتی ہے۔ شاہ طلم افراسیاب ایک مغرور اور عیاش بادشاہ ہے اور اپنے
آقائے ولی نعمت شہنشاہ و امین کو تک خرای سے قید کر کے برسر اقتدار آیا ہے۔ بہت سے لوگ اس سے غلاں
اور ہزار ہیں۔ یہ لوگ رفتہ رفتہ اسد اور مرد عیار کے شریک ہوتے جاتے ہیں۔ افراسیاب پہلے اس بات کو
اہمیت نہیں دیتا اور آہستہ آہستہ ان لوگوں کی قوت بڑھتی جاتی ہے۔

طلم ہوش ربا کی سرحد میں تین اور ظلموں سے ملتی ہیں۔ طلم نور افشاں، طلم بیان مگر بن اور طلم
قلع جمشیدی۔ ان میں طلم نور افشاں سب سے بڑا ظلم ہے۔ وہاں کا بادشاہ کوب روشن ضمیر افراسیاب سے

چشمک دکھتا ہے۔ اپنے استاد نور افغان کے منظر پر وہ عمرو میاں اور مسدین کرب سے مل جاتا ہے۔ اس کے بعد مسلمانوں کی طاقت بے حد بڑھ جاتی ہے۔ افراسیاب مسلمانوں کی برحق ہوئی طاقت کو دیکھ کر پریشان ہوتا ہے اور ان کے خلاف ساری طلسمی قوتیں استعمال کرتا ہے مگر مسلمانوں کا یکہ نہیں بگاڑ پاتا۔ افراسیاب کا قتل دو باتوں پر متوقف ہے:

(۱) اسد طلسم باطن کو قح کر کے لوح و دھروہ حاصل کرے۔ جب تک لوح و دھروہ حاصل نہیں ہوگا، افراسیاب کا قتل ناممکن ہے۔

(۲) افراسیاب کسی عام مکرور سے قتل نہیں کاہا سکتا۔ اس کی موت ہیضہ نور افغانی سے واقع ہو سکتی ہے۔

طلسم میں ہزار عجائب و غرائب کے علاوہ سات تھرے ہیں۔ چنانچہ تھرے طلسم ظاہر میں اور دو تھرے طلسم باطن میں واقع ہیں۔ ہر تھرے میں ایک بلا دستی ہے۔ اسد اور عمرو میاں ان بلاؤں کا خاتمہ کرنے کے لیے لوح و دھروہ حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

ہیضہ نور افغانی انہیں کوکب روشن خمیر کے استاد نور افغان چادو سے حاصل ہوتا ہے۔ آخری معرکہ میں خود صاحب قرآن امیر حمزہ بھی خداوند لقا کا بیچا کرتے ہوئے طلسم ہوش رہا میں داخل ہوتے ہیں۔ نور اللہ ہر کام، ایراج نوجواں، غفر بن اسد وغیرہ بھی مختلف طلسموں کو قح کرتے ہوئے عین موقع پر اسد کی مدد کے لیے پہنچتے ہیں۔ افراسیاب مارا جاتا ہے اور ”طلسم ہوش رہا“ قح ہو جاتا ہے۔

طلسم ہوش رہا کی یہ داستان اچھا کہ ہم لکھتے ہیں، ہم دیکھیں اس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور ساتھ جلدوں میں غفل ہوئی ہے۔ پہلی چار جلدیں محمد حسین ہادے لکھی ہیں اور آخری تین جلدیں جس میں پانچویں جلد کے دو حصے ہیں، احمد حسین قرنہ نے لکھے ہیں۔ اسی حساب سے یہ کل اٹھ جلدیں ہوتی ہیں اور اگر بقیہ طلسم ہوش رہا کی دو جلدیں اور شمال کی کرلی جائیں، جنہیں قرنہ ہی نے لکھا ہے، تو ان کی تعداد اس ہو جاتی ہے۔

داستانوں میں دلاوردی کے قصے کی طرح پر جان ہوئے ہیں: انسانوں کے مقابلے پر، جنوں اور پریوں کے مقابلے پر، ساحروں اور بلاؤں کے مقابلے پر۔ مختلف داستانوں میں مختلف باتوں پر زور ہے۔ داستان طلسم ہوش رہا دلاوردی کے تمام مظاہروں کی جامع ہے۔ طلسم ہوش رہا کے مقابلے پر دوسری داستانیں دیکھاؤں کی طرح ہیں۔ طلسم ہوش رہا کی مثال اس مسند کی ہے جہاں یہ سب دیکھاؤں آکر گرتے ہیں۔ ہمارے ہاں جب سے حقیقت نگاری (Realism) کا نظریہ قبول ہوا، اس وقت سے ہماری دلچسپی بھی داستانوں سے ختم ہو گئی۔ ”حقیقت“ اور ”زندگی“ سے قربت کے نعرے نے ہمیں جو کچھ دیا اس کا اندازہ ہمیں ہے لیکن اس نظریے نے ہم سے کیا پیچھا اس کا اندازہ ابھی ہم نہیں لگا سکے ہیں۔

بعض نقادوں نے، جن میں پہلے علیم الدین احمد اور ان کے بعد محمد حسن عسکری اور عزیز احمد کے نام

آتے ہیں۔ داستانوں کی طرف دوبارہ توجہ کی اور ان کی ادبی حیثیت بحال کرنے میں نمایاں کام کیا۔ کلیم الدین کی کتاب ”طن داستان کوئی“ بہت اہم اور کامل قدر کتاب ہے۔ اس میں انھوں نے بے نظریہ غش کیا کہ ادب کے لیے ”عقل“ سے مطابقت لازمی چیز نہیں ہے۔ عقل اسباب و علل کے دائرے سے باہر نہیں نکلتی اور ہمارے وجدان کو آسودہ چھوڑ دیتی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ داستانیں ”عقل“ کو نہ سہی ”تھکیل“ کو ضرور رانی گرفت میں لیتی ہیں۔ انھوں نے داستانوں کی ان ”خواہوں“ سے تعبیر کیا جو صدیوں سے انسان کے وجدان کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر انسان نے یہ خواب نہ دیکھے ہوتے تو سائنس کی وہ ایجادات جو ہماری توجہ کا مرکز ہیں، صرف عقل کے سہارے ظہور میں نہ آئی ہوتیں۔ عقل صرف ان خواہوں کو عملی جامہ پہناتی ہے۔ اصل اہمیت خواب اور خواب دیکھنے والوں کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انسان صدیوں سے ہوا میں اڑنے، سمندروں کی تہ میں اترنے اور فطرت کی عظیم الشان قوتوں پر سفر کرنے کے خواب دیکھ رہا ہے۔ محرو ساسری پر عقیدہ انھیں خواہوں کی تہ سے پیدا ہوا اور ہاتھ انھیں خواہوں نے اسی سائنس کی دنیا میں پہنچا دیا۔

محمد حسن مسکری نے ”انتخاب طلسم ہوش رہا“ میں ”داستان طلسم ہوش رہا“ کو چند اور باتوں کے ساتھ ذخیرۃ الفاظ کی حیثیت سے اہمیت دی ہے اور اسے اردو زبان کے مختلف اصایب اور ان کے امکانات کا عجیب تر اردو پایا ہے۔ ”انتخاب“ کے ”مقدمہ“ میں عزیز احمد نے اس میں کھنڈی تہوں کی جھلکیاں ڈھونڈی ہیں اور اسے کردار نگاری کے جامع حریق سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اگر عمر و عیار کا کردار ”طلسم ہوش رہا“ میں موجود نہ ہوتا تو سرشار کا خوبی بھی وجود میں نہ آتا۔ اگر طلسم ہوش رہا کا پلاٹ نہ کسی ٹیکنیٹرن (Pattern) موجود نہ ہوتا تو عبداللطیف شرر کے ناول بھی مختلف نہ ہوتے۔

اردو داستانوں کو ابتدا میں تین بنیادوں پر رد کیا گیا:

(۱) ان کی بنیادوں کی فطرت متاثر پر ہے۔

(۲) ان میں زندگی کی حقیقی جھلکیاں نہیں تھیں۔

(۳) ان کی زبان مصنوعی ہے۔

یہ اعتراضات، جیسا کہ ظاہر ہے، ایک بنیادی ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔ کبھی دور کی بنیادی ذہنیت اپنا اظہار صرف ادب ہی میں نہیں کرتی۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں جاری و ساری ہوتی ہے بلکہ زیادہ صحیح الفاظ میں زندگی کے سارے شعبے اسی سے پیدا ہوتے ہیں۔ داستانوں کے تعلق سے اس بات کو یوں کہا جاسکتا ہے کہ:

(الف) داستانیں ہماری قدیم ذہنیت کی پیدائش ہیں۔

(ب) اعتراضات ہماری جدید ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔

ان دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ ہمیں اس فرق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہ بات بہت

عام ہے کہ جدید ذہنیت "مغرب" کے اثر کا نتیجہ ہے مگر صرف اتنا کہنا کافی نہیں ہے۔ "مغرب" کا اثر بہت وسیع و بڑا ہے۔ اس کی پے پییدگی کو ہماری طرح نہ سمجھنے کا ایک بہت دلچسپ نتیجہ یہ ہے کہ ہم بعض اوقات "مغرب" کو "مغرب" ہی کی مدد سے رد کرتے ہیں اور اسے اپنی "مشرقیّت" کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ اس طرح مغرب کو رد کرنے کے بعد بھی مغرب ہی ہمارے ہاتھ آتا ہے۔ صرف ادب ہی میں نہیں، مذہب میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ ہم نے مغرب کی عقل پرستی کے اثر میں مذہب کو رد کیا۔ پھر مغرب کی وجدان پرستی کے اثر میں مذہب کو بحال کیا۔ علماء نے مرجعاً، سبحان اللہ کے غرے لگائے کہ مسیح کا بھلا شام کو گھر آیا اور کم راسی سے رام سعادت کا سرا ملایا۔ مگر "مغرب" کی وجدانیت یا روحانیت پرستی سے جو مذہب بحال ہوا وہ "مشرقی" کے حقیقی قصودات کے مطابق مذہب نہیں بلکہ مذہب کی جڑی ہے۔ سرسید احمد خاں ہوں یا اقبال، مولانا مودودی ہوں یا نظام احمد پروج کوئی اس سے محفوظ نہیں ہے۔ کم یا زیادہ وہ سب "مغرب" کے اثر میں ہیں۔ انھوں نے جہاں کہیں "مغرب" سے جنگ کی ہے وہیں "مشرقی" نہیں مغرب ہی مغرب سے برسرِ پیکار ہے۔ ہم نے پہلے مغرب ہی کے اثر سے اردو کی داستانوں کو رد کیا اور پھر مغرب ہی کے اثر سے داستانوں کو قبول کیا۔ اس لیے جس طرح داستانوں کی تردید ہمارے لیے مشتبہ چیز ہے اسی طرح داستانوں کی تصدیق بھی مشتبہ ہے۔ ہمیں دونوں کی چھان بھٹک بہت احتیاط سے کرنی چاہیے۔

مغرب کا "تصور انسان" اور "تصور کائنات" کبھی کبھی صدیوں میں برابر بدل رہا ہے۔ ابتدا میں سائنسی فتوحات نے مغرب کو یقین دلادیا تھا کہ "انسان" کائنات کی سب سے بڑی طاقت ہے اور "عقل" انسان کی یعنی جڑ و بن کائنات کے نظام سے انسان کا ہے وہ انسانی زندگی میں "عقل" کا ہے۔ انسان کے اس تصور سے کائنات کا بھی ایک دل چسپ تصور پیدا ہوا۔ انسان کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے تو لازمی طور پر زمین، جو انسان کا مسکن ہے، کائناتی نظام میں "مرکزیت" رکھتی ہے۔ اب اس پر اسے تصور سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ

(الف) کائنات کا مرکز زمین ہے۔

(ب) زمین کا مرکز انسان ہے۔

(ج) انسان کا مرکز عقل ہے۔

اب چونکہ کائنات اور انسانی فطرت کے قوانین ایک ہیں اور ہم انھیں عقل کی مدد سے دریافت کرتے ہیں، دریافت ہی نہیں عقل انھیں کنٹرول بھی کرتی ہے، اس لیے کائنات اور انسانیت کی باگ ڈور عقل کے ہاتھ میں ہے۔

اب عقل پرستوں نے سب سے پہلے مذہب کو رد کیا۔ پھر فلسفہ کی باری آئی۔ اب بعد الطبیعیات جب کہ خود اس لفظ سے ظاہر ہے، ایک ایسی چیز تھی جو طبیعیات سے باہر ہے۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ اب بعد

الطبیعیات جب تک طبیعیات سے تصدیق حاصل نہ کرے، اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں۔ چنانچہ ماہدہ طبیعیات کو طبیعیات کے ماتحت کر دیا گیا۔ اس عمل کے دور اس اثرات مرتب ہوئے یعنی ماہدہ طبیعیات طبیعیات ہی کی ایک شاخ ہو کر رہ گئی اور اسی کے تجربات اور انکشافات کی تاویل کرنے لگی۔ ادب پر اس کے چند خاص کاہلی ذکر اثرات مرتب ہوئے۔ ہم یہاں صرف داستانِ بیاض و سیاہی ادب سے تعلق رکھیں گے:

- (۱) فوق الفطرت عنصر غائب ہو گیا۔ ایسے موضوعات پر زور دیا جانے لگا جن کا تعلق عام زندگی سے ہو۔
- (۲) پلاٹ پر زور برآ گیا۔ پلاٹ پر زور دینے کا مطلب ہے واقعات کو مربوط رکھنا۔ مربوط واقعات طبع و معقول کے رشتے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہر نتیجہ کا ایک سبب اور ہر سبب کا نتیجہ۔ چنانچہ متعین اسباب کے متعین نتائج اور متعین نتائج کے متعین اسباب۔ اس کی بنیاد تو یقین عقل کے تصور پر تھی۔
- (۳) کردار نگاری لازمی شرط قرار پائی۔ کردار نگاری کا مطلب ہے متعین شکل و صورت، متعین عادات و متعین اعمال۔ ایک آدمی کی ناک، لمبی اور پٹیلی چوڑی ہے تو اس کی عادات اس قسم کی ہوں گی اور وہ خطاں فلاں کام کرے گا۔ یہ بھی تو یقین عقل کا نتیجہ ہے۔

(۴) زبان چونکہ عام زندگی، عام اطوار اور عام ماحول سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ کرداروں کی زبان بھی "عام" ہو۔ عام زبان کا مطلب یہ ہے کہ استعارہ، غائب، تشبیہیں زیادہ سے زیادہ آرائشی، بیان مربوط اور منطقی۔ مربوط اور منطقی بیان کے لیے منطقی اور صحیح عبارت، ممنوع، عبارت آرائی حرام، صنائع بدائع، کنوہ، سائنسی فتوحات کے نش میں سرشار، "مغرب" کا ہم پر بھی اثر پڑا۔ اس عمل نے مذہب، المظاہر اور ادب کی قدیم روایتوں کو ناقابلِ برواشتہ صدمہ پہنچایا۔

مغرب میں سائنسی فتوحات کا نشہ بہت دیر قائم نہیں رہا۔ اس وقت تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے مگر مختصراً مختلف تصورات میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کی صورت، کچھ اس طرح سے سامنے آتی ہے:

- (۱) علم نفسیات کی ترقی نے ثابت کیا کہ انسان میں سب سے بڑی قوت عقل یا شعور نہیں ہے بلکہ عقل اور شعور کی حیثیت صرف آلہ کار کی ہے۔ لاشعور کی دریافت نے عقل پرستی کے پرزے اُڑا دیے۔
- (۲) کائناتی علم میں اضافہ ہوا تو کائنات اتنی لاجورد و آفتاب کا کل بن چکشی نظر آئی کہ سائنس کے پرستاروں پر حیرت طاری ہو گئی اور انھیں اپنا علم اتنا حقیر نظر آنے لگا کہ یہ بھی یقین نہیں رہا کہ کائنات کی کسی بھی چیز کو "جانا" بھی جاسکتا ہے یا نہیں۔

(۳) قوانین فطرت جو پہلے اٹل نظر آتے تھے ان کے بارے میں ایسے حقائق معلوم ہوئے کہ ان کے قائم بالذات ہونے کا تصور پارہ پارہ ہو گیا۔

ان تبدیلیوں کے نتائج کے طور پر مختلف رجحانات پیدا ہوئے جن میں ایک بڑا رجحان "مذہب" کی طرف مراجعت کا ہے۔ مذہب، المظاہر، ادب سب کی اقدار کو از سر نو دیکھنے اور پرانی اقدار پر از سر نو غور کرنے کا

رو یہ پیدا ہوا۔ ادب کی حدود میں یہ وہی ان صورتوں میں نکلا ہوا ہے:

(الف) قدیم ادب سے از سر نو دل چسپی پیدا ہوئی اور روایت کی اہمیت کا لغوہ بلند کیا گیا۔

(ب) دوجہاز اور پرانی کہانیوں کو از سر نو لکھنے کا رجحان بڑھ گیا۔

(ج) ایسے نظریات کی تلاش ہونے لگی جو قدیم اور جدید کے درمیان کوئی رابطہ پیدا کریں۔

ہمارے ہاں یہ سب رجحانات یکے بعد دیگرے دہرائے گئے اور انھوں نے مختلف ادبی تحریکوں کی صورت اختیار کی۔ اس مختصر سے پس منظر کے بعد اب ہم داستانوں کی طرف لوٹتے ہیں:

داستانوں کو فنی الفطرت عناصر کی موجودگی کی بنا پر کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ فوق الفطرت عناصر کی موجودگی قابل اعتراض چیز نہیں ہے کیونکہ یہ انسانی تخیل کا نتیجہ ہیں۔ تخیل ایک قوت ہے جو عقل سے برتر ہے۔ تخیل نہ ہوتا عقل چند حسیہ تجربات سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تخیل کے بغیر کہادات و اختراعات ممکن نہیں۔ عقل تخیل کی آڑ کا ہے۔ تخیل کے بغیر عقل ایک ہی دائرے میں گردش کرتی رہتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ سائنسی علوم تک تخیل کے نتائج ہیں اور یہ مثال عام طور پر دی گئی کہ الگجی وی ویلر نے تخلیقی کہانیاں پہلے لکھیں۔ سائنس نے ان کی جھیل بعد میں کی۔ فون ہیلہ کو خاص طور پر تخیل کی پیداوار قرار دیا گیا اور علوم عقلیہ سے برتر ثابت کیا گیا۔ کہا گیا کہ ہاؤ اور سر اور جنوں پر یوں کی کہانیاں انسان کی ان خواہشوں کا نتیجہ ہیں جن کے بغیر انسانیت ترقی نہیں کر سکتی تھی۔ یہ انسان ہمیشہ ہوا میں اڑنے کے خواب دیکھ رہا تھا یا زمین میں گھس جاتا چاہتا تھا یا سمندروں کی تہ میں سمیرا چاہتا تھا یا اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانا چاہتا تھا۔ داستانوں میں فوق الفطرت عنصر انسان کی انھیں بنیادی اور ابتدائی خواہشات سے پیدا ہوا۔ یہ خواہشات یا خواب عظیم ہیں کیوں کہ یہ سائنس کے چشم زد ہیں۔

ممکن ہے کہ یہ باتیں مغرب کی داستانوں کے بارے میں کج سمجھی جائیں لیکن اردو کی داستانوں کے حلقے میں بیکر غلط ہیں۔ یہاں تخیل ہی دوسرا نظر آتا ہے۔

اگر یہ سمجھ لیا جائے کہ انسان ہمیشہ سے ایسے علوم کی تلاش میں ہے جو اسے ہوا پر اڑا دے اور زمین کی تہ تک پہنچانا سکھائے تو ان داستانوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ دراصل سر اور ہاؤ کا قصہ انھیں علوم کا ابتدائی تصور تھا۔ اردو داستانوں اور انھیں ”عظیم ہوش“ سمجھنے والے علوم کی تلاش کو حرام قرار دیا گیا ہے اور اس لیے حرام قرار دیا ہے کہ یہ ان کے عقیدے کے خلاف ہے۔ قصہ سائنس سے متصادم ہے۔ سر اور ہاؤ کی تلاش ہے اور اس سے حاصل ہونے والی قوت صرف ”کفر“ کا نتیجہ ہے۔ یہ داستانوں کا بنیادی خیال ہے۔ ہندو الگجی وی ویلر کی تخلیقی کہانیوں کی طرح ان داستانوں کو ”سائنس کا فحش رد“ نہیں کہا جاسکتا۔ یہ داستان میں انسان کو یہ سبق نہیں پڑھا تھا کہ وہ کائنات کی سب سے بڑی قوت نہیں بلکہ عقل کے برعکس ان کا قصہ یہ ہے کہ انسان اگر اپنی قوتوں کو لا محدود تصور کرے تو وہ انہی انہیت کے منہ کی بجائے منہ جاتا ہے۔ امیر مزمل کا ”انجم از عظم“ صرف ہاؤ کو

مسخرہ کرنے کے لیے ہے وہ اس سے اپنا کوئی کام نہیں لیتے۔ یہاں تک کہ مراد عیار تک کو علم ہے کہ بزرگوں کے دلے ہوئے تھو جات صرف ساحروں کے مقابلے پر استعمال کریں اور غیر ساحر کے مقابلے پر کسی ایسی قوت سے کام نہ لیں جو عام انسانوں کو نہیں دی گئی۔ دوسرے لشکروں میں ان داستانوں میں ہوا میں اڑنے، سمندوں کی تہ میں تیرنے اور اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانے والے انسانوں کو سراہا نہیں گیا۔ ایسی دنیا کا خواب دکھایا گیا اور نہ ایسی خواہشات کا احترام کیا گیا جہاں انسان کو یہ قوتیں حاصل ہوں۔

دوسری بات یہ کہ داستانوں کو ”زندگی سے دوری“ کی بنا پر کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ داستانوں میں زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ کھنڈ کا زوال آباد و تہوں اور وہاں کی معاشرت داستانوں میں موجود ہے۔ داستانوں کی مدد سے آپ کھنڈ کی عام معاشرتی، اخلاقی اور فنی حالت کا اندازہ کر سکتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔

کھنڈ کا زوال آباد و تہوں داستانوں میں مل سکتا ہے مگر نو داستان والوں کے نزدیک داستانوں کی خوبی زندگی سے قربت نہیں تھی۔ یہ بات ہمیں سختی ہی پسند کیوں نہ ہو مگر خود داستانوں میں اس کی اہمیت کافی ہے۔ اس میں دال نے اپنے شعر ”آفاق ناول“ سرخ و سیاہ“ میں ناول کی تعریف دیں، بیان کی ہے کہ ”ناول کیا ہے؟ جناب ایک آئینہ ہے جسے لے کر سڑک پر گزرا جائے۔“ مغرب کے افسانوی ادب میں یہ فقرہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی حیثیت اصولی ہے۔ جو تخلیقات اس اصول پر لکھی جاتی ہیں انھیں اسی اصول پر لکھنا بالکل صحیح ہے لیکن جن کھنڈ والوں کا یہ اصول نہ ہوتا اس صورت میں کیا کرنا چاہیے۔ یا ایک بنیادی سوال ہے۔

آئینہ لے کر سڑک پر گزرنے کا اصول داستانوں میں نہیں برتا گیا البتہ سرشار کا ”فسانہ آزاد“ اسی اصول کا ترجمان ہے اور اسی لیے کھنڈ کی حقیقی جھلکیاں ہمیں ”فسانہ آزاد“ میں ملتی ہیں اور اس معاملے میں داستانوں کا کوئی مقابلہ ”فسانہ آزاد“ سے نہیں ہے۔ ”فسانہ آزاد“ کا نہ مٹنے والا بہت آسانی سے دیکھ سکتا ہے کہ ”زندگی سے قربت“ کے اصول پر لکھی جانے والی چیز اس چیز سے کتنی مختلف ہوتی ہے جس میں یہ اصول نہ برتا گیا ہو۔ بہر حال داستانوں میں اگر یہ خوبی موجود ہے تو اس کی حیثیت اتفاقی ہے، بنیادی نہیں۔ اس کی مدد سے داستانوں کو سراہنا ممکن نہیں ہے۔

تیسری بات یہ کہ اسی طرح داستانوں کو ذخیرۂ الفاظ، جملات اور کردار نگاری کے تعلق سے بھی سراہا گیا ہے اور اس بات میں جڑی صداقت بھی موجود ہے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ یہ خوبیاں موجود ہیں یا نہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ ان کی اہمیت کیا ہے؟ ہمارے دور کے ادب میں ان خوبیوں کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔ کیا داستانوں میں بھی ان کی اہمیت مرکزی ہے؟ اس سلسلے میں ہمارا جواب نفی میں ہے۔ اس بات کو ہم ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ جدید کردار نگاری کے اصول کے تحت مراد عیار کے کردار کو سراہا جاتا ہے۔ کردار نگاری ایک ایسی چیز ہے جسے انسان ماحول اور شخصیت کے تضاد میں حاصل کرتا ہے۔ یہ پیدا ہوتی نہیں ہوتا۔

اس لیے کردار اور جبلت میں فرق ہے مگر مرد و عیار کی حالت یہ ہے کہ انھیں پیدا ہوتے ہی عبدالمطلب کے سامنے لایا جاتا ہے تو وہ رونے لگتے ہیں۔ عبدالمطلب انھیں چپ کرنے کے لیے اپنی انگلی ان کے منہ میں دے دیتے ہیں۔ مرد و عیار چپ ہو جاتے ہیں۔ قصوری دیر کے بعد عبدالمطلب دیکھتے ہیں تو انگلی ان کی انگلی میں غائب ہے۔ اس طرح مرد و عیار کے لالچی کو پھینک اٹھی اور جنہی چیز ثابت کیا گیا ہے۔ اسے کردار نگاری کو مانجھ نہیں ہوگا۔

اس بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داستانوں پر جن اصولوں کے تحت اعتراض کیا گیا ہے وہ بھی غلط ہیں اور جن اصولوں کے تحت ان کا جواب دیا گیا ہے وہ بھی صحیح نہیں ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ کیا کوئی ایسا اصول موجود ہے جس پر داستانوں کی حقیقی قدرو قیمت کو پرکھا جاسکے۔ اگر ہے تو وہ کیا ہے؟ یہ اصول کس قسم کی "ذہنیت" سے پیدا ہوا ہے اور اس کے پیچھے انسان اور کائنات کا کیا تصور کام کر رہا ہے؟ ممکن ہے کہ اس اصول کی تلاش میں ہم اپنی تہذیب کے مرکزی اصولوں تک پہنچ جائیں جو جدید تہذیب کے مرکزی اصولوں سے مختلف ہیں اور اس طرح قدیم اور جدید کا فرق واضح ہو کر ہمارے سامنے آجائے۔ وہ فرق جو اصل دو ذہنیوں کا فرق ہے اور جسے آپ "شرقی" اور "مغربی" کا فرق بھی کہہ سکتے ہیں۔ "علم ہوش زبا" کے سلسلے میں اس وضاحت کی یقیناً ضرورت تھی۔ [۳۱]

یہ بات کہہ کر میں اردو داستانوں کے دوسرے، سنے سنے زامیوں سے مطالعے کا راستہ نہیں روک رہا ہوں بلکہ اس داستان کے بنیادی تصور حقیقت کی طرف اہل فکر و ادب کی طرف توجہ مبذول کر رہا ہوں جس پر اس داستان کی اساس قائم ہے۔ انتظار زمین کو "علم ہوش زبا" سے یہ فائدہ ہے کہ اس میں غالب جذبہ "عشق" کا نہیں ہے، کسی اور ہی طرح کے جذبے نے یہاں غلبہ حاصل کر لیا ہے۔ یہاں جذبہ "عشق" کی جگہ جذبہ "جہاد" نے لے لی ہے۔ [۳۲] زمرہ شاہ باختری المعروف بہلقا سے، جس نے خدائی کا دعویٰ کیا ہے، امیر حمزہ کے لشکر کی بار بار جنگ ہوتی ہے اور آخر میں "علم ہوش زبا" فتح ہو جاتا ہے اور یہ فتح لشکر اسلام کی فتح ہے۔ اسی پر ساری داستان کی اساس قائم ہے۔ یہاں منزل عشق نہیں ہے بلکہ عشق جہاد ہے۔ طوطا داستان کو سید محمد مصطفیٰ چاہی بھی کہتا ہے کہ یہ قصہ "مخلص شوکتہ دین حق ظاہر کرنے کی نیت سے میں نے لکھا ہے۔

وہائے خیر سے پالہ رہا نہیں" [۳۳]

"علم ہوش زبا" کے اس نئے ظاہری و باطنی پہلو ہیں کہ ہر پہلو سے مطالعے کی ایک دنیا آباد کی جاسکتی ہے۔ اس میں ساحری ہے، درحیث و ملامت ہے، حقیقت ہے، قصہ ہے، ملٹر کے مختلف رنگ اور لچے ہیں۔ انیسویں صدی کی تہذیب و معاشرت ہے، سماج کے مختلف طبقوں کے راز و نیاز ہیں، مساقی تارے اور بیانیہ مشکوٰیوں کے طبع زاد جھمبے ہیں، انھوں کا ذخیرہ ہے۔ ایسے کائنات و اصطلاحات ہیں جن کی ہمیں آج بھی ضرورت ہے لیکن یہ سب کچھ ہونے کے باوجود ان داستانوں کا تصور انسان اور تصور کائنات جدا مختلف اور الگ ہے اور داستانوں کی اصل غایت تک ہم انھیں قصورات سے پہنچ سکتے ہیں۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے ہم

”مشرق“ کے ذہن، فکرو اور عقیدہ و ایمان کو کچھ سمجھ سکتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے بھی اردو داستانوں کو، جہاد و صلیبائی حوالوں کے ساتھ، اسی زاویے نظر سے قریب آ کر دیکھا ہے۔ میرے اس زاویے نظر سے اردو داستانوں کا مزید مطالعہ کیا جائے گا تو روم شرقی کا سورج طلوع ہو کر ہمیں اپنی تہذیب کے مرکز تک پہنچا دے گا۔ فاروقی نے لکھا ہے کہ:

کردار نگاری کا یک زمانی (SYNCHRONIC) طریقہ تمام کلاسیکی زبانوں کی خصوصیت ہے یہ طریقہ دو زمانی (DIACHRONIC) کردار نگاری سے نا افعال ہے نہ مفعول۔ (یہ) دو الگ الگ اصول ہیں اور ان کی دو الگ الگ خصوصیات ہیں۔ بقول Todorov (تادوروف) کلاسیکی زبان میں یہ اہم نہیں کہ کس نے دیکھا بلکہ یہ اہم ہے کہ کیا دیکھا۔ کردار نگاری کے یک زمانی اصول کے پیچھے کائنات کا ایک تصور ہے۔ یہ تصور جدید زبانوں کے تصور کائنات سے مختلف ہے۔ داستان کا تصور کائنات یہ ہے کہ کائنات غیر حرکت پذیر یعنی STATIC ہے۔ اس کائنات میں خدا حسب مرض داخل ہوتا اور اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ خدائی مداخلت براہ راست بھی ہو سکتی ہے اور انسان کے ذریعے بھی لیکن جو تحولات پیدا ہوتے ہیں وہ عارضی اور غیر حقیقی ہیں۔ کائنات کا ماترازن ہمیشہ برقرار رہتا ہے۔ اس میں ہر چیز اپنی اس جگہ پر رہتی ہے جہاں اس کے لیے ازل سے مقرر ہے۔ اس لیے کردار کا ایک زمانی ہونا لازمی ہے اور کردار کے حالات یہ یا حالات کے کردار پر اثر نہ ہونا لازمی نہیں ہے۔ اس اصول کائنات کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ ہر چیز پہلے سے طے ہے اور ہر بات فکر و تخی کا پائلہ ہے۔ ہر شے کا انجام طے ہو چکا ہے اور رہا اوقات تو پہلے سے معلوم بھی رہتا ہے۔ ایسی صورت میں پلاٹ کا وہ تصور جس کی نرد سے واقعات میں ملتے اور معلول کا رشتہ ہوتا چاہیے منہدم ہو جاتا ہے۔ جب یہ بات طے ہے کہ کوئی نیز (ULYSSES) جنگ خزانے کے بعد وطن لوٹنے وقت ایسے حالات سے دوچار ہوگا کہ اس کو راستے میں بارہ برس لگ جائیں گے تو ایسے زبانوں میں غلط اور معلول کا کیا سوال اٹھ سکتا ہے۔“ [۳۴]

”داستان امیر حمزہ“ میں ایک جگہ یہ صورت سامنے آتی ہے کہ عرب مصر نے امیر حمزہ کو باروں سمیت دغا سے بکڑ لیا ہے اور وہ نو شیردان کو اطلاع دے کر پہنچتا ہے کہ اگر حکم ہو تو ماراؤ لوں تو نو شیردان کے بچنے پر دڑے ”یاد رہے“ عرض کرتا ہے کہ ”خدا نے تعالیٰ نے امیر حمزہ کی ایک سو پچانوے برس اور دو پھر کی مقرر کی ہے۔ سو اس سب سے کوئی اسے مار نہیں سکتا ہے“ [۳۵] حق و صداقت کی جنگ میں یہ تصورات بنیادی کام کرتے ہیں۔

اردو میں داستان کوئی دو صنف ادب ہے جس میں تصورات شرقی اپنی پوری روح کے ساتھ موجر ہیں۔ جیسے ”نابل“ مغربی تہذیب کے تصور انسان و تصور کائنات کا ترجمان ہے اسی طرح ”داستان“ ”مشرق“ کے تصورات انسان و کائنات کی ترجمان ہے۔

عظیم احمد کا زاویہ نظر بھی میرے زاویے نظر سے مماثل ہے۔ وہ ادب مشرق کو تلاش کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ”داستان عظیم ہوش ربا ٹھیک کی پیداوار ہے جس کی علامات اور تشبیہات میں ایک دور ایک قوم کی روح جھلکتی نظر آتی ہے۔ وہودیوں اور یوں کی داستان نہیں ہے بلکہ اپنے نیکوں کرداروں میں ہمارے لیے وہی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہے جس پر صدیوں کے بعد علم انفس کی بنیادیں رکھی گئیں۔ کیا نفسیات کی پیدائش سے پہلے دنیا میں اعلیٰ ترین ادب پیدا نہیں ہوا تھا۔ اگر ہوا تھا تو وہ اسی تخلیقی قوت کا مجرہ تھا جس نے انسان اور کائنات کے تمام چھپے ہوئے خزانوں اور رازوں کو علامات اور تشبیہات میں سمو دیا تھا

ہوش ربا کے مصنف نے پوری داستان کو زندگی کی معنویت اور تخلیقی تجربے کی سمورت میں سوچا اور اسے ایک علامت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ ایک مقام پر داستان گو محمد حسین چاہے لکھا ہے کہ

”یہ مقام علم خیر خج و نیست سے حکمائے عظم نے خاص طلسمی ہائے ہیں اور عظم میں رات اور

دن ادا ہوتے ہیں۔ دنیا بھی مش عظم کے ہے اور باطل ہوتا اس طلسم کا روز قیامت ہے

کہ جو لوگ اس میں پھنس گئے ہیں وہ اس کے نوٹنے سے اپنے مسکن اصلی پر پہنچیں گے۔

اگر باری ہیں تو بہم میں اور باری ہیں تو فردوس میں“ (۳۶)

مصطفیٰ کا تخلیقی اعتماد دیکھیے کہ وہ عظم کو دنیا کی مثال نہیں بلکہ دنیا کو عظم کے مثال قرار دیتا ہے۔

عظم ہوش ربا کی اصل طاقت اس کے مجرہ ہائے بلا ہیں جو تعداد میں سات ہیں۔ پانچ عظم ظاہر ہیں اور دو عظم

باطن میں۔ انسان کے عظم ظاہر میں پانچ تو تین موجود ہیں جن کو خواہ مخواہ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور حکماء

نے انھیں خواہ مخواہ ظاہر کیا ہے اور انہی کی رو سے انسان کے دو حواس باطنی بھی ہیں جن کو مشرقی حکیموں نے

قدرتِ ہدیر کہ اور قوتِ تخلیل سے تعبیر کیا ہے اور یہ ساتوں حواس ”عظم ہوش ربا“ کے تحت مجرہ ہائے بلا کی طرح

انسان کی تمام قوتوں اور شعور کا منبع ہیں۔ قدیم ادب اور ہزاروں سال پرانے قدیم مذہبی مکتبوں کے خالقوں

کے دیکھے ہوئے خراب اور قوتِ تخلیل کی علامتیں آج کی حقیقت بن گئی ہیں۔ ہوش ربا کا مصنف احمد حسین قر

حبیب یہ کہتا ہے کہ:

”ایک فہار سیاہ بلند ہوا۔ ہزار ہا بلاترنگستان سے اڑے۔ طاعون پروں سے سر پہنچے گئے۔

صد ہا مکان گرے۔ دریا کھول کر خشک ہوئے۔ چشموں کا پانی اُجلا۔ سنزلوں تک تاشیر قہق

افرا سیاب بچٹی“ (۳۷)

تو اس کو مبالغہ تھا کہ روبرو فہر و کار عظیم جتنے ہیں لیکن میر و شمس میں اس تحریر کا ایک ایک لفظ قولِ صادق کی طرح چہرا

ہو چکا ہے (۳۸)۔ عظم ہوش ربا کے مصنف کے مطابق جہاں رازِ شہ کے ایک گولے سے سینکڑوں کے سر

پھٹ گئے۔ ہزاروں جل گئے۔ لاکھوں ڈھکی ہوئے۔ زمین کا طبقہ آسمان پر پہنچا۔ تمام شہر حواس و حار ہو گیا۔

اسے بھی مصنف کی ٹپک اور مبالغہ کہا گیا لیکن کیا ہم ۲۰۰۱ء میں افغانستان یا عراق پر ۱۹۹۰ء اور ۲۰۰۳ء میں

اس کی مثالوں کو دیکھ کر اس فن کی کو چٹک یا سہاوا کہہ سکتے ہیں؟ یہ وہ قوت تخیل ہے جو آنے والے زمانوں کو ہم تک لیتی ہے۔

(۳)

داستان کہنے یا سنانے کی چیز ہے۔ اس کہنے کے عمل نے داستان کے بیانیہ انداز کو جنم دیا۔ اسے ایک ایسی صورت دی ہے جو اس بیانیہ نثر کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ آج یہ داستانیں لکھی اور پڑھی جاتی ہیں۔ صورت میں ہمارے سامنے موجود ضرور ہیں لیکن ان کا طرز اور بیانیہ انداز ”کہنے یا سنانے“ کے عمل سے وجود میں آیا ہے۔ ان داستانوں کو پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سن کر یا پڑھ کر لکھی یا لکھوائی گئی ہیں یا پھر تحریر میں لاتے ہوئے داستان گوئوں نے داستان سنانے یا کہنے کے بیانیہ طرز کا پورا قبیلہ دکھا ہے۔ یہ طرز اور روایتی داستان گوئی کا اصل و قبول طرز تھا جو ہر داستان گو کی گھنٹی میں پڑا ہوا تھا اور یہی طرز اور ”طلم ہوش نہ پا“ کی ساری جلدوں میں ملتا ہے۔ اس طرز اور اسے اسی وقت پورا اظہار پا سکتا ہے جب اسے پڑھتے ہوئے قاری اس بیانیہ انداز کے بول چال کے لہجے کے بہاؤ پر آ جائے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ عبارت کی ریتم، اشعار کا جہاں استعمال اور ساقی نامے بھی اسی لہجے کے بہاؤ کا حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ داستان گو کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس لہجے و طرز اور اسے تخیل کی پرواز چیز ہو اور ہر موقع و محل کی مخصوص تصویر پر وہ ذہن پر اُٹھا کر ہو کر گھلنے لگے اور دوسری پہلی کی طرح متحرک ہو جائے۔ داستان گو کے پاس صرف لفظوں کا ذخیرہ ہوتا ہے جن سے کام لے کر وہ طرح طرح کی تصویریں بناتا ہے، ان میں رنگ بھرتا ہے اور اپنے طرز اور اسے ان میں جان ڈالتا ہے۔ ”طلم ہوش نہ پا“ ان جاندار تصویروں کا مرقع ہے۔ اس مرقع کے مطابق زبان استعمال کرتا ہے اور اس طرح ہر ایک کی زبان ایک دوسرے سے مختلف اور موقع و محل کے مطابق رہتی ہے۔ بادشاہ، ملک، شہزادی، شہزادوں کی زبان الگ ہے۔ خواص، ہاندیوں کی زبان الگ ہے اور اسی طرح ہر پیشے کے کردار بھی اپنی ہی بولی بولتے ہیں مثلاً ”طلم ہوش نہ پا“ جلد اول میں کئیوں کا تعارف دیکھیے:

”انھوں نے جب شاہ کو تسلیم کیا، اس نے پوچھا کہ تم کیا کر سکتی ہو۔ کئیوں نے جوشواہ کو اپنی جانب مخاطب پایا اور موقع جسارت دیکھا فوراً قریب تخت آئیں اور بلا گرداں ہونٹیں کہ ہم حیرے داری اور غارت ہو جائیں اور صدقہ جائیں۔ ہمارے کام کو آپ کیا پوچھتے ہیں۔ ہم نے نیکوئی نہ کر غارت کر دیے۔ لاکھوں کو بہلا پھلا کر بیچ ڈالا۔ ہزاروں چپتیں اور بچاؤ کر دیے اور صد ہا غلامیں دلا دیں۔ آجیں میں وہ شیدا نے محبت کے جالی و دھنسی کرادی اور بہت بہو بیٹیاں، جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا، ان کو نو نو پار کر دیے اور بڑے بڑے ازمیں

مہاجنوں کے گھر بھیجے تاکہ چوروں کو کھایا۔ جہاں ہوانہ جاسکتی تھی وہاں کا حال بتایا۔ اب دنیا میں تو کوئی حمل اور غریب ایسا نہ ہوگا جو ہم کو آتاتہ ہو۔ ہم آگ لگا کر پانی کو دوڑتے ہیں، دودھ دے رہے ہیں اور دشمنی کرتے ہیں۔ ہمارے کانے کھینچیں۔ کیسے تو زمین میں سنا جائیں اور دینار پشت ہانسی تحت افزائی سے چلائیں اور اگر فرما ہے تو لکھ چہارم پر اپنے تئیں پہنچائیں اور دینی آفتاب سے سونا آتار لائیں۔ آستان چہارم کو چھلکی لگا دھارے بنائیں ہاتھ کا کرب ہے۔" [۳۹]

ایک مقام پر لکھ دلا گرفت، جسے سے پھری ہوئی روتی جاتی ہے اور بولتی جاتی ہے۔ یہاں اعداؤ جان اور منہ سے نکلنے والے کئے کاٹنے کے الفاظ بالکل مختلف ہیں:

"لکھ یہ حکام سن کر رونے لگی اور کہا خوب منکھم منکھم میں آپ نے مجھے بدکار بنایا۔ میرے جانے کی ہلن تو سب کو تھی۔ یہی ہر ایک کو ملتا تھا کہ ہے ہے ملکہ اس طرح برا جتنی پھرتی ہے۔ آخر دشمنوں کی سر او پری ہوئی۔ اب تو وہ تنگی کے چراغ جلائیں کہ میرے مدنی قید ہوئے یا سامری جو میرا پاپا پیچھے ہوں ان کا دونوں جہان میں منہ کالا ہو اور جو میری لکائی بھجائی کرے وہ اپنی جوان جوانی سے پائے۔ وہ بے گھٹنوں کے آگے آئے اپنی اولاد سے پائے۔ وہ بھی قید ہو۔ سونے کے پاؤں میں بھگولیاں پڑیں۔ دنیا سے کھینچا جائے۔ اس کے گھر مری کے گھر جگڑ جھید کرے۔ اس کی بہتی کچے۔ جو مجھے بدنام کرے، بدکار بنائے ایک اس کا نام لیا اور پانی کا دیوانہ ہے۔" [۴۰]

"ظلم ہوش رُبا" کی مبادیوں میں ایسا طرح ہے کہ داستان پڑھتے ہوئے طبیعت میں اکا ہٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ بیان کا لطف ہر جگہ برقرار رہتا ہے۔ کہیں داستان کو حسب ضرورت رعایت نقلی اور ضلع جگت سے لطف زبان پیدا کرتے ہیں، کہیں تلازمات اور نسبتوں سے بیان کے حسن کو بڑھاتے ہیں۔ یہی صورتیں مکر کے بیان میں ملتی ہیں۔ رزم و بزم کی نشیمن بھی اسی طرح بھر پور ہیں۔ عشق و عاشقی کے چٹا کرے اور وصل کے بیان بھی اسی طرح بھری بھری تثر میں بیان ہوئے ہیں۔ اگر نسبت کا بیان آیا ہے تو ہمارے تلازمات ان لفظوں اور فقروں سے پیدا ہوتے ہیں جن سے عام طور پر سب واقف ہیں۔ کہیں فقرات کے پہلو اور لچکی کو ابھارنے کے لیے عرافت سے کام لیا جاتا ہے۔ رزم اور جنگوں کے نقشے بھی طرح طرح سے سامنے آتے ہیں۔ ایک وہ جہاں جنگ سر سے ہو رہی ہے اور گولے برس رہے ہیں۔ ایک وہ جہاں پہلوان میدان جنگ میں اپنی قوت کا مظاہرہ کر رہے ہیں اور بہادری و دلیری کے جھنڈے گاڑ رہے ہیں۔ ایک وہ جہاں لکڑی کی دود سے طوط کا کمال دکھا کر دشمن کو جس نہس کیا جا رہا ہے۔ ایک بیان دوسرے بیان سے مختلف ہے۔ اسی طرح پہلے پہلوں کے بیان آتے ہیں اور بھاؤ کے ساتھ بیان سے ایسی تصویر بنائی جاتی ہے کہ پہلے کی پہل پہل، اپنے بازوؤں

اور کتابخانوں کے ساتھ، نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ حیادری کو اس طرح جان کیا گیا ہے کہ سننے والا حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ میدان جنگ میں نیزہ بازی ہوتی ہے تو لفظوں سے ایسا نقشہ بنایا جاتا ہے کہ سامع خود اس کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی داستان گویوں کا کمال تھا اور ”طلسم ہوش زبا“ اس کمال کی آئینہ دار ہے۔ جہاں ضرورت ہوتی ہے وہاں عبارت میں رنگینی پیدا کی جاتی ہے۔ داستان گو کا کمال یہ ہے کہ وہ داستان سننے والوں کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور یہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں قصہ اور بیان دونوں بیک وقت یکساں اہمیت رکھتے ہیں۔ قصہ دلچسپ ہو اور بیان میں حیرت زائی ہو، حسب ضرورت رنگینی ہو۔ دلائل و اشعار ہوں اور بیان ایک بہتے دریا کا سماں پیدا کر دیا ہو۔ سادگی رنگین ہو اور رنگینی میں سادگی ہو۔ سیاہ و سفید قصوہ میں حسب ضرورت کوئی رنگ بھی لگا دیا گیا ہو۔ داستان گو محمد حسین جادو اور احمد حسین قمر دونوں یہ کام کرتے ہیں۔ جادو کے بیان کی سادگی میں طبع خاص کی اولیٰ زبان نمایاں ہے۔ قمر کے ہاں سادگی زیادہ ہے۔ وہ قصے کے دائرہ عمل کو بیک وقت خواص و عوام دونوں کی سطح پر قائم رکھتے ہیں تاکہ جب یہ داستان چھپ کر سامنے آئے تو اس کی مقبولیت جادو سے زیادہ ہو۔ واضح رہے کہ ”طلسم ہوش زبا“ کی پانچویں جلد لکھنے وقت جادو کی چار جلدیں قمر کے سامنے تھیں اور وہ اس سے الگ اپنا راستہ بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ ”طلسم ہوش زبا“ جلد پنجم حصہ دوم میں قمر نے لکھا کہ:

”اس حقیر لکچر خاں کی شتر خوانی و داستان سرائی تمام شہر میں زبان زد خاص و عام ہو رہی ہے

۔ تمام نیرس، سب عظام و شاہزادگان والا مقام بہ محتاحت رب الانام بہ قریب تمام باہر ہیں۔

اس نیا زمند نے عنایت رب اکبر عبارت سلیس و اشعار نفیس انشا پر دازی کے ساتھ اس

حصہ دوم کو لکھا۔“ [۳۱]

جادو اور قمر دونوں داستان گویوں کا طریقہ کار ایک ہے لیکن ان کی شتروں کے رنگ جدا ہیں۔ اس فرق کو محسوس

کرنے کے لیے دونوں کی شتروں کے یہ مختصر اقتباسات دیکھیے جہاں رنگینی کو عبارت میں سمو گیا ہے:

محمد حسین جادو:

”اس گانے سے اہل انجمن کیا شہر و در و طائر و غیرہ سب سنانے میں آ گئے۔ خبروں سے چھپایاں

کھارے آ کر بے زبان باقی ہے آپ کو سنے لگیں۔ لہریں جھوم کر چلتی تھیں۔ چاند نہی گلشن خوش الحانی بھول کر

ادھر کان لگائے تھے اور بعض آشیانے سے گر کر ترپتے تھے۔ بھلیں کی زبان بند تھی۔ خام شلسل راگ میں پابند تھی۔

گل صبر برگ کا رنگ زرد ہوا تھا۔ چشم زمزم حیران تھی۔ زلف سنبل پریشان تھی۔ داؤدی المان داؤدی سن

کر سفید ہوتی تھی۔ گویا نہ ہونے سے پٹیمان تھی۔ لال کا دل داغ دار تھا۔ مویا کو گر شا کرنے پر کیا، غولہ کا منہ

موتوں سے بھرنے پر تیار تھا۔ جلا اپنا الجھلا پن بھولا تھا۔ راگ سن کر ایسا سرور ہوا کہ پھولا تھا۔ سر کو کھینچا تھا۔

ہر چند رنگ مصرعہ سوزوں بنا تھا“ [۳۲]

احمد حسین قمر:

چار پھر رات گزر کر نکل صبح برگ آفتاب گلشن لعل۔ نلی میں نکلا۔ برگ سارگاں شارب کنگھاں سے مرہا کر
کر گئے۔ پاؤں میں پٹی۔ شارب سحرز پھولی نہ پٹی۔ بیاض سحر نے چہرہ دکھایا۔ جسم سحری کا دور ہوا۔ طائر آشیانوں
سے نکل کر مصروف حیرت اب کبر ہوئے۔ فکروں میں کمر بندی ہوئی۔ صبح کی دلدلی بگی، صدائے مرغاب سحر
آنے لگی۔ لوتیں بھیں۔ خادوں پر چوب چڑی۔ ملکہ، تابعدار ہوا ہوئیں۔ تمام سردارانِ عالی گرامی
[۳۳]

قمر کے ہاں یہ یقین بہت دور تک نہیں پہنچی۔ عام طور پر دو چار چہ سطروں کے بعد نثر پھینک دیتے تھے
سے آلتی ہے۔ چاہے ہاں یہ یقینی ہوا کے ساتھ نثر میں ابھرتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ پتہ کو قصور بھی پر
زیادہ قدرت حاصل ہے اور ان کے ہاں یقین زیادہ کھل کر نکلتی ہے۔ چاہے کو اندازہ ہے کہ بحیثیت داستان گو کہتی
ہاں کہنی اور کس طرح کہتی ہے۔ چاہے ہاں بیان کا توازن زیادہ ہے اسی لیے ان کی نثر میں چاہت بھی زیادہ
ہے لیکن بحیثیت مجموعی ساری ”طلم ہوش نرپا“ کی نثر میں خواہ وہ پتہ نے کھس ہو یا قمر نے ”دل ستانی دل
نرپا“ موجود ہے۔ قصہ کی دلچسپی اور بیان کی قوت ”ہوش نرپا“ میں ایسی ہے کہ بغیر بیان چار داستان
کے بعد کوئی اور داستان قاری کی نظر میں نہیں آتی اور اس کے بعد ہم قصے کے طول سے گھبرانے لگتے ہیں۔
داستان امیر حمزہ میں سحر جس انتہا کو پہنچ گیا ہے خیال اس سے زیادہ نہیں سوچ سکتا۔ اردو کے کسی قصے میں ”ہوش
نرپا“ کے ساحروں کے جواب کے ساتھ نہیں ملے۔ ان سب میں (ملکہ) ہمارا کاحر دل کش اور دل نرپا ہے
”موج طلم“ داستان نویسوں کے تخیل کا ایک شاہ کار ہے۔ مروجیا راہی عیاری سے ساحروں کا مقابلہ کرتے
ہیں۔ ان کے پاس ہوش بہا تھے۔ زکریا آدم، حال الیاسی، حکیم، تھوڑا واوری، منڈھی دانانی، کندھائے
باصفا، دیو جادو، مہرہ ملیہ ہیں جن میں وہ کمال پوشیدہ ہیں کہ عیاری کے موقع پر عرو کی ایسی حد کرتے ہیں کہ
ساحروں کی فتح شکست میں بدل جاتی ہے۔ ”ملت جادو“ پتہ قمر کے تخیل کا کرشمہ ہے۔ پوری داستان امیر حمزہ
میں سحر کا لفظ سنا ہی ہے [۳۴] چاہے وہ قردوؤں کے ہاں مختلف طبقوں کی متحرک و زندہ تصویریں ملتی ہیں۔
کبھی دھماکہ ہے، کبھی سحر خوار ہیں، انجلی ہیں، کبھی ہانکے ہیں۔ طوائف تان ہائی ہیں، بزاز ہیں، مصراف
ہیں۔ جوہری برہمن، ہمالی، حکاک، سادہ کار، جنوبی، گل فروش، کھار، دھولے ہیں [۳۵]۔ یہ سب نقشے
مگر سہ سے ہیں۔ ان کے بیان میں مشاہدے کے شعور کا انکشاف ہوتا ہے۔

یہ داستانیں ہندوستان میں لکھی گئیں اور ان کے لکھنے والے بھی ہندوستانی ہیں اس لیے یہاں بھی
ہندوستانی معاشرت اسی طرح بیان میں آتی ہے جس طرح انیس کے مروج میں سارا کچھ ہندو مسلم چلے اور
ساری معاشرت و تہذیب ہندوستانی ہے۔ صرف نام پر دیکھی ہیں باقی سب کچھ دیکھی ہے۔ انیسویں صدی سے
لے کر آج تک یہ داستانیں ہم سے اس لیے نکال کر رکھی ہیں کہ ان کی جڑیں ”ہندو مسلم تہذیب“ میں پیوست

ہیں۔ رنگ رنگ کی محفلوں، شاہی باغات، اندرونی محل کے نقشوں، وہاں کی آرائشوں، دھڑکتی، خیاٹوں، شہزادوں اور شہزادیوں کے مکالموں، شاہی عیاد کے رسوم کو داستان سننے/پڑھنے والا اس لیے دلچسپی دیتا ہے کہ سنا ہے کہ اس کی پہچان نہ ہو۔ اور وہ اسے دیکھتا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کو ان لوگوں میں پہلو کو نمایاں کرتا ہے اور یہ بیان سن کر بچہ کہہ کر سانس پا قاری اپنے تخیل کے سہارے وہاں کی سیر کر لیتا ہے۔ آج بھی انگلستان کی ملک کا محل یا امریکہ کے صدر کے جائے رہائش دیکھنے دور دور سے لوگ آتے ہیں۔ ان عجائبات سے داستان میں دلچسپی کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ عام آدمی نے نہ کبھی شہزادے کو دیکھا ہے اور نہ شاہزادی و ملک کو۔ وہ سراپا کے بیان سے ان کو کچھ لیتا ہے۔ طرح طرح کے لڑکے کہانوں کا بیان سن کر وہ اس لذت میں شریک ہو جاتا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں یہ عجائبات اہمیت رکھتے ہیں۔

داستان ”ظلم ہوش نرپا“ جہاں اپنے ”ظلم و ساری“ اور ”تجربہ دہائے سخت پانا“ کے سبب لاطینی ہے وہاں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے۔ ”ظلم ہوش نرپا“ میں اردو نثر کا بہتر نمونہ کے ساتھ ایسا رنگ استعمال ہوا ہے کہ خود اردو نثر اصل مجھ کر آئیے کی طرح شفاف ہو گئی ہے۔ داستانوں نے اردو نثر کو ایسا نکھارا ہے کہ آج کا نثر لکھنے والا اردو نثر احمد کے ساتھ لکھتا ہے اور یہ بڑی اہم بات ہے۔ ظلم ہوش نرپا اپنی بیان نثر کے اعتبار سے بھی کمال کی تخلیق ہے۔ جس نے اسے پڑھ لیا وہ سنو رہا۔

”یوستان نرپا“ بھی اردو داستانوں میں خاص اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ ہم آئندہ طور میں کریں گے۔

حواشی:

- [۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر یحیٰٰں چہرہ، ۸۸۴-۸۹۷ء، اردو کا نئی لکھنؤ، ۱۹۸۹ء۔
- [۲] علامہ قاسم حسین الرحمن قادری، "مجموعہ" "داستان لاہور" شمارہ نمبر ۱، ص ۳۵، لاہور، ۱۹۸۳ء۔
- [۳] اردو کی نثری داستانیں، نگارہ پلا، ص ۸۸۱۔
- [۴] اردو کی نثری داستانیں، نگارہ پلا، ص ۸۸۱۔
- [۵] دیباچہ صدیقی، انکشافِ مرزا اسد اللہ خاں، غالب ترہ، پاکستان خیال، جلد اول، "خوابِ ادب و ادبیات" ص ۷، "مطبع محمود خان خاں، دہلی"۔
- [۶] غلام غلام، غالب، جلد اول، "مجموعہ قاسم حسین" ص ۳۸۵، "پابلیشنگ کمپنی لاہور" ۱۹۶۹ء۔
- [۷] اردو داستانیں، ڈاکٹر سبطی، بخاری، ص ۲۳۹، "مکتبہ قادری زبان و اسلام آباد" ۱۹۸۷ء۔
- [۸] ایضاً، ص ۲۳۹۔
- [۹] ایضاً، ص ۳۹-۳۸۔
- [۱۰] اردو کی نثری داستانیں، نگارہ پلا، ص ۶۸۳۔
- [۱۱] ایضاً، ص ۶۸۳۔
- [۱۲] قاسم حسین، "داستانِ غلام حسین" (مطبع سوم)، ص ۱۸، "نول کشور پبلیکیشنز"۔
- [۱۳] ایضاً، ص ۵۷۔
- [۱۴] "اردو کی نثری داستانیں، نگارہ پلا، ص ۷۱۱۔
- [۱۵] ایضاً، ص ۷۰۲۔
- [۱۶] اردو کی نثری داستانیں، نگارہ پلا، ص ۶۸۳-۶۸۶۔
- [۱۷] ایضاً، ص ۶۸۶۔
- [۱۸] ایضاً، ص ۶۸۶۔
- [۱۹] ایضاً، ص ۶۸۶-۶۸۷۔
- [۲۰] "مضامینِ فرحت خاں، فرحت خاں، ج ۱، ص ۲۳-۲۳۹، "مکتبہ قادری، لاہور"۔
- [۲۱] قاسم حسین، "داستانِ غلام حسین" (مطبع سوم)، ص ۶۹-۷۰، "مطبع نول کشور پبلیکیشنز" (چہارم)، ۱۳۳۳ھ/۱۹۱۵ء۔
- [۲۲] (۲۲) The Dastan Revival: An overview Francis Prikazetti, P80, Annual of Urdu Studies, Issue No. 7, Chicago, 1990
- [۲۳] "مکتبہ قاسم حسین، لاہور، ص ۲۳-۲۳۹، "مکتبہ قادری، لاہور" ۱۹۵۳ء۔
- [۲۴] "مضامینِ فرحت خاں، فرحت خاں، ج ۱، ص ۲۳-۲۳۹، "مکتبہ قادری، لاہور" ۱۹۱۵ء۔
- [۲۵] قاسم حسین، "داستانِ غلام حسین" (مطبع سوم)، ص ۷۰، "مطبع نول کشور پبلیکیشنز"۔
- [۲۶] ایضاً۔
- [۲۷] قاسم حسین، "داستانِ غلام حسین" (مطبع سوم)، ص ۷۰، "مطبع نول کشور پبلیکیشنز"۔
- [۲۸] قاسم حسین، "داستانِ غلام حسین" (مطبع سوم)، ص ۷۰، "مطبع نول کشور پبلیکیشنز"۔

[۳۶] غلام ہوش زبا، جامعہ حسین قمر، جلد ہفتم، ہمارا دل، ص ۳-۲، ناول کشور گھنٹو ۱۳۰۹ھ تا ۱۸۹۲ء۔

[۳۷] ایضاً ص ۱۳۷-۱۳۷۔

[۳۸] نئی تہذیب غلام ہوش زبا کے بارے میں چند بنیادی باتیں ۱۹۶۰ء اور انگریز جیل جہانی ص ۵۸-۱۳۸ء، ریکل ایک کھیتی کراچی ۱۹۸۷ء۔

[۳۹] "نور حسین امیر حجاز و کورد سے سلام" انجکٹار حسین، ص ۱۵۶، مطبوعہ جاز انڈیا، نئی دہلی، سلسلہ کے اشعار و کراچی ۲۰۰۲ء۔

[۴۰] غلام ہوش زبا، جامعہ حسین قمر، جلد دوم، ص ۳۶، بارانگم، طبع ناول کشور، ۱۹۳۶ء۔

[۴۱] ساحری و شاعری، صاحبزادی، شمس الرحمن طارق، ص ۸۳-۸۳، قومی کونسل برائے فروغ اردو، نئی دہلی، ۱۹۹۹ء۔

[۴۲] ایضاً ص ۲۸۔

[۴۳] غلام ہوش زبا، جلد اول، ص ۲۸، بارانگم، ۱۹۳۶ء۔

[۴۴] غلام ہوش زبا، جلد ہفتم، ص ۴۷، چوٹی، ناول کشور، پریس گھنٹو ۱۹۳۷ء۔

[۴۵] ۲۶۰ = ۵۰ شبیم احمد، ص ۱۶۹-۱۳۶، نقاشات، پبلشرز، دستگیر، کوئٹہ، ۱۹۷۷ء۔

[۴۶] غلام ہوش زبا، جلد اول، جامعہ حسین قمر، ص ۵۶۹، ہمارا ہفت ناول کشور، پریس ۱۹۳۷ء۔

[۴۷] غلام ہوش زبا، جلد اول، ص ۵۸۹، بارانگم، ۱۹۳۶ء۔

[۴۸] ص ۶۰، ناول کشور گھنٹو، بارانگم، ۱۹۳۶ء۔

[۴۹] غلام ہوش زبا، جلد دوم، ص ۳۷۷، بارانگم، ناول کشور گھنٹو ۱۹۳۳ء۔

[۵۰] جلد ہفتم، جامعہ حسین قمر، ص ۹۹، ناول کشور، پریس گھنٹو، بارانگم، ۱۹۳۷ء۔

[۵۱] اردو کی بڑی داستانیں، جلد اول، ص ۵۹-۷۰-۷۱۔

[۵۲] ایضاً ص ۸۶۔

(۲) یوستان خیال

علیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ ”یوستان خیال“ داستان امیر حمزہ کا جواب ہے“ [۱] اور حقیقت بھی یہی ہے۔ اس کے مصنف محمد تقی خیال احمد آباد گجرات کے رہنے والے تھے۔ سلاش روزگار میں محمد شاہ بادشاہ کے دور حکومت (۱۷۱۹ء-۱۷۴۸ء) میں احمد آباد سے دہلی آئے۔ کئی برس تک بے روزگار رہے۔ گاہ گاہ داستان امیر حمزہ سننے اور دل بہلانے اپنے محلے میں جاتے تھے، جہاں ایک قصہ گو حاضرین جلسہ کے نوادہ امیر حمزہ کا قصہ کہ تمام جہاں میں مشہور ہے، بیان کرتا تھا۔ ایک دن قصہ گو نے کہا کہ انسان حسبِ قدر علم و فضل میں دستِ گامہ پیدا کر سکتا ہے مگر فنِ قصہ گوئی ایسا دقیق و مشکل فن ہے کہ بغیر طبیعت کی مناسبت کے ہرگز حاصل نہیں ہوتا۔ اہلِ سمیت نے اس کے اس قول کی تصدیق کی۔ محمد تقی خیال کچھ کر یہ جلسہ میرے بارے میں کہا گیا ہے۔ مختلف سمیتوں میں جب دو چار بار یہی معاملہ پیش آیا تو ایک دن محمد تقی خیال نے کہا کہ ”اے حضرت! آپ کیا فرماتے ہیں۔ جو انسان اہلِ علم و صاحبِ کمال ہیں وہ فنِ قصہ گو ایک فضل ہے جو وہ جانتے ہیں اور اگر اس طرف کچھ خیال بھی آجائے تو پھر ایسا افسانہ رنگیں تصنیف کریں کہ گوشِ فلک نے بھی نہ سنا ہو۔ اگر ارشاد ہو ایسا افسانہ دلِ حسبِ دستِ گامہ سنائے کہ تمام عمر نہ سنا ہو۔“ اہلِ جلسہ نے کہا کہ خدا نے جو ہر علم و فضل کو بے شبہ ایسا ہی شرف بخشا ہے لیکن افسانہ، بیانی و ملاحضہ لسانی مادہ علمی سے الگ ایک جوہرِ لطیف ہے۔ محمد تقی خیال خاموشی سے اپنے مکان میں چلے آئے۔ احمد آباد سے دہلی آتے وقت جیسا کہ طویلِ امان نے لکھا ہے ایک دن سطر پہ بھی ان کے ہمراہ آئی تھی جو ہر روز تازہ و مساند سنائے کی فرمائش کرتی تھی۔ پہلے وہ ایک قصہ بے اصل ہر روز اس کے نوادہ کہہ دیتے تھے، اب جو اہلِ جلسہ کے طعن و طنز کے کلمات کا گوارا نہ کرے اور ادھر ”ہم خواب“ کا تقاضا نہ تھا تو احوالِ خیال نے دس میں خود اپنے قصے کے بزدانِ قاری تصنیف کیے اور ایک روز پھر اس سمیت میں گیا اور داستان سننے کے بعد کہا کہ صاحبو! ایک جگہ سے ایک تازہ و مساند آجھا آیا ہے اگر مرضی ہو تو دو چار ورق اس کے سناؤں۔ اہلِ جلسہ نے کہ بسم اللہ شروع کیجئے۔ جس وقت یہ افسانہ عجیب و قصہ مفریب ان کو سنایا تو سب نے ایک دوائے ہو کر تھیں وافرین کی اور کہا کہ حق ایسی ”قصیہ مطبوعہ تمام عمر انھوں نے نہیں سنی کہ جس میں تجھم تو راجِ باغیہ کا لطف آتا ہے۔“ رفتہ رفتہ اس افسانہ جادو کا شہر و منمن الدولہ نواب اسحاق خاں کے بیٹے نواب رشید الدین خاں کے کان تک بھی پہنچا اور انھوں نے میر محمد تقی خیال کو اپنے پاس بلوایا۔ میر تقی نے وہ اجزا بطریقِ تھوڑے رکھے۔ نواب نے ایک خلعت گراں بہا میر تقی کو دیا اور بادشاہ کی ملازمت سے سرفراز کروایا۔ بادشاہ نے کتب خانہ خاص کی خدمت ان کے سپرد کی اور فرمایا کہ ”ہماری مرضی مبارک ہے کہ اس

افسانہ دار الحقیقت کو طول دیا جائے۔ محمد تقی خیال نے عرض کیا: میرا مرشد اگر سرکار سے چند کاتب سپرد ہو جائیں پھر قدوسی حتی الوسع طوائف قصور نہیں کرنے کا۔ بادشاہ نے چند کاتب سپرد فرمائے۔ ”[۲] ابھی دو جلدیں ”مہدی نامہ“ اور ”اعطییل نامہ“ جن میں افسانے کے موضوع حقیقی یعنی شہزادہ معزالدین اور ان کے اجداد کے حالات درج ہیں، تصنیف کیے تھے کہ بادشاہ محمد شاہ نے رحلت (۱۷۸۹ء) فرمائی اور بدلے ہوئے حالات میں محمد تقی خیال دہلی سے نواب سراج الدولہ حاکم بنگال کے پاس پہنچے۔ نواب سراج الدولہ (وفات ۱۷۸۹ء) نے بھی ان کی عزت و توقیر کی اور فرمایا کہ اس افسانہ نگار میں کو طول دو۔ محمد تقی خیال نے اس حکم پر بلاشبہ تحریہ داستان کو اتفاقاً طویل دیا کہ چندہ جلدوں کی نوبت پہنچی۔ ”چندہ جلدیں لغزہ شوال ۱۱۶۹ھ کو مرشد آباد میں پوری ہوئیں۔ چندہ صوبہ جلد میں دو فصل و اختتامہ اکتاب ہے۔ آخر میں سراج الدولہ کی مدح میں قصہ ہے جس میں تاریخ حقیقیہ ۱۷۸۹ھ بھی درج ہے۔“ ”دور ہزار و یک صد و پندرہ ہجری“ ختم شد (۱۷۸۰ء)۔ ”یاد بزرگ سیرش بود در مملکت بریلج و شاپ“ [۳] افسانہ نگار اس قدر طویل نہ مدعا، خوش بیان و دل کش کہ ابتداء آن طرف بخش زمانہ سے اس دم تک کوئی افسانہ امیہ زبان عرب و فارسی یا اردو میں تصنیف نہیں ہو [۴]۔

محمد تقی خیال نے ”یوسف خان خیال“ (فارسی) کا آغاز ۱۱۵۵ھ میں کیا۔ ”فرہما بخش رشیدی“ سے سال آغاز ۱۱۵۵ھ ہے [۵] اور خاتمہ ۱۱۷۰ھ ہے۔ اس حساب سے یہ داستان چندہ برس میں مکمل ہوئی۔ اس کے بعد انھوں نے کیا کھانا کھایا، کہاں رہے اور کب اور کہاں وفات پائی ان میں سے کسی بات کا پتا نہیں چلا۔ گویا چندہ نے قیاماً خیال کا سال وفات ۱۱۷۰ھ دیا ہے [۶]۔ اپنے جو حالات خیال نے مہدی نامہ (فارسی) میں خود لکھے تھے اور جن کا خلاصہ میرزا غلام احمد دہلوی نے یوسف خان خیال (اردو) کی پہلی جلد ”حدائق انظار“ میں دیا ہے، ان کے علاوہ کہیں کچھ نہیں ملتا۔ غلام احمد ان کے اردو ترجمے کی وجہ سے محمد تقی خیال کا نام اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن کر ہمیشہ کے لیے زندہ رہ گیا ہے۔

محمد تقی خیال کی ”یوسف خان خیال“ (فارسی) کی جلد وار تقسیم پے چیدہ ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ خیال نے اپنے دیباچے میں بتایا ہے کہ یوسف خان خیال کے دو ”گھستان“ ہیں۔ گھستان اول میں مقدمہ اور دو ”گھشن“ ہیں اور پھر گھشن اول کے دو ”گلزار“ ہیں اور یہ دونوں گلزار اول کراچیک پوری جلد ہوتی ہے۔ گھستان اول کے گھشن دوم کے بھی دو گلزار ہیں لیکن ان دو گلزاروں کی دو جلدیں ہیں گویا اس طرح تین جلدیں اور ایک مقدمہ مل کر گھستان اول مکمل ہوتا ہے۔ گھستان دوم کے متعلق صرف اتنا لکھا ہے کہ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلے کا نام معزالدین نامہ اور دوسرے کا طور شید نامہ اور خورشید نامہ کی تین جلدیں ہیں۔ اس طرح یہ دونوں گھستان چندہ جلدوں میں ختم ہوتے ہیں اور ان چندہ جلدوں کا مجموعی نام ”یوسف خان خیال“ ہے اور یہ داستان اردو و فارسی دونوں زبانوں میں اسی نام سے مشہور ہے۔ مترجموں نے اردو ترجمہ کرتے وقت گھستان اول کو

ایک جلد بتایا ہے جس میں "مہدی نامہ" و "مصلح نامہ" شامل ہیں اور باقی ۱۳ جلدوں کو یہ لحاظ غلامت اس طرح تقسیم کیا ہے کہ چودہ جلدوں کی آخری جلدیں رہ گئی ہیں (۷)۔

بوستان خیال کے پہلے اردو مترجم خواجہ بدرالدین خاں معروف بہ خواجہ ابان (۱۸۱۷ء-۱۸۷۹ء) [۸] ہیں۔ قمری حساب سے ان کی وفات ۱۳۹۶ھ ہے [۹]۔ خواجہ ابان دہلی میں پیدا ہوئے جنہیں تعلیم و تربیت ہوئی اور انہیں وفات پائی۔ وہ مرزا غالب کے ہم جہ تھے۔ خواجہ ابان کے والد کا نام خواجہ حاجی خان (وفات ۱۸۳۸ء) [۱۰] تھا۔ یہ وہی خواجہ حاجی خان ہیں جن کے خلاف غالب نے اپنی ناخوشی کا مقدمہ دائر کیا تھا اور جس میں دوسرے دم تک الجھے رہے۔ خواجہ حاجی خاں کے دو بیٹے تھے۔ بڑے کا نام خواجہ خاں الدین خاں معروف بہ خواجہ جان (۱۸۴۳ء-۱۸۷۹ء) [۱۱] اور چھوٹے کا نام خواجہ بدرالدین خاں معروف بہ خواجہ ابان تھا۔ اردو ان کی مادری زبان تھی۔ فارسی و ترکی والدین سے سیکھی تھی۔ موسیٰ خاں موسیٰ سے گہرے دوستانہ مراسم تھے اور مرزا غالب کی صحبت میں، لادوقی شعروادب کے ساتھ، بے لوثی بھی اختیار کی تھی۔ اپنے وقت کے بہترین ستاروں اور زمانے جاتے تھے۔ مصوری کا ذوق بھی اعلیٰ درجے کا تھا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ وصلی پر موسیٰ خاں موسیٰ کی مرہبہ تصویر خواجہ ابان ہی کی بنائی ہوئی ہے۔ ان کے بڑے بیٹے کا نام خواجہ قمر الدین تھیں راقم اور عرفیت خواجہ مرزا خان تھی۔ یہ وہی خواجہ قمر الدین راقم ہیں جنہوں نے اپنے والد خواجہ ابان کی وفات کے بعد "بوستان خیال" کی ساتویں جلد پر نظر ثانی اور آخری یعنی آٹھویں جلد کا خود ترجمہ کر کے شائع کیا تھا۔

خواجہ ابان ریاست الود میں ملازم اور الود کے راجا شیو دان سنگھ کے اتالیقی و مصاحب تھے۔ جب دلی والوں کے خلاف ریاست الود کے راجپوتوں نے دوبار علم بھکوت بلند کیا تو وہ بھی دلی چلے آئے۔ خواجہ ابان نے "بوستان خیال" (اردو) کی پہلی جلد "حدائق الافکار" میں لکھا ہے کہ وہاں الود میں بوستان خیال کی چودہ جلدیں تمام و کمال تخریب و برباد ہو چکی ہیں اور وہ اکثر ان جلدوں کو سرکاری کتب خانہ سے مستعار لے کر پڑھتے تھے۔ ایک روز مہاراج راج شیو دان سنگھ بہادر نے فرمایا کہ ہماری مرضی مہاراج ہے کہ جس طرح بھرتی خیال نے چودہ جلدیں "بوستان خیال" کی زبان فارسی میں تصنیف کی ہیں وہ بھی زبان اردو اور ہندوستان سے آفریں ان جلدوں کا ترجمہ کرے تاکہ ہم چچا دیکھیں اور تمام عالم میں شائع کریں۔ خواجہ ابان نے راجا کی فرمائش پر ترجمہ شروع کیا۔ ابھی دو جلدیں "مسز الدین نامہ" کی ترجمہ ہوئی تھیں کہ انہیں دلی آجائے اور انہوں نے ایک عظیم کے ترجمے پر کفایت کی [۱۲]۔

دلی واپس آکر "بوستان خیال" کے ترجمے کا کام جاری رکھا اور چھ جلدیں ان کی زندگی میں شائع ہوئیں جب کہ ساتویں جلد کے ترجمے پر، جس کا ایک حصہ چوری ہو گیا تھا، وہ کام کر ہی رہے تھے کہ ہیبت میں درد اٹھا اور وہ ۱۸۷۹ء میں وفات پا گئے۔ اس جلد پر ان کے بیٹے خواجہ قمر الدین راقم نے نظر ثانی کی اور آٹھویں

جلد خود ترجمہ کر کے اس کام کو مکمل کیا۔ مہدی نامہ اور اسطیقل نامہ کا ترجمہ کو خوب امان نے بعد میں کرنے کے لیے چھوڑ رکھا تھا جس کا ذکر انھوں نے خود جلد نظم کے دیباچے میں کیا ہے اور چھوڑنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ان دونوں جلدوں میں صاحبزادہ معز الدین اور سلطان ابو القاسم محمد مہدی کے اہداد کا ذکر کیا گیا ہے۔ اصل قصہ ان کے بعد شروع ہوتا ہے۔ مرزا احمد عسکری عرف چھوٹے آغا نے مہدی نامہ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”مہدی نامہ اور اسطیقل نامہ کا شاید کسی وجہ سے ترجمہ نہیں کیا اور بغیر اس کتاب کے اور کتابوں کا کہ جن کا ترجمہ جناب خواجہ صاحب مغفور نے کیا ہے، لطف مذاق کیوں کر اکثر مطالب بغیر مطالعہ اس کتاب کے معلوم نہیں ہو سکتے“ (۱۳) خواجہ امان کے اردو ترجمے اور اس کی مختلف جلدوں کو ڈاکٹر گیان چند نے درج ذیل گوشوارے کے ذریعے پیش کیا ہے: (۱۳)

جلد نمبر	نام جلد	مترجم	سال ترجمہ	سال طبع	مطبع
۱	حدائق انتظار	خواجہ امان	۱۸۵۸ء/۱۲۷۵ھ	۱۸۶۶ء/۱۲۸۲ھ	اکمل المطابع دہلی
۲	ریاض الابرار	خواجہ امان	۱۲۸۲ھ	۱۸۶۷ء/۱۲۸۳ھ	اکمل المطابع دہلی
۳	غیس الانوار	خواجہ امان	۱۲۸۵ھ	۱۸۷۱ء/۱۲۸۷ھ	پردہ الہی دہلی
۴	پردہ آفاق	خواجہ امان	۱۸۷۳ء/۱۲۹۰ھ	۱۸۷۳ء/۱۲۹۱ھ	پردہ الہی دہلی
۵	نغم الاسرار	خواجہ امان	۱۸۷۶ء/۱۲۹۲ھ	۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ	پردہ الہی دہلی
۶	مصباح القہار	خواجہ امان	۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ	۱۲۹۸ھ	مطبع دہلی معلوم نہ ہو سکا
۷	ضیاء الانوار	خواجہ امان، نظریہ جانی، خواجہ قمر الدین رازم	۱۲۹۶ھ	۱۸۸۳ء/۱۳۰۰ھ	میرٹھ کے کسی مطبع میں
۸	مرآت الاحبار	خواجہ قمر الدین رازم	۱۸۸۳ء	۱۸۸۳ء/۱۳۰۰ھ	جماعت تہارت میرٹھ

جلد نظم کے دیباچے میں خواجہ امان نے لکھا کہ ”اب ایک جلد آخر یعنی جلد پانزدہم فارسی خاکست الخوا تم نامی کا ترجمہ کرنا باقی رہا ہے۔ ہاں ان دونوں جلد ہائے اول یعنی مہدی نامہ اور اسطیقل نامہ کے ترجمے کا بھی اس ترجمہ نگار نے ناظرین افسانہ سے وعدہ کیا ہے۔ ۱۰۰ جلد ہائے مذکور بھی معرض ترجمہ میں آئیں گی

۱۵۶ء تا ۱۸۷۹ء میں خواجہ امان وفات پا گئے۔ ان کے مرنے کے بعد جب پاکیزہ انگریزوں نے چند نئے لکھا ہے۔ میرٹھ کے دیکنس حکیم محمد مقرب حسین خاں قتی خواجہ قمر الدین راقم سے ملے اور جلد ششم و ہفتم کو اپنے مطبع سے شائع کرنے کی فرمائش کی۔ راقم نے اس کی اجازت دے دی اور دونوں جلدوں کے مسودے ان کو دے دیے۔ حکیم مقرب حسین قتی نے ”مصابح الانوار“ نامی جلد ششم مطبع دارالعلوم میرٹھ سے شائع کروائی جس پر لکھا تھا کہ ”ترجمہ فرمودہ امان و عظیم فرمودہ حکیم مقرب حسین قتی“۔ اس پر بات بہت بڑھ گئی اور خواجہ راقم نے حکیم مقرب حسین قتی کے خلاف مقدمہ دائر کروایا اور دھوئی کیا کہ مسودوں کی تکمیل اور نظر ثانی خود انھوں نے کی ہے۔ قتی نے جواب دھوئی میں کہا کہ خواجہ راقم میں اس کام کی اہلیت نہیں ہے۔ جلد ششم کا کچھ حصہ اور جلد ہفتم لکھنے میری یعنی حکیم مقرب حسین قتی کی ترتیب دی ہوئی ہے۔ راقم نے اپنی اہلیت کے ثبوت میں اپنی تصنیف کی ہوئی کچھ کتابیں اور جلد ہفتم کا ترجمہ ”مرات الانوار“ ثبوت میں پیش کیا۔ عدالت نے فیصلہ کیا کہ ”مصابح الانوار“ کی ۷ جلدیں راقم کو دے دی جائیں اور آئندہ حکیم قتی جیسی اور ساتویں جلد شائع نہ کریں۔ راقم نے ان ۷ جلدوں سے حکیم قتی کا دیباچہ نکال کر اپنا دیباچہ شامل کروایا اور مقدمہ کی روئیدار بھی اس میں درج کروائی۔ اس کے بعد حکیم قتی میرٹھی نے ساتویں جلد کا خود ترجمہ کر کے ”مرات الانوار“ کے نام سے ۱۸۸۳ء میں شائع کروایا۔ اسی سال راقم نے خواجہ امان کی ترجمہ کی ہوئی جلد ہفتم ”ضیاء الانوار“ کے نام سے شائع کروائی اور اسی سال آٹھویں جلد کا راقم نے ترجمہ کر کے ”مرات الانوار“ کے نام سے ۱۸۸۳ء ہی میں شائع کروایا۔ دوسرے حکیم مقرب حسین قتی نے ساتویں جلد کی طرح آٹھویں جلد کا ترجمہ خاتم الاسرار کے نام سے خود کر کے ۱۸۸۸ء میں اپنی مطبع سے شائع کر دیا (۱۹۱۶ء)۔ ”خاتم الاسرار“ کا یہ مطبوعہ نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ حکیم قتی نے ”خاتم الاسرار“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

”آخری اجلاہ ہستان خیال کا ترجمہ مجھ کج بیان کے قلم سے تمام و کمال پورا ہو گیا۔ چلی نہیں کہ مترجم سابق کو اپنی ترجمہ نگاری پر اس قدر دھوئی تھا کہ جان سے ہار ہے۔ ان کے دیباچہ کتب کی شاید کوئی سطر بھی اس او مانے کمال سے خالی نہیں۔ مجھ کو مناسب نہیں معلوم ہوگا کہ کتنی جگہاں اور کتنے زبانوں میں نے یہ کیا اور وہ کیا۔ اس ترجمہ جلد ششم و ہفتم و اس خاتمہ الکتاب میں جو کچھ ہے اور جیسا ہے آپ صاحبوں کے پیش نظر ہے۔ جو اصحاب اصل اجلاہ قادری ہستان خیال کی سیر کر چکے ہیں یا دیکھتے ہیں ان کو بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ اصل کو ترجمہ سے کون سے دور ہے کی نسبت ہے اور اصل سے کتنا بڑا حجاب ہوا ہے۔ نہیں بلکہ خرد اصل مطلب کے علاوہ سراسر تصنیف ہی تصنیف ہے۔ میں نے حتی الامکان رجسٹر افسانہ کو برقرار رکھا کہ کثرت لفظی و معنوی و تکرار و تلبیہ کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور تا مقدور اس عجیب و غریب داستان کے دل چسپ بنانے میں کوتاہی نہیں

کی "۱۷۱"

"یوسف خاں خیالی" کی تحصیل و تدریس کے بعد عثمانی ناول کشور نے قمر الدین راقم سے ان کے والد غولہ امین کی محترمہ یوسف خاں خیالی (اردو) کے حقوق اشاعت کے لیے کی۔ راقم نے، جو حکیم عثمانی کے دھم خود دے تھے، حقوق دینے سے انکار کر دیا۔ یہ دوا دواستانوں کی مقبولیت کے مروج کا زمانہ تھا۔ لیکن چند نے لکھا ہے کہ راقم کے انکار کے بعد ناول کشور نے لکھنؤ میں مزہبین کی حاشا شروعا کی اور جب اس کی ٹرمر داہمن علی خاں عرف آغا جہندی مرحوم کے بچے غولہ بھٹنپر علی خاں تک پہنچی تو انھوں نے آغا جہندی مرحوم کی ترمیم شدہ جلدوں کا اتمام مسودہ پیش کیا۔ آغا جہندی نے پہلی جلد چھوڑ کر ترمیم کیا تھا کہ یہ کام چھوڑنے آغا کر چکے تھے۔ تیسری سے ساتویں جلد تک کے مسودوں کو یہاں مرزا نے ترتیب دیا۔ آٹھویں اور نویں جلد کے نامکمل مسودوں کو یہاں سے مرزا نے مکمل کیا۔ اس طرح یہ جلدیں ایک ایک کر کے ناول کشور سے شائع ہوئیں جن کی تفصیل یہ ہے: (۱۸۱)

جلد	نام داستان	ترجمہ و مرتب	سال شائع
جلد اول	مہدی نامہ	مرزا ابو مسکری عرف چھوڑنے آغا	۱۸۸۲ء
جلد اول	قائم نامہ	مرزا ابو مسکری عرف چھوڑنے آغا	۱۸۸۲ء / ۱۳۹۹ھ
جلد دوم	دوست الایثار	مرزا داہمن علی خاں عرف آغا جہندی مسج چھوڑنے آغا	۱۸۹۰ء / ۱۳۰۸ھ
جلد سوم	خیال الایثار	آغا جہندی مسج پیار سے مرزا	دسمبر ۱۸۹۰ء
جلد چہارم	خمس الایثار	آغا جہندی مسج پیار سے مرزا	۱۸۹۰ء
جلد پنجم	مطلع الانوار	آغا جہندی مسج پیار سے مرزا	۱۸۹۰ء
جلد ششم	ترتیب الاسرار	آغا جہندی، مشورہ چھوڑنے آغا، مسج پیار سے مرزا	اکتوبر ۱۸۹۰ء
جلد ہفتم	خود الانوار	ترتیب دوست پیار سے مرزا	دسمبر ۱۸۹۰ء
جلد ہفتم	مشرق الانوار	آغا جہندی نے نامکمل چھوڑی، ترتیب و ترجمہ پیار سے مرزا، انگریزی چھوڑنے آغا	۱۸۹۱ء
جلد ہفتم	تصريح الاحرار	آغا جہندی نے نامکمل چھوڑی، پیار سے مرزا اور مرزا علی خاں نے مکمل کی	۱۳۰۸ھ / ۱۹۱۲ء

"یوسف خاں خیالی" میں ایک طرف ملقب علوم و فنون کے اثرات نمایاں ہیں اور دوسری طرف مصنف میر تقی خیالی نے مغربی تآخذ سے ملقب قصے لے کر حسب موقع ان میں طبعی زراعتی رنگ پیدا کیا ہے۔ یوسف خاں خیالی کو بچتے ہوئے مصنف کے علم و فضل کا اندازہ ہوتا ہے۔ غولہ امین نے "عداوتی نظام" (جلد اول) میں لکھا ہے کہ "کوئی انسان اس حد تک کسی حقد میں مبتلا نہیں کیا کہ جس میں علم و فن و دین و دوسرا اور علم نجوم و طب اور تواریخ و فلسفہ وغیرہ کا صرف ہوا اور اپنے علم میں اس طرح شروع ہوا اور دنیا و ظہم اس صورت

سے قائم کی جانے لگا کر خاک سے تاحزل اعلیٰ چودہ منزلیں ہیں تفریق تقسیم قرار دی جائیگی کہ چار منازل مختصر، سات منازل کو کب سیارہ اور ایک منزل ملک کر سی اور ایک منزل ملک ساوہ یعنی ملک، طلس کر جس کو ملک اعظم خطاب دیتے ہیں۔ یعنی المنازل منزل اعلیٰ کہ بلا تعصیب مکان خاص داری مقرر اس کا ہے، اسی سبب سے اس طلم کا نام اجرام مقرر ہوا کہ طلم کر خاک سے جال ملک اعظم ہر منزل میں تمام کائنات کا موزن مع استقامت و رجعت اور منوبات و دالات اور غوست و سعادت کو کو کاب بطریق عالم اسباب و بطرز افسانہ بیان کیا اور ملک کر سی سے ظہور ستار تک طلم اجسام میں موافق طلم مزاج انسانی کے ہیں مشکل تخریج کے کہ اہل حدود اور بدیع یعنی شرقی و غربی اور جنوبی و شمالی اس ملک کے موافق خاصیت ہر خطہ کے مقرر کریں۔ بعد ازاں ہر سمت اس بادشاہ کو تقوین یعنی ہوئی مگر ایک مقرر خاص کہ خاصیت غالب رکھتا تھا۔ ہر گاہ ہر مقرر تین برجوں سے متصل ہے، الا جرم بادشاہان مختصر اپنے لب النوع کے فرما تیر وار ہوئے اور ہر النوع سوکھان کو کاب سیارہ کا رواج و دوازہ گاندہ سے مہارت ہے۔ معہ اتمام ان بادشاہوں کے موافق اس مختصر مقرر ہوئے مختلف طمانی شاہ و راسب شاہ اور عامل شاہ و مروط شاہ و غیر رنگ۔ بعد ازاں یہ چاروں بادشاہ مذکورہ بادشاہ ملک ظہور ستار کے ماتحت فرما تیر وار کیے گئے کہ جس کا سلطان رواج الملک خطاب ہے۔ پھر جائے غور و انصاف ہے کہ افسانہ کی اس تمہید طلم سے کیا نسبت اور ہر شخص کو اس قدر فہم و ادراک کہاں کہ مصنف کے مقرر علی کو پیچھے اسی جہت سے یہ قصہ عالی خواران ہے علم و سہل استعداد کے بیان سے محفوظ رہا۔ ظاہر ہے کہ واصل مطلب ہے، بیان نہیں کر سکتے، آراء میں بیان شے دیگر ہے۔۔۔۔۔ [۱۹] بوستان خیال کی نسبت اور اس کے احوال کی یہ وہ بنیادیں ہیں جو آج نغزوں سے اور عمل ہو گئی ہیں اور جن میں علوم سابق کے معانی کا اور پیا سٹڈ ہے۔

اس لحاظ سے "بوستان خیال" دوسری طویل داستانوں سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ یہاں قصہ، علوم و فنون کے ساتھ اس سلیقے سے جڑا ہوا ہے کہ "علم" کا ربا بھی باقی رہتا ہے اور قصہ کا ربا اور اس کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے۔ یہ ایک انتہائی مشکل کام تھا جسے میر تقی خیال نے اس خوبی سے نبھایا ہے کہ قصہ اور اس کی معنی بخیری دونوں باہم و دیگر موجود رہتی ہیں۔ علیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ خیال نے "داستان امیر حمزہ کو نو طرقات، ملاحظہ ہے معنی سمجھ کر علم و فضل کے زور سے اس (بوستان خیال) میں بلند و گہرے معانی داخل کیے ہیں۔ عجائبات، طلم، واقعات و احوال قصہ، لوگوں اور چیزوں کے نام بھی اندرونی معنی رکھتے ہیں" [۲۰]۔

یہ داستان چونکہ داستان امیر حمزہ کے جواب میں لکھی گئی ہے اس لیے اس کے اثرات "بوستانی خیال" میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ میر تقی خیال نے اپنے قصہ کو، جیسا کہ میں نے کہا، ایک طرف علم و فن سے جڑا ہے، اس میں معنی بخیری کا خیال رکھا ہے اور ساتھ ہی اپنے قصہ کو داستان امیر حمزہ سے آگے نکال لے جانے کی شعوری کوشش بھی کی ہے۔ علیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ "بوستان خیال" میں ایک امیر حمزہ

صاحقان کے جواب میں تین صاحبان: (۱) صاحبان اکبر شاہزادہ معزالدین، (۲) صاحبان اعظم نور شہ تاج بخش، (۳) صاحبان امیر شاہزادہ بدر منیر سامنے لائے گئے ہیں۔ جیسے امیر حمزہ کے ساتھ خواجہ عمر و عیار ہیں، اسی طرح شاہزادہ معزالدین کے ساتھ سلطان ابوالحسن جو ہر عیار ہیں۔ ”علم ہوش رُبا“ میں خداداد لقا ہیں۔ یوستان خیال میں جوشید خود پرست ہیں۔ ”علم ہوش رُبا“ کی طرح ”یوستان خیال“ میں بھی محرر علم اور جادو گردوں کے شعبہ سے ہیں لیکن یہاں خاں فراسیاف جادو ہے۔ نہ شہنشاہ لاجپن۔ نہ فراتشاہ ہوش مند ہیں نہ کاسب روشن ضمیر۔ نہ یہاں برہمن روئیں تیں، آفات چہار دست، مایہاں زمرہ پوش، تار یک شکل کھل ہیں اور نہ مکہ مشرقی، ماہ طلعت، حیرت، سرخ براس، مجلس اور مکہ بہار جیسی رنگین متنوع اور یادگار شخصیتیں ہیں جن سے دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ ”یوستان خیال“ میں جادو کے بدلے حکمت و دانش ہے۔ یہ بھی ”یوستان خیال“ میں ”علم ہوش رُبا“ کے اثر سے آئی ہے۔ بحکم قسط اس اقلیت کا نام بھی ”علم ہوش رُبا“ سے ماخوذ ہے لیکن اس کی فرائض بہت وسیع پیمانے پر ہے اور ”یوستان خیال“ میں حکمت و دانش نے جادو و سحر سے زیادہ اہمیت اختیار کر لی ہے۔ ”علم ہوش رُبا“ میں بزرگ امیر حمزہ کے مشیر و مددگار، نگراں و نگہبان ہیں۔ ”یوستان خیال“ میں بحکم قسط اقلیت شاہزادہ معزالدین کے مشیر و مددگار و نگہبان ہیں۔ اگر بحکم قسط اقلیت نہ ہوتے تو شاہ معزالدین صاحبان کا دور حاصل نہ کرتے۔ ان کی شخصیت نے شاہزادہ معزالدین صاحبان اکبر کی شخصیت سے زیادہ اہمیت اختیار کر لی ہے۔ صاحبان امیر حمزہ سے یوستان خیال کے یہ تین صاحبان ہم سر کی کامیابی نہیں کر سکتے۔ امیر حمزہ میں جو بات ہے وہ شاہزادہ معزالدین میں موجود نہیں ہے [۳۱]۔

اگر قصہ کی دلچسپی و جاذبیت کو دیکھا جائے تو وہ ”یوستان خیال“ میں بھی اسی قدر ملے گی جس قدر ”علم ہوش رُبا“ میں ہے اور اگر ہم فارسی یوستان خیال کا فارسی داستان امیر حمزہ سے مقابلہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ”یوستان خیال“ بھی امیر حمزہ کی طرح مربوط و متاثر اور دلچسپ ہے۔ داستان امیر حمزہ جب اردو میں ترجمہ ہو کر ۳۶ جلدوں میں سامنے آئی تو اس میں داستان گوٹم حسین جادو، احمد حسین قمر، تصدق حسین وغیرہ کی تخلیقی قوت بھی شامل تھی جنہوں نے اس داستان کو اردو میں لکھا تھا اور یہ محفل ترجمہ نہیں تھا۔ ان کے برخلاف خواجہ امان دہلوی نے فارسی ”یوستان خیال“ کا اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر رہتے ہوئے دینی کی با محاورہ، سادہ و شست زبان میں کیا ہے اور آج ہمارے لیے یوستان خیال کا یہی ترجمہ اصل اہمیت رکھتا تھا۔ فرحت اللہ ایک نے لکھا ہے کہ ”اس اردو ترجمے میں واقعات کا تسلسل اور عبارت کی روانی اس غضب کی ہے کہ ایک دلدہ کتاب کو اٹھا کر ساری جلدیں پڑھے بغیر چھوڑنے کی کئی نہیں چاہتا۔ شروع میں ذرا طبیعت الجھتی ہے لیکن چالیس پینتالیس صفحے پڑھنے کے بعد محفل نہیں کہ کوئی کتاب چھوڑ سکے اور سادے کاسوں سے ہاتھ اٹھا کر اس کے پیچھے نہ پڑ جائے“ [۳۲]۔

خواجہ امان کی اردو یوستان خیال کے دو پہلو ہیں۔ ایک خود قصہ جسے خواجہ امان نے فارسی متن سے

لگ کر اردو ادب دیا ہے اور دوسری پہلو اس کا وہ طرز بیان ہے جس سے قصبہ کی دلچسپی کو زیادہ مٹا کر کے ساتھ ساتھ دیا محاورہ اسلوب میں برقرار رکھا ہے۔ یہ اسلوب بیان گفتگو "یوستان خیال" کے مقابلے میں جدید اردو نثر کے رنگ سے قریب ہے اور اردو نثر کے اس رنگ سے مماثل ہے جو گھڑی ستھری صورت میں، رچاوت کے ساتھ، میر امن کی "پانچ دیہات" میں نمایاں ہوا ہے۔ خواجہ امان کی اردو یوستان خیال میں ایک طرف طویل و دلچسپ قصہ ہے اور دوسری طرف مختلف علوم و فنون مثلاً نجوم و اقلیدس، علم جفر و دینیت و ہندو مت و تاریخ، طب، منطق، علم سیارہ و سیما، مابعد الطبیعیات و فلسفہ و فکر کو بھی شعوری طور پر اس طرح سمیٹا ہے کہ "یوستان خیال" کی مدد سے ان علوم کو بیان کیا جاسکتا ہے۔ خواجہ امان نے "اردو زبان میں اس نئے الفاظ استعمال کیے ہیں کہ پہلے کسی نے کیے تھے اور نہ موجود زمانے میں شاید کوئی اس نئے الفاظ استعمال کرتا ہو اور جتنی اصطلاحات علمیہ ان کے ہاں جمع ہو گئی ہیں اتنی شاید ہی کسی اور کتاب میں جمع ہوئی ہوں" [۳۳]۔ یوستان خیال الفاظ اور اصطلاحات علمیہ کا خزینہ ہے۔

انیسویں صدی میں سادہ سطر کا رواج رفتہ رفتہ ضرور بڑھ رہا تھا لیکن صاحبان علم اب بھی مسجع و مقضی و تکیں عبارت کو پسند کرتے تھے اور خصوصاً گفتگو میں ایسی ہی سطر کو شرط قرار دیا کرتے تھے۔ "فسانہ عجیب" اس سطر کا مثالی نمونہ جگہ جگہ شاعر کا تھا۔ خواجہ امان دہلوی نے یہ طرز بیان اختیار نہیں کیا اور نثر سادہ کے مقابلے پر "فسانہ عجیب" کی سطر کو رد کرتے ہوئے لکھا کہ:

"اگر دس جیس جزدی کتاب ہو اس کا مقضی و مسجع لکھنا ممکن ہے نہ کہ اس افسانہ کا اور حقیقت کثیر الخطاب میں کہ بھائے خود کھر و خار و دریاے تابعدا کنار کا حکم رکھتا ہے تا کہا انسان طبع آزمائی کرے اور خون جگر کھائے۔ یہ طرز طبیعت نے قول نہ کی کہ افسانہ بھائے مشہور و مرد و ج کے مائدہ کچھ تنگ اور جھکت سے زبان کا لطف ظاہر کریں اور ایک ترکیب غیر مطلوب یا مطلبہ سامعہ خراش سے کتاب کو بھر دیں۔ ہاں جن صاحبان تصانیف قصص کے ہاتھ مطلب خوش فدا دلچسپ نہیں آتا وہ ایسی ہی تمہید سے قصہ کو طول دیتے ہیں اور یہ طرز بھائے خود خوش بیانی و جو دست زبان پر معمول کرتے ہیں" [۳۴]

اور فسانہ عجیب کو مسترد کرتے ہوئے لکھا:

"واہ واہ کیا اعجاز بیان اور کیا طرز کلام ہے کہ مفلس کا دل اُچاٹ ہے بچوں کی چاٹ ہے۔ کیا او بھنے بھر بھر ہے۔ چنے پزل اور مرے کے ہیں۔ شیخ کو کی مضائقہ جس نے کھائی شیرینی سے دل کھتا ہوا۔ میاں نورما کی دکان کی بالائی جب نظر آئی طور کی صفائی سے دل کھد ہوا" [۳۵]

اور سراد کے استعمال "کر کر" (بجائے کر کے) پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا کہ:

”اہل زبان انصاف پسند کو بھی لفظ ”کرکر“ کی بھرا میں حسن و بیج زبان کا بخوبی ظاہر ہو جائے گا۔ بے شبہ کہ اہل شعر کہ پابند زبان خاص کے ہیں خصوصی اہل و علی وہ اپنے الفاظ غیر مربوط و منقطعے محاسن سے حتی الوسع زبان کو باز رکھتے ہیں۔ جس طرح یہاں تقریر میں آواز دوسرا نکلی کا دخل ہوگا اور آواز دہی وہ کہ کوئی لفظ تنگ سے خالی نہ ہو بلا ریب وہ زبان، اہل زبان کے نزدیک زبان محاسن سے ہے۔“ [۲۳]

اور اپنے اسلوب بیان کے بارے میں واضح کیا کہ:

”اگر ایسا نہ تھا تو اس (ہوستان خیال) کے ترانے میں سوائے بیان مصطفیٰ کے کچھ بھی جروت طبع کی جاتی، حسن قصہ، ہرگز باقی نہ رہتا۔ وہی حروہ ملتا کہ جیسے ان شعرات نے شیخ سعدی کی گلستان یا فردوسی کو آلود کیا ہے۔ اس نظر سے خاکسار نے ترجیح بیان و درازی زبان سے قطع نظر کی۔ اہل و علی کے روزمرہ کا مقلد ہوا لیکن وہ روزمرہ جو خاص محاکمہ و مزاج شعر کے بے تکلف و بلا تصنع استعمال میں ہے“ [۲۴]

یہ اسلوب بیان، اسی زاویہ نظر کے باعث، لکھنؤ کی ”ہوستان خیال“ کی نثر سے جدا ہے۔ یہ فارسی محسن سے قریب رہتے ہوئے اور اپنی طرف سے محک و اضافہ کیے بغیر سادہ و محاورہ زبان میں اردو نثر کا قابل قدر نمونہ ہے۔ اس طرز بیان کی وجہ سے قصے کے بیان میں گہری دلچسپی اور محبت پیدا ہو گئی ہے۔ پڑھنے والا اس طرز بیان سے جلد ہی گرفت میں آ جاتا ہے۔ یہ گرفت امید و ہم کی اس کیفیت سے پیدا ہوتی ہے جو قصے کے بیان میں حیرت زانی کے عنصر کو تسلسل کے ساتھ برقرار رکھتا ہے۔ ساتھ ہی طراوت ”علم ہوشیہ“ کی طرح تفریح طبع کو آسودہ کرتی ہے۔ یہ تفریح پہلو ایک طرف حسن بیان کا حصہ ہے اور ساتھ ہی وصال کے وہ نقشے، جو ہوستان خیال میں اکٹرا سائے آتے ہیں، اس کے تفریحی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں۔ اصل کے نقشوں میں بھی رنگا رنگی ہے اور رجز پر انداز سے وہ سب کچھ بیان کر دیا جاتا ہے جس سے ناظرین قصہ لطف اندوز ہوتے ہیں اور اپنے خیال سے عمل و عمل کی اعلیٰ تصویر و مانع کی آنکھوں سے دیکھ لیتے ہیں۔ یہ مجھ شاہ اور ان کے بعد کا زمانہ ہے جب پیش رفتی عام تھی۔ اہل جلسہ نمیں ہی باتوں میں ڈوبے ہوئے تھے۔ یہ دور ساج کی تہذیب کا دور تھا۔ کیا وجہ ہے کہ وصل کے یہ نقشے ”ہوستان خیال“ میں ہار بار سائے آتے ہیں۔

خود سے دیکھیے تو یہاں اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر، کم ہونے کے باوجود موجود ہے۔ مثلاً:

(الف) ”ملازموں نے عرض کیا کہ مسعود اسلے دکھار کے گیا ہے۔ اقبال شاہ نے فرمایا ہر روز جانا مسعود کا دکھار کے اسلے تیس میں نہیں آتا۔“ [۲۵]

آج ہم اس جملے کو اس طرح لکھیں گے: ”ملازموں نے عرض کیا کہ مسعود دکھار کے اسلے گیا ہے۔ اقبال شاہ

نے فرمایا کہ مسعود کا ہر روز نگار کے واسطے جانا قیاس میں نہیں آتا۔۔۔

ایک اور جملہ دیکھیے: "بکد شب گذشتہ واسطے تانے نعل کے مجھے بامرت ہوئی ہے" [۳۶]

آج اس جملے کو یوں لکھیں گے: "بکد گذشتہ شب نعل تانے کے واسطے مجھے بامرت ہوئی ہے۔"

لفظوں کی ترتیب اور اس ڈرامائی تبدیلی سے خود "بیانیہ" کا لہجہ بدل جاتا ہے اور اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اس دور میں داستانوں نے اردو نثر کو طبع طرح سے استعمال کر کے اس کی قوی بیان کو مانجھ کر ایسا تراک کر دیا کہ اس کے ذخائر سے ہر چہ اردو نثر سے آئے۔

غلامحسان دہلوی کی "پوستان خیال" کی نثر بیانیہ، سادہ نثر سے جس پر داستان ستانے کا لہجہ حاوی ہے۔ اس سطح پر آج بھی ہم اس کی روانی کو محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ نثر طبقہ خواص کی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے:

"جب میں شہر میں آیا ہر کو چہ بازار لکھا بہت معصفا دیا کینزہ دیکھا اور اکثر شہروں کی نسبت وہ شہر مسعود آباد بھی تھا۔ وہ جہاں مرد مجھے اپنے مکان میں لایا اور خادموں کو حکم دیا کہ جلد تر کھانا تیار کر دے۔ جب ہم کھانے سے فارغ ہوئے اس جہاں سہرا بان نے میرے واسطے فرش خوب بچھوایا۔ میں ہاڑس دراعہ و ماندہ ہور ہا تھا تا وقت صبح کارام تمام سویا۔ علی الصبح وہ جہاں میرے پاس آیا اور کہا: "اے مہمان عزیز! اللہ را اول قہوہ پی لے۔ پھر میں تجھے شہر کی سیر دکھانے کے واسطے لے چلوں گا۔ میں نے قہوہ پی کر بہت مسرور اس کے ہو لیا۔ ہر گاہ ہم چار سو بازار میں پہلے ایک قصر عالی شان دیکھ کر رنج علیان ایسا دیکھا کہ درود و عار اس کے مرد و عورتوں سے ہم دوش تھے۔ میں نے اس جہاں سے پوچھا کہ یہ محل کس کا ہے۔ اس نے کہا: "دولت خانہ شاہی ہے یعنی وہ دونوں بادشاہ اسی قصر میں رہتے ہیں۔ بعد سیر اعلیٰ ہم شام کے وقت پھر اپنی قیام گاہ میں چلے آئے۔ میں نے ہنگام صحت اس جہاں سے کہا: اے صاحب ہاں! ہر شفقت و مہربانی تم نے اسم شریف سے آگاہ نہ فرمایا۔ اس نے کہا اس بعد فنا تاج کو معید را ملطاس کہتے ہیں۔" [۳۷]

یہاں نثر میں ایک جملہ دوسرے جملے سے بچت ہے اور رد ہل کے ساتھ بات کو آگے بڑھا رہا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر چھپا ہوا ہے اور اس کے ساتھ اردو میں انگریزوں کا ہر روز ہوتا ہے اور وہ زبان کو قوت و توانائی دے رہا ہے۔ اسی زور بیان کے نثر اثر قاری داستان کو آگے بڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ ابھی نثر پیش ہی کام کرتی ہے کہ وہ فن پارے کے فنی اثر کو دہ چکر کرتی ہے۔ الفاظ وہی استعمال ہورہے ہیں جو طبقہ خواص کی عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہاں فارسی و عربی کے الفاظ بھی کم ہو گئے ہیں۔ اس کے برخلاف لکھنوی "پوستان خیال" کی نثر و جملہ و جملی ہی ہے۔ اس میں کھیلنا آواز دہے ہورہا ہے

سے ٹہلی اڑ بھی کزور ہے۔ خوبہاں امان شعوری طور پر اپنی نثر کو چست و تیز اثر جانے کی کوشش کرتے ہیں جس کا اعلیٰ درجہ "ہریان خیال" کی جلد اول صداقتِ اظہار میں بھی کیا ہے کہ "میں غاکسار نے ترجیح بیان و درازی زبان سے قطع نظر کی۔ اہل دہلی کے روزمرہ کا مقلد ہوا لیکن وہ روزمرہ کہ جو خاص لحاظ و اعجاز شہری کے بے تکلف و بلا تفتیش استعمال میں ہے۔" یقیناً "ہریان خیال" کے آغاز و بندی نثر کی طرف سے بے پرواہ ہیں۔ خوبہاں کی "ہریان خیال" کی نثر کے بارے میں سکیل بناری نے بھی جتنی لکھا ہے کہ خوبہاں نے "ہر قسم کے تصنع اور تکلف سے اپنے آپ کو بچایا ہے۔ محاورے اور روزمرہ کا اسی قدر خیال رکھا ہے کہ کتاب ترجمہ نہیں معلوم ہوتی۔ اس کی زبان شرفائے دہلی کی پاکیزہ اور شستہ و رفتہ زبان ہے۔ خاص میں جو، جس نے، جس کو، تو وغیرہ کی بھرمار ہے اور نہ مہارت میں انہن اور بے چیدگی ہے۔ بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ آدمی آئے سنے سائے بیٹھے باتیں کر رہے ہیں" [۲۸] یہاں بیان قصہ اور نثر دونوں پر ایک ساتھ توجہ ہے۔

داستان ہماری تہذیب گذشتہ کا فنِ مول مراد ہے۔ اس کے اپنے اصول فن ہیں۔ یہ یاد رہے کہ داستان "مغرب" کے مذہبی اثر ہیں پر وہ انہیں چھٹی بلکہ "ہندو مسلم تہذیب" کی کوکھ سے پیدا ہوئی۔ جب ساتھ سمندر پار سے آنے والی انگریز قوم نے ہندوستان پر قبضہ کیا اور اپنی زبان، تہذیب اور نظام کو یہاں رائج کیا تو اس نے یہ نہیں کیا، جیسا باہر سے آنے والے مسلمانوں نے کیا تھا کہ وہ یہیں کے ہو کر رہ گئے اور یہیں کی تہذیب و زبان کو، اپنے نظام خیال کے دائرے میں رچے ہوئے قبول کر کے اس سرزمین کو اپنا وطن بنالیا۔ انگریزوں نے اپنی زبان و تہذیب کے پونے کی قلم الگ سے یہاں لگائی اور اپنے اقتدار کے علم اور سحرافانی کے اور جاوے سے اسے خوب خوب پر وہاں چڑھایا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندو مسلم تہذیب کا تار و زشت سوکھا اور انگریز کی نظام و زبان کا پورا پورا بھرا ہوتا چلا گیا۔ داستان گوئی و داستان نویسی کا زوال بھی اسی تہذیبی عمل کے ساتھ ہوا اور ہماری اصنافِ ادب مرجعاتی بن گئیں اور انگریز کی زبان و ادب کی اصنافِ تیزی سے ان کی جگہ لیتی چلی گئیں۔ "مثنوی" اور "قطب" کی جگہ طویل و مختصر نھوں نے اور داستانوں کی جگہ ناول، افسانے، ڈرامے نے لے لی۔ "داستان تو یوں مری کرکھی کو کانوں کان خبر بھی نہیں ہوگی اور ناول "مغرب" سے آکر یوں آکر کہ کوئی بے خبر نہیں رہا۔ مراد یہ ہے کہ ہمارے بیان داستان اور ناول کے درمیان کوئی ارتقائی کڑیاں نہیں ہیں کیوں کہ اردو ناول اردو داستان کی ارتقائی شکل نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کے بعد جب ہم نیا ایک ناول کو رو پر دپاتے ہیں اور ناول ہی کے اصولوں کو لے کر داستان کو چاٹنے بیٹھ جاتے ہیں تو نتیجہ میں دونوں کے درمیان بہت بڑا فرق نظر آتا ہے [۲۹]۔ یہی غلطی ہم نے "اردو مرثیہ" کے سلسلے میں کی تھی اور اسے ڈراما اور ڈرامے سمجھنے لگے تھے۔ یہ دو الگ الگ دنیا ہیں۔ داستان میں غم ہے، جاوے ہے، عیاری ہے، مابعد الطبیعیاتی حکمت و دانش ہے۔ یہاں جاوے گروں کے مقابلے پر حق عیاریوں کی مدد سے لکھنا اسلام کی ہوتی ہے لیکن اقتدار کا سطر بدلتے کے ساتھ ہی انگریز کی زبان و تہذیب کا جاوے ایسا سرچنے کر بولا کہ داستان کا میر و

اور اس کے عیار اس بار جاوگر (انگریز) سے بات کھائے۔ "اردو زبان میں داستان و فلسفات کا خاتمہ خیر ہوا اور سرشار کے "فسانہ آزاد" نے "ظلم ہوش زبان" کی جگہ لے لی" [۳۰] سرشار کے داستانی دلوں کو زمینی اور تخلیق و حقیقت کے لحاظ سے اردو داستان اور انگریزی زبان کے زیر اثر اردو ناول کی درمیانی کڑی کہا جاسکتا ہے۔ اگلے باب میں ہم پڑتہ رتن، احمد سرشار اور ان کی تخلیقات کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

- [۱] فنِ داستان گوئی، مجسم اللہ، یوستان خیال، ۱۹۸۱ء، سکتہ ادب اردو، لاہور ۱۹۶۶ء۔
- [۲] حقائقِ انظار، جلد اول، یوستان خیال، لاہور، محمد خٹک، جرنیل خان، لاہور، یوستان خیال، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء (طبع دوم)
- ۱۹۹۲ء
- [۳] اردو کی نثری داستانیں، ۱۹۶۱ء، جلد اول
- [۴] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۵] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۶] اردو کی نثری داستانیں، جلد اول، ۱۹۶۱ء
- [۷] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۸] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۹] ایضاً، ۲۳۳
- [۱۰] ایضاً، ۲۴۳
- [۱۱] ایضاً، ۲۴۳، قریبی لحاظ سے سال و قات ۱۹۸۷ء ہے۔
- [۱۲] حقائقِ انظار، جلد اول، یوستان خیال، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء (طبع دوم)
- [۱۳] ہدیہ (جلد اول، دوم)، کتاب صادق الاحوال (جلد اول، دوم، یوستان خیال)، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء
- [۱۴] (طبع دوم)، طبع اول، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء
- [۱۵] اردو کی نثری داستانیں، جلد اول، ۱۹۶۱ء
- [۱۶] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۱۷] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۱۸] اردو کی نثری داستانیں، جلد اول، ۱۹۶۱ء
- [۱۹] حقائقِ انظار، جلد اول، یوستان خیال، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء (طبع دوم)
- [۲۰] فنِ داستان گوئی، مجسم اللہ، یوستان خیال، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء
- [۲۱] فنِ داستان گوئی، مجسم اللہ، یوستان خیال، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء
- [۲۲] حقائقِ انظار، جلد اول، ۳-۴
- [۲۳] ایضاً، ۲۴۳
- [۲۴] حقائقِ انظار، جلد اول، یوستان خیال، لاہور، لاہور، ۳-۴-۱۹۶۶ء (طبع دوم)
- [۲۵] حقائقِ انظار، ۱۸۳
- [۲۶] ایضاً، ۲۴۳

[۳۷] صدیقی، اظہار، ص ۸

[۳۸] احمد، سید انیس، ڈاکٹر سید اظہار، ص ۸۵، منتقد رومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء

[۳۹] ایضاً، ص ۳۹۰

[۴۰] سید اختر، اختر، احمد، سید اظہار، ص ۸۷، منتقد، کالج، لاہور، ۱۹۹۱ء

واستان اور ناول کا امتزاج:

پنڈت رتن ناتھ سرشار

حالات زندگی:

سرشار نے جس ماحول میں پرورش پائی اس میں دو اثرات بہت نمایاں تھے۔ ایک داستان گوئی کا عام رواج، جس میں عوام و خواص دونوں شریک تھے۔ اس دور کے لوگ جن وہی اور ظلم و سحر پر یقین رکھتے تھے اور داستانوں کی بنیاد اسی قسم کے قصے کہانیوں پر ہوتی تھی جسے زبان و بیان کے لمبوں سے رنگین اور دلچسپ بنایا جاتا تھا۔ داستان آخر تک کا ذریعہ تھی اور طرقات اس کا بنیادی رنگ تھا۔ دوسرا، نجان ۱۸۵۵ء کی شورشِ عظیم کے بعد بہت زیادہ نمایاں ہو گیا۔ انگریزوں کے ہار دو نے کھنڈ کی شکستوں کی نشاندہی کیا اور جس احوال میں، ہاتھوں اور رشتوں کو ہار ڈھکیا۔ پتنگروں کو سوت کے گھاٹ اُتار دیا اور جب نیا کھنڈ لینے لگا تو نئی عمارتیں اور سڑکیں انگریزی وضع پر تعمیر کی جانے لگیں۔ سیر کی قبر بھی اسی پلٹ میں آگئی اور ناپید ہو گئی۔ اس وقت تک اس سارے علاقے پر انگریزوں کی اصل واری پوری طرح قائم ہو چکی تھی، انگریز کی تہذیب و معاشرت کا نیا سک رائج الوقت ہو گیا تھا اور نئی انگریز کی تعلیم کے ذریعہ انگریز کی ادب کے اثرات اور اس کے اصناف ادب بھی مقبول ہونے لگے تھے۔ پرانی معاشرت و تہذیب سوجھ بوجھ اور ترقی لیکن تیزی سے نوٹ پھوٹ کا شکار تھی اور انگریز سے خوف زدہ تھی۔ سرشار نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو ان کی انگریز کی تعلیم کھنڈی تربیت کے ساتھ ان کے اندر ایک وقت سوجھ بوجھ، ان دونوں اثرات نے مل کر ان کی مشہور زمانہ تصنیف: "فسات آزاد" کو ایک نیا روپ دیا۔ فسات آزاد ایک وقت داستان بھی ہے اور کسی حد تک ناول بھی۔ اسی لیے اسے "داستانی ناول" کہا جاوے۔ اس کی تکنیک، اس کا پھیلاؤ داستان کی انداز کا ہے اور اس کی واقعیت نگاری ناول کی ہی ہے۔ اسی طرح اسلوب بیان میں بھی داستان کا حراج شامل ہے مگر وہ پوری طرح "ظلم ہوش نرپا" کی طرح نہیں ہے بلکہ اس سے مختلف ہے۔

سرشار نے جب لکھنا شروع کیا تو اس وقت تک نذر احمد کے نمن ناول، مرآۃ العروس ۱۸۶۹ء، نبات المصنوع ۱۸۷۲ء اور توبہ المصروع ۱۸۷۳ء شائع ہو کر مقبول عام ہو چکے تھے۔ سرشار نے "فسات آزاد" اور "اشہاد" میں تہذیب و ادب ۱۸۷۵ء میں لکھنا شروع کیا جس کی ساری فطرتی طرفت کے تحت شائع ہو گئی اور جلد اول کے طور پر پہلی بار ۱۸۸۰ء میں شائع ہو گئی۔ یہ ایک نئے رنگ کا قصہ تھا جس میں داستان کا رنگ بھی

موجود تھا اور لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی واقفیت کی تصویریں بھی موجود تھیں۔ جیسے غازی احمد نے واقفیت کو قشیش کے رنگ میں پیش کیا تھا جس کی وجہ سے ان کے ناولوں کو قشیش کہا گیا اور جنہیں مطلقہ غازی احمد میں ہم نے اسی طرح "قشیشی ناولوں" کا نام دیا ہے جس طرح عبدالعلیم شرر کے ناولوں کو ہم "نادر بنی ناول" سرشار کے "سیر کسمار" کو "ساقی ناول" اور فاضل آزاد کو "وہابی ناول" کہتے ہیں۔

پنڈت دتت ناتھ اور سرشار لکھنؤ (۱۸۴۷ء-۱۹۰۲ء) بیچ ناتھ زاد کے بیٹے، لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ چکھست نے لکھا ہے کہ "۳۱ جنوری ۱۹۰۳ء کو اس دار فانی سے رحلت کی۔ تقریباً پچھن پچھن برس کی عمر پائی [۱]۔ یہ تاریخ وفات اس لیے لکھی نہیں ہے کہ "دب" سکھ دی، حیدر آباد دکن کے شمارے مورخ ۱۹۰۲ء میں سرشار کی وفات کی یہ خبر شائع ہوئی تھی کہ سرشار نے ۲۷ جنوری ۱۹۰۲ء کو بمقام حیدر آباد وفات پائی [۲]۔ یہی تاریخ وفات درست ہے۔ اب تاریخ وفات میں ایک سال کے فرق سے وفات کے وقت سرشار کی عمر ۵۴-۵۵ سال کی جا سکتی ہے۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۵ سال بھی مان لی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۹۰۲-۵۵=۱۸۴۷ء بتعین کیا جا سکتا ہے۔

سرشار کے والد کشمیر سے آ کر تھارت کی غرض سے لکھنؤ میں آباد ہو گئے تھے اور کشمیری پنڈتوں کے معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ خاندان بھی کشمیری پنڈتوں کے اور خاندانوں کی طرح پوری طرح لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت میں رنگا ہوا تھا۔ وسیع انظر فراخ دل اور تعلیم یافتہ۔ ابھی سرشار چار سال کے تھے کہ ان کے والد وفات پا گئے۔ خاندانی دستور کے مطابق سرشار نے فارسی و عربی کے لیے مدرسے میں تعلیم پائی اور انگریزی تعلیم کے لیے انگریزوں کے قائم کردہ (۱۸۶۳ء) کنگ کالج لکھنؤ میں تعلیم پائی لیکن مزاج کے لائیاہلی پن کی وجہ سے تعلیم کو ادھورا چھوڑ کر کھیری کے ضلع اسکول میں استاد کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ جنہیں سے ان کی اولاد زندگی کا آغاز ہوا۔ ان کا پہلا مضمون "مرسلہ کشمیر" میں بڑا بان لاری شائع ہوا۔ چکھست نے لکھا ہے کہ سرحدہ تعلیم کی طرف سے جو اخبار (اخبار سرحدہ تعلیم اودھ) شائع ہوتا تھا اس میں بھی سرشار نے مضامین لکھے اور ملک کی سالانہ روئیداد میں جہنم اعلیٰ نے اعلان کیا کہ جیسا بھیج اور باکا اور ترہم پنڈت ناتھ کا ہوتا ہے ایسا کسی دوسرے شخص کا صوبے بھر میں نہیں ہوتا [۳]۔ اسی عرصے میں ان کے کئی مضامین "اودھ بیچ" مراۃ البند، ریاض الاخبار وغیرہ میں بھی شائع ہوئے جن سے ان کی شہرت میں اضافہ ہوا۔ یکہ عرصے بعد انھوں نے ضلع اسکول کی ملازمت ترک کر دی اور لکھنؤ آ گئے۔ فشی نول کشور نے سرشار کو ۱۰ اگست ۱۸۸۷ء کو "اودھ اخبار" کا مدیر مقرر کیا [۴] یہاں انھوں نے اخبار کی ضرورت کے مطابق سیاسی و سماجی موضوعات پر نئے انداز سے مضامین لکھے اور اسی سال انھوں نے غراقت کے عنوان کے تحت قسط وار اودھ اخبار میں لکھتا شروع کیا جس کی مقبولیت سے اخبار کی اشاعت بڑھ گئی لیکن ساتھ ہی فشی سماجین کے اودھ بیچ سے ٹھن گئی۔ اودھ بیچ نے سرشار کی زبان پر تاج توار کھلے کیے جواب میں "اودھ اخبار" میں ان کی تردید و وضاحت شائع

ہوئی۔ جیسا کہ ایسی بحثوں میں آتا ہے اور خصوصاً طرافت کی دنیا میں، یہ بحث بھی (انتخابات پر اثر آئی۔ جب بات بہت بڑھ گئی تو دوست احباب نے بیچ میں چکر اس بحث کوڑ کوڑ کیا۔ مرشار خود بیچ کے پرانے لکھنے والے اور شفی جانو حسین کے گہرے دوست تھے۔

مرشار کی ادارت کا دور "اودھ اخبار" کا سنہری دور ہے۔ مرشار حراجا لاہوتی ہر قسم کی پابندی سے گھبراتے تھے۔ ایک وقت آیا کہ وہ "اودھ اخبار" سے الگ ہو گئے۔ کچھ عرصے الہ آباد کی کورٹ میں بحیثیت مترجم کام کیا لیکن عدالت کے سخت قواعد کے باعث اسے بھی ترک کر دیا۔ ۱۸۹۳ء میں وہ "انڈین پینٹل کالگریس" کے ممبر ہو کر عداس گئے اور وہاں سے حیدر آباد (دکن) آئے تو اہل حیدر آباد کے ہندو اور مسلمان امراء نے انھیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔ مہاراجا کشن پرشاد شاہ نے دو سو روپے ماہوار پر انھیں ملازم رکھ کر اپنی تعلیم و نشر کی اصلاح کا کام سونپ دیا۔ اسی زمانے میں مرشار نظام دکن کے حضور میں پیش ہو کر معزز ہوئے۔ مرشار کا "اول" "سیرکسار" حضور نظام کی نظر سے گزر چکا تھا۔ اسی پیشی کے موقع پر انھوں نے شہزادہ کی ولادت کی تاریخ کا قلعہ بھی خوب محبوب یار جنگ بہاد کے توسط سے حضور میں پیش کیا جسے انھوں نے پسند فرمایا اور مرشار کا نام معزز دربار میں کی گہرست میں لکھ لیا گیا۔ اپنے سفر کا حال خود مرشار نے "تشمیر پرکاش" بہت ماہ مارچ ۱۸۹۹ء میں لکھا ہے جس کا اقتباس چکھست نے مرشار پر اپنے بنیادی مضمون "چڈت دق تاحہ و مرشار" میں دیا ہے۔ [۵]۔ حیدر آباد سے مرشار نے ایک معیاری ادبی رسالہ مہاراجا شاہ کی سرپرستی میں دہلی چلا آئے۔ نام سے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا [۶] جو چند اشاعتوں کے بعد بند ہو گیا۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ پابندی کے ساتھ وہ کوئی کام نہیں کر سکتے تھے۔ اودھ اخبار سے علیحدگی کا بھی یہی ایک سبب ہو سکتا ہے۔ "وہ بہ آصفی" ماہوار رسالہ تھا۔ اسی حراج کی وجہ سے شاید وہ اسے وقت پر شائع نہ کر سکے اور وہ بھی بند ہو گیا اور مہاراجا شاہ ناراض و بددل ہو گئے۔ کثرت شراب نوشی نے ان کے اعضاء کو مضطرب کر دیا تھا۔ "محب دودن نے کھلا دیا تھا کھانا بیٹا چھوٹ گیا تھا۔ جسم سوکھ کر کانٹا ہو گیا تھا" [۷]۔ آخر کار اسی حالت میں اردو ادب کا یہ سدا روشن ستارہ، لکھنؤی تہذیب کا صاحب طرز ادیب اور فسانہ آزاد کا خالق ۱۷ فروری ۱۹۰۲ء کو آخرینائی کی طرح کھنڈ سے دور، وہیں سرزمینی دکن پر وقایہ پا گیا اور اپنی یہ تصانیف یادگار چھوڑ گیا:

- (۱) "شمس الضحیٰ" (۱۸۷۹ء) ان کی پہلی مطبوعہ تصنیف ہے جو ۱۸۷۹ء [۸] میں مطبع نول کشور سے شائع ہوئی۔ اس کا ایک معلوم نسخہ برٹش لائبریری لندن میں ہے جس کی کاپی نقل ملن کر خود شہید اسلام سے مصباح الحسن قیصر نے استفادہ کر کے بنایا ہے کہ "یہ کتاب انگریزی کی کسی کتاب کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ طبع آزاد تصنیف ہے" [۹]۔ مرشار نے دیا ہے میں لکھا ہے کہ "ملائے اہل فضلانے اکمل کی تصانیف لطیف اور مستند و مستحضر سے یہ تھو محقرہ چہار کیا گیا (ہے) اور اس کا نام شمس الضحیٰ رکھا (ہے)" [۱۰]۔ "شمس الضحیٰ" ۱۸۳۳ء صفحات پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے پہلے حصے میں کرۂ ارض کی شکل و مساحت حرکت گردش اور

کشش کے علاوہ پچاڑو یا مسند لبریں دونوں اور دو جزو کا بیان ہے اور اسی حصے میں شمیم، امیر، بجلی، پانی، ہوا اور برف وغیرہ کی ماہیت کا بھی تذکرہ ہے۔ دوسرے حصے میں نظام شمسی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تیسرے حصے میں اجسام اور حجم کے بارے میں واقعیت، ہم پہنچائی ہے اور چوتھے حصے میں انسان اور اس کی نفسوں کے بارے میں تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ سرشار نے اس کتاب کی تیاری میں انگریزی علماء کی تصانیف سے کافی استفادہ کیا ہے لیکن کسی خاص مصنف کی کوئی خاص تعریف ان کے پیش نظر نہیں رہی۔ [۱۱]۔ اس میں سائنسی و طبی اصطلاحات کے تراجم سرشار نے خود کر کے یا مرلیہ و فارسی سے لے کر شامل و استعمال کیے ہیں۔

(۲) ان کی دوسری تصنیف "فساتہ آزاد" جو سرشار کا شاہکار ہے، اس کی جلد اول ۱۸۸۰ء میں ناول کشور پرپس سے شائع ہوئی۔ اس کا مطالعہ آگے کیا جائے گا۔

(۳) "اقبال نامہ روس" یعنی ترجمہ تاریخ روس یہ وائسرائے لارڈ ورنن (۱۸۸۳ء-۱۸۸۸ء) کے پرائیویٹ سکرٹری ڈونلڈ سیکزلی وائس کی تصنیف "ہسٹری آف رشا" کا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۸۰ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔

(۴) "جام سرشار" (ناول) جو ۱۸۸۷ء میں "فساتہ جدید" کے نام سے اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوا شروع ہوا تھا، ۱۸۸۷ء میں "جام سرشار" کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا [۱۲]۔

(۵) سرشار نے لارڈ ورنن وائس رائے ہند (۱۸۸۳ء-۱۸۸۸ء) کے خطوط کا ترجمہ کیا جو ۱۸۸۸ء میں کھنڈو سے شائع ہوا [۱۳]۔

(۶) سیر کسار (ناول) ۱۸۹۰ء میں مطبع نول کشور سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ اس کا مطالعہ بھی آگے آئے گا۔

(۷) کاشی (ناول) ۱۸۹۳ء میں بجلی پر تنگ درکس کھنڈو سے شائع ہوا۔ "قالب اس دوران سرشار اودھ اخبار سے الگ ہو گئے تھے" [۱۴]

(۸) ۱۸۹۳ء میں سرشار نے "مکدہ سرشار" کے زیر عنوان ناولوں کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا جس کے تحت (۹) کازم و مہم، (۱۰) جھگری، لہن (۱۱) طوفان بے تیزی (۱۲) پی کہاں (۱۳) ہشو بجلی پر تنگ درکس کھنڈو سے شائع ہوئے۔

"رنگے سار" الگ سے کوئی ناول نہیں ہے بلکہ فساتہ آزاد اور جلد اول سے لے کر اس نام سے شائع کر لیا گیا تھا۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اودھ اخبار سے علیحدہ ہو کر انھوں نے اپنی مالی ضروریات چربی کرنے کے لیے یہ ناول لکھے۔ قلم ہی ان کا وہاں تھا جس سے وہ اپنا ہیٹ پال سکتے تھے۔ یہ سب کمزور تحریریں ہیں اور فساتہ آزاد کے خالق کی سطح سے گری ہوئی ہیں۔

"شاخ نبات"؛

(۱۴) اس زمانے میں جب سرشار "اودھ اخبار" سے الگ ہو کر الہ آباد واپس لوٹے تھے، ان کی طبیعت مزاج کام کر رہے تھے انھوں نے ڈاکٹر بھٹہ کے ایک سیاسی پمفلٹ "ہسٹری آف انجینئرنگ" کا اردو ترجمہ "شاہدِ بھارت" کے نام سے کیا۔

(۱۵) اس کے بعد سرشار نے ۱۸۹۹ء-۱۹۰۰ء میں الف لیلہ کو اردو کا روپ دیا۔ "الف لیلہ" کا یہ اردو ترجمہ لیکن کے ترجمے پر مبنی ہے۔ لیکن نے پہلے بھلاق ایڈیشن کی دوسو کہانیوں میں سے نصف کا ترجمہ کیا اور ۱۸۳۹ء-۱۸۴۱ء کے درمیان تین جلدوں میں شائع کیا۔ اس نے کلکتہ اور بریسلا ایڈیشن سے بھی استفادہ کیا۔ [۱۵] سرشار کی پہلی جلد کی تقریباً سب کہانیاں لیکن کی انگریزی الف لیلہ میں ملتی ہیں۔ دو ایک غیر اہم کہانیاں ایسی ہیں جو لیکن نے حذف کر دی تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کے بڑے بھائی انگریز لیکن کی عربی اصل پہلا بھلاق ایڈیشن بھی تھا۔ دوسری جلد میں گالاں کی وہ داستانیں ہیں جن کی عربی اصل نہیں ملتی [۱۶] سرشار نے بتایا ہے کہ انھوں نے الف لیلہ کا کئی زبانوں سے ترجمہ کیا [۱۷]۔

سرشار نے الف لیلہ کا اردو میں آزاد ترجمہ کیا ہے۔ کہانیاں تو جوں کی توں لے لی ہیں لیکن انھیں جان اپنے انداز میں کیا ہے، اور جا بجا اشعار بھی شامل کرتے ہیں تاکہ داستان کی رنگ نریاں ہو کر ان کے دور کے پڑھنے والوں کے لیے دل بہانگی کا سامان مہیا کر سکے۔ یہاں سرشار کا قلم رواں اور اسلوب بیان شستہ و بے اثر ہے۔ عبارت بھی قواعد کے ساتھ صحیح و مشکئی ہے۔ سرشار کی یہ الف لیلہ چار حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد ۱۹۰۱ء میں مطبع نول کشور نے اس کی جلد دوم شائع کی اور اس میں وہ قصے جو نہایت دلچسپ و پندریہ و خاص و عام ہیں وہ وہ گئے تھے۔ ان قصوں کو اسی عنوان سے مولوی محمد اسلمیل اختر نے بطور مکمل انجام دیا۔ اب دو حصوں (جلدوں) میں الف لیلہ کا کل ہو گئی بلکہ بہت سے قصے دل چسپ اس الف لیلہ میں شامل ہیں۔ جو دیگر الف لیلہ میں نہیں ہیں [۱۸]۔

سرشار کی الف لیلہ کو وہ اہمیت نہیں دی گئی جس کی وہ مستحق ہے۔ قصہ گوئی، طرزِ ادا، سلاست، بیان و روانی اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ اسے آج بھی دلچسپی دے پڑتا ہے۔ اس میں عام طور پر کہانی بے اثر انداز نہیں اس طرح بیان کی گئی ہے کہ ہر جملہ و جملہ بھی قائم رہتا ہے اور کہانی بے حوصلہ والوں کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ یہاں سرشار کی نثر کہانی کی دلچسپی سے شکر کا تھیرا کا جوت بگاتی ہے۔ نثر اور قصہ دونوں کے لحاظ سے یہ سرشار کی ایک اہم تالیف و ترجمہ ہے۔ یہاں ان کا قلم مکمل مکمل اٹھا ہے۔ سرشار کو جہاں موقع ملا ہے خصوصاً ان مقامات پر جہاں انجام، چڑی مار، لکڑہارے، غائبانہائی وغیرہ کے کردار آتے ہیں تو وہ ان کو اس طور پر اپنے انداز میں بیان کرتے ہیں کہ انسانی آزادی کی جلی خالق و اقلیت اور اپنے مخصوص انداز کے ساتھ سامنے آنے لگتی ہے۔ اس طرح یہ ترجمہ ترجمہ ہوتے ہی ترجمہ نہیں ہے بلکہ اسے تالیف کہنا چاہیے۔ انتھار حسین نے سرشار کے اس ترجمے کو ایک نیاز ادا یہ دیا ہے کہ "سرشار کی" الف لیلہ "دوسرے ترجموں سے ہوں بھی مختلف ہونی چاہیے کہ وہ

طواریک تخلیقی آدمی تھے۔ مجلس حرم نہیں جو کتاب کو جوں کا توں ترجمہ میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر تخلیقی آدمی کے ہجوم اپنے دستاویزات بھی ہوتے ہیں۔ کبھی شعوری طور پر، کبھی غیر شعوری طور پر، وہ دستاویزات اس کے ترجمے میں رد کیا جاتے ہیں۔ سرشار افسانہ نگار تھے۔ الف لیلہ کا ترجمہ غیر جانبدارانہ ڈاٹے ان کے لیے ممکن نہیں تھا اور جب شاعر یا افسانہ نگار کسی شاعر یا ترجمہ نگار سے کتاب ترجمہ کرتا ہے تو اس کی زیادہ اہمیت ہوتی ہے کیونکہ وہ ترجمے کے ساتھ ترجمہ کا تجربہ بھی ہوتا ہے اور اس طرح ترجمے کے ساتھ کتاب کے ایک نئے معنی نکلتے ہیں اور اسے یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے حرم کے ہاتھوں کتاب کے معنی ہی بدل جائیں۔ سرشار کی الف لیلہ کو دیکھ کر تو کچھ ایسا لگتا ہوتا ہے" (۱۹)۔

خود میں نے سرشار کی الف لیلہ (ہزار داستان) [۲۰] کا ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد کی الف لیلہ ولید [۲۱] سے، جو ترجمے کے لحاظ سے اصل متن سے قریب تر ہے، مقابلہ کیا تو سرشار کے ترجمے سے زیادہ لطف اٹھایا۔ سرشار کے ہاں کہانی کی دلچسپی اور اس کے اسلوب بیان نے میرے ذہن کو اسی طرح اپنی گرفت میں لیے رکھا جس طرح "نصائے آزاد" نے اپنی گرفت میں لیا تھا۔ اسی طرح کا ایک اور ترجمہ سرشار نے ڈاٹے لکھ لے گا "خدائی فوج دار" کے نام سے کیا ہے اور اپنے ترجمے سے اس بادل کے معنی اس طرح بدل دیے ہیں کہ ان کلمے نے آزاد کو اور ساٹھاپاؤ آخری کے روپ میں نمایاں ہوا ہے۔ جس چیز پر وہ نظیر نے زور دیا ہے سرشار نے اس کا رخ بدل کر اپنی آزاد میں کر دی ہے۔

(۱۶) "خدائی فوج دار" سرشار کا آخری اور بہت زیادہ آزاد ترجمہ ہے اور سرشار کے طرز اور قدم قدم پر اردو قاری اشعار کے اقتباسات نے اسے اصل سے اور دور کر دیا ہے۔ یہ داستانوں کا طرز اور اٹھائیسے انھوں نے یہاں بھی برتا ہے۔ خدائی فوج دار ۱۸۹۳ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ اس کے دیباچے میں سرشار نے لکھا ہے کہ "حدت سے قضا قحی کہ ان کلمے کا انگریزی سے آزاد ترجمہ کر دیا مگر دلوں کی تعریف اور مختلف انگریزی کتابوں کے ترجمے اور وقائع نگاری وغیرہ امور سے مجھے فرصت نہیں ملتی تھی کہ یہ اردو برائے۔ کچھ دن ہوئے میں نے اپنے محسن اور بزرگ جناب مٹھی نول کشور سے ذکر کیا۔ تو قحی سی۔۔۔ نے فوراً منظور کر لیا اور فرمایا کہ اس کے مطالب کا خلاصہ بتائیے۔ حسب معمول جب ہاروم منتقل ہوئی تو خاطر خواہ تفسیر ہو اور ہم نے خدا کا نام لے کر ترجمہ شروع کر دیا" [۲۲]۔ یہ وہ کتاب تھی جس کا تعارف ایک مکتب میں لکھا آزاد لکھنے سے پہلے پڑت تھوڑی دنوں بعد ترجمہ بھی کرانچے تھے کہ "اگر کوئی بادل ایسا ہے کہ جس کا ایک سطر نہ ہے اور ممکن نہیں کہ میں مرتبہ نہ شیے تو وہ ڈاٹے ان کلموں کا ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فساد لکھا جائے تو خوب ہے" [۲۳]۔ خود طالب علی کے زمانے میں جیسا کہ سرشار نے لکھا ہے کہ "ہم نے طالب علی کے زمانے میں ڈاٹے ان کلموں کا کوڑا تھا اور یہ کیفیت تھی کہ دوسری کتابوں کے مطالعہ کا کچھ دن تک شوق نہ پڑا اور جب تک اس سر تا پا نہ نہ لیا اور کسی جانب کم توجہ کی۔۔۔" [۲۴] یہ وہ تعریف تھی جس نے سرشار کو دودھ چاڑھ کر دیا تھا اور

انھوں نے اسی کے انداز و ہیئت میں لسان آرا دکھا اور اس کا ترجمہ سب سے آخر میں کیا۔ ”خدا کی فوج دار“ قصہ گوئی اور طرزِ ادا کے اعتبار سے ایسا ترجمہ ہے کہ سرشار کے مطالعے میں اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ترجمہ کا آواز وہ ہے کہ اس آواز کی ابتداء دیا ہے کہ اب ترجمے کے بجائے تالیف کہنا چاہیے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ آپ ترجمہ پڑھ رہے ہیں بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ آپ ایک طرف تالیف ناول پڑھ رہے ہیں جس کے ہر مصرعے پر قہقہے گونج رہے ہیں۔ حسبِ موقع فارسی و اردو کے اشعار سے عبادت کو بھالا ہے۔ کہاوٹیں کثرت سے استعمال میں آئی ہیں۔ زبان و بیان سلیس و رواں ہے اور جملے کی ساخت بھی جدید و نثر کے عین مطابق ہے۔ فارسی و عربی الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں کہ یہ اردو روزمرہ و محاورہ اور بات چیت کا حصہ ہیں لیکن جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحو کی اکثر ذائقہ رکھتا ہے اور اسلوب بیان میں اردو بین گھر کر گھلیاں ہو گیا ہے۔ سرشار نے کرداروں کے نام بدل کر ہندوستانی نام دے دیے ہیں۔ زبان ایسی گھنٹی، محاوروں بھری اور روزمرہ ایسا سحرنا کہ عبادت پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ آپ ترجمہ پڑھ رہے ہیں۔ یہاں بھی سرشار نے اپنا حراج، اپنا رنگ اور اپنی آواز قصہ کی روح میں شامل کر دی ہے۔ سادی عبادت یکساں اسلوب بیان میں لکھی گئی ہے۔ ”خدا کی فوج دار“ ایک سرانے میں پچھتے ہیں اور دہائی بات پر آگ بگولا ہو کر نیزے سے سرکاری لٹریچر کو مارنے پڑے جاتے ہیں:

”تائی نے اس موقع کو خیمیت سمجھ کر خود پر ہاتھ مارا اور بدھو نے اپنی طرف کھینچا۔ وحشی تربیت یافتہ اور وہ نوجوان۔ یہ دونوں خدا کی فوج دار کی طرف سے بھجوتے پڑے۔ پادری صاحب نے نعل چھانا شروع کیا۔ بھلیاری پچھنے لگی۔ اس کی ہر پی ڈاؤن لک نے چمک چمک کے کوسا شروع کیا۔ بلا درودے لگی۔ لکلی ششدر کھڑی تھی۔ جیلے بکا بکا۔ تائی نے بدھو کو ایک لپوٹا رسید کیا۔ بدھو نے تائی کو گھونسا مارا۔ الفرض سرابھر میں غل غمازہ، دھور و شر، ہنگامہ، شکر، مار کوٹ، مار پیٹ، دزد و کوب، لپا ڈنگی، ہاتھ پائی ونگا، جھنڈا، تکھیز لہار، جھنڈا لائی، جنگ جہال، گھونٹم گھونٹا اور غون غرا پا تھا۔ سب آدمیت سے خارج، افسر صرف چار آدمی اور ادھر میاں خدا کی فوج دار کے پاس پورا لشکر۔ سب کے سب انھیں کے طرف دار۔ افسروں پر بڑی بڑی مار پڑی۔ بدھو اور تائی اسی طرف کو چکڑے ہوئے گاٹی گھونچ کر رہے تھے۔ نہ یہ چھوڑتا تھا نہ وہ چھوڑتا تھا۔ دونوں کی کچے گھڑے کی چڑھی ہوئی تھی۔ بھلیار نے کی لڑکی ایک سرے سے سب کو کوس رہی تھی کہ اللہ کرے پہ موعے ابھی ابھی مرجائیں۔ انھیں بیچر ہو۔ ان کا جنازہ نکلے۔ جان جائے اور خاندان مارے ڈار کے کانپ اور رو رہی تھی۔ بھلیارے پر بھی بے بھاد کی پڑی۔ طوب ہی پٹا گیا۔ افسروں کی ٹنگ کو کھنکھے وہاں اٹنی آنتیں گلے پڑیں۔ اسنے میں فوج دار صاحب نے نچ پچا کر کیا۔ فرمایا

خاموش ہیں اب اگر کسی نے کسی پر ہاتھ اٹھایا یا کوئی لفظ زبان سے نکالا تو بھلا پار ہو

۴ [۳۵]

سرشار نے اس لمبائی کے ذریعہ صرف کرداروں کے نام ہندوستانی کر دیے ہیں بلکہ ساری فضا سارے ماحول کو مشرف پہ لکھوا کر دیا ہے۔ مہارت ایسی مربوط ہے کہ بھاؤ کے زور میں اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ جو خصوصیت فساد آراؤ کی مہارت کی ہے وہی خصوصیت یہاں ترہے کی مہارت میں آگئی ہے۔ دلچسپی ہر برسرِ طر میں قائم رہتی ہے اور آپ اسے بھی بغیر ختم کیے نہیں رو سکتے۔ غرافت نے اسے ایسا نکھارا ہے کہ ہم نہ جتے ہوئے اس کی گرفت میں رہتے ہیں اور ساتھ ہی زور زور سے جتنے رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود سرشار کو بھی تھا اسی لیے انہوں نے دیا چاند میں لکھا ہے کہ ”ہم اس کا ترجمہ کرتے تھے تو اگر وہ کھینچے ترہے میں صرف ہوتے تھے تو دس منٹ نہیں میں، جتنے جتنے ہیٹ میں مل نہ جاتے تھے اس قدر دلچسپی مجھے اب تک کسی ترہے میں نہ معلوم ہوئی جس قدر ”ڈان کوکھٹا“ (ڈان کھٹے) کے ترہے میں معلوم ہوئی۔ ترجمہ کرتے کرتے پریشان ہوتا یا تنک جانا چاہئے، معنی دار، ماحول والا، فاعلی چاہتا تھا کہ اور سب کام چھوڑ کے اسی کا ترجمہ کرتا جاؤں۔ ڈان کوکھٹا کے نہ مٹنے سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی اچھا لکھنے والا ہی جمجمہ ایکسٹریسٹ فیئر کی اسٹیج پر آئی وہ ہے کے تماشے سے دل بھائے لیتی ہے یا کوئی دل نگاہ باز یا سحر و حراج و مذاق سے مارے فنی کے لٹن کھیتا ہے دیا ہے۔ لیکن نہیں کہ کیسا ہی انفرادہ دل کیوں نہ ہو نہ جتے ہی اس کے دل کی گل نہ کھل جائے۔“ [۲۶] لیکن ان سب باتوں کے باوجود ڈان کھٹے کا مکمل انتہائی کردار یہاں بدل جاتا ہے اور افسانہ نگار سرشار اپنے حراج کے ساتھ ڈان کھٹے پر غالب آ جاتے ہیں اور خدائی فوج دار ڈان کھٹے نے سے اپنے رنگ و حراج کے لحاظ سے، مختلف ہو جاتا ہے۔ اب ہیر و خرمی کی ہی چیز بن گیا ہے۔ ڈان کھٹے نے اصطلاحی معنی میں ترجمہ نہیں ہے بلکہ یوں کہیے کہ ایک ایسی تالیف ہے جسے ”ڈان کھٹے“ کو سامنے رکھ کر وجود بخشا گیا ہے۔ لیکن اس انتہائی ناول کا اثر ان پر اتنا گہرا ہے کہ وہ ”فساد آراؤ“ کی تخلیق پر اثر انداز ہوا ہے اور سیر کھار دھور ہا سرشار پر بھی۔ ان کے دو مضامین زبانہ کردار غریبی اور آزاد دھکی ناول ڈان کھٹے نے ہی کی دین ہیں۔ اس ناول نے انھیں ایک راستہ دکھایا جس پر چل کر وہ، فساد آراؤ کے خالق بن سکے۔ کسی تصنیف کا اثر کس طرح تخلیقی ذہن کو متاثر کر کے نئی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ”فساد آراؤ“ اس کی بہترین مثال ہے۔

مختلف مضامین آنکریں سرشار نے ”ادب اخبار“ سے پہلے بھی اور پھر خاص طور پر ادب اخبار کی ادارت سنبھال کر مختلف سماجی و فنی تہذیبی مسائل پر نہ صرف ادارے کے بلکہ الگ سے مضامین بھی شائع کیے جن میں تو ہم پرستی کے مسائل و نقصانات، پردے کی مخالفت، جدید تعلیم کی اہمیت، معاشرے میں رسم و رواج کی صورت حال، کم عمری کی شایاں، انگریزی تعلیم کی ضرورت، ہمارے خیالات مثلاً کشمیری پنڈتوں میں تعلیم یا اور کسی وجہ سے ملک سے باہر جانے کو برا سمجھا جانا، صنعت و حرفت اور فنی تعلیم کی اہمیت، اردن رسم

الخط کا مسئلہ سرشار اردو کے تعلق سے دو مضمون رسم الخط کے مخالف ہیں۔ تعلیم اور حقوق نسواں کے وہ بڑے داعی ہیں۔ ”فسانہ آزاد“ کے آزاد جب ملک روم سے واپس آکر حسن آرا سے شادی کر لیتے ہیں تو وہ نہ صرف کاٹن مل لگاتے ہیں بلکہ وہ اور حسن آرا فلاحی کاموں میں بھی مصروف ہو جاتے ہیں۔ جب ان کے دونوں صاحبزادے چودہ چودہ برس کے ہو جاتے ہیں تو دونوں کو تعلیم کے لیے لندن بھیجا دیا جاتا ہے۔ حسن آرا اپنے گھر پر ایک مدرسہ تعلیم نسواں کے لیے قائم کرتی ہیں جس میں اکثر شریف زادیاں اور امیر زادیاں پڑھنے اور بیٹنا پڑھنا سیکھنے کے لیے آتی تھیں [۲۷] سرشار کے اداروں اور مضامین سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے جدید خیالات کے حامی تھے اور ان مسائل کو ترقی پسند نظر سے دیکھتے تھے۔ یہاں ان کا طرز فکر سرسید احمد خاں کی اصلاحی تحریک سے قریب تر ہو جاتا ہے جس کی مخالفت نہ صرف ”اردو سچ“ نے کی تھی بلکہ خود یہ مخالفت ”مودعہ اشباد“ کے صفحات پر بھی نظر آتی ہے۔ سرشار کھلے دل و دماغ کے آدمی تھے۔ لیکن شراب نوشی نے ان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو تکن کی طرح اندھ دھند چاٹ لیا تھا۔

(۲) فسانہ آزاد کا مطالعہ

چہارم دن تا تھہ سرشار کھٹو کے ان کشمیری پنڈتوں میں سے تھے جو وہاں کی تہذیب و معاشرت میں پوری طرح راج نہیں گئے تھے اور کشمیری برہمنوں کی طرح آزاد و روشن خیال تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت و مزاج میں کھٹو کی تہذیب اور سرسید کی اصلاحی تحریک دونوں کے اثرات ملے جلتے نظر آتے ہیں۔ کھٹو والوں کی طرح وہ خواہوں کی زندگی اور ان کے درباروں کی بدنامی اور چہنگوئیوں سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ ساتھ ہی وہ گلی کوچوں اور بازاروں کی زندگی میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ مختلف قسم کی تقریبات، میلوں، فیلوں، محرم، چہلم کی اجتماعی رسوم و رواج میں بھی شریک ہوتے تھے۔ کھٹو کا رنگ شاعری ان کا پسندیدہ رنگ تھا اور اسی رنگ میں شاعری کرتے تھے۔ ان کا خاص رجحان داستان گوئی کی طرف تھا۔ اس میں وہ وہ جب ملی بیک سرور کے پیرو تھے۔ ہر جگہ جہاں ان کا نام لیتے ہیں سرور میر و رنگھ کر عزت و احترام کا اعہاد کرتے ہیں۔ سرور کے اسلوب کا، اُن پر واضح اور گہرا اثر ہے۔ ساتھ ہی وہ نئے رجحانات سے اس طرح متعلق نہیں تھے جیسے کھٹو کے دوسرے رجحان پسند تھے۔ سرشار کے مابین آزاد جہاں کھٹو مزاج کے حامل ہیں وہ سرسید کی اصلاحی تحریک کے پیرو بھی نظر آتے ہیں۔ ہاتلوں میں کھانا ناگریزوں سے تعلقات، جدید انگریزی تعلیم اور اس کے خلاف جنگ کے لیے ترکی ہانا اور اسی طرح دوسرے اصلاحی کاموں میں شریک ہونا وہ عوامل ہیں جو انھیں سرسید تحریک سے قریب تر کر دیتے ہیں۔

آزاد کے برخلاف غوثی صاحب پوری طرح کھٹو کی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان ہیں اور سرشار

خودی سے بھی دلی ہم دہدی رکھتے ہیں۔ مظلوم ہوتا ہے کہ ان کی وسیع انگریزی میں ہر زبان کے لیے جگہ موجود ہے۔ وہ خاص طور پر فارسی داں ہیں۔ فارسی کے لاتعداد اشعار انھیں ازیر تھے جنھیں حسبِ موقع وہ اپنی تصانیف میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ انگریزی داں بھی ہیں۔ انھیں آجی انگریزی جیتا نہیں آتی تھی جتنی فارسی لیکن انھوں نے انگریزی سے کئی کتابوں اور ایک ناول انگریزی ناول نگار چارلس ڈکنس اور جیمز کی تحریروں سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ مقبول انگریزی ناول نگار چارلس ڈکنس اور جیمز کی تحریروں سے بھی ضرور متاثر ہیں جن کی تصانیف کا ان کی تحریروں اور سوچ پر خاص اثر لگایا ہے۔ اس دور کے ان دو عظیم ناول نگاروں کی طرح ان کے ناول بھی "اودھ اخبار" میں سیریل (Serial) ہوتے۔ خود "اودھ اخبار" اور "اودھ پنج" اسی قسم کے ان انگریزی اخباروں کے تنبیغ میں لکھے تھے جن کا مقصد خبریں دنیا کا اور معاشرے کی نکلیں سنی اور خرابیوں کا اظہار آزادی کا زیادہ تھا۔ ساتھ ہی لکھنؤ کی چپ ڈپائی بھی ان کو اپنے ماحول سے ملی تھی جس کو ان کی ذہانت نے چار چاند لگا دیے تھے۔ حراجا وہ آزاد طبع ہیں اور کسی تحریک سے خود کو وابستہ نہیں کرتے۔ لیکن ہر موجودہ زمانہ پر اپنی رائے ضرور رکھتے ہیں اور اس کے ترقی پزیر پہلوؤں کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

سرشار کے کردار کی کمزوری ان کی طبیعت کا لا اوبالی پن تھا۔ جس میں شراب خوردی نے اضافہ کر دیا تھا۔ انھوں نے زندگی کی کوئی ذمہ داری اپنے سر نہیں لی۔ لکھنؤ میں دین آبادار میں ایک وہ کان کے کونے پر رہتے تھے۔ بغیر پھولنے کی ترکی ٹوپی پہنتے تھے۔ لیکن میں مسلمان گھرانوں میں ان کی آمد ہار رہی جو ہمیشہ کے لیے ان کی یادوں کا حصہ بن گئی مگر جب سرشار برطانوی قریب کی وجہ سے ان کا آنا جانا بند ہو گیا اسی لیے مسلم گھرانوں کے بارے میں ان کی معلومات خام رہ گئیں۔ کشمیری برسوں کی طرح ہندوؤں سے بھی ان کا رونا و بھنا بہت کم رہا اور اسی لیے جب وہ ہندوؤں کی تہذیب و معاشرت جان کرتے ہیں تو بے اثر و ناکام رہتے ہیں۔ ان کا ناول کاٹھی اسی ناکامی کی مثال ہے۔ سرشار بچے لے ہوئے زمانے کے ایسے فرد ہیں جو اپنی راہ کا تعین نہ کر سکا اور جس کے لا اوبالی پن نے ان کی شخصیت کو چوری طرح بننے نہیں دیا۔ وہ بڑی ذہانت کے مالک ہیں۔ زندگی پر وہ ایسی نظر رکھتے ہیں جو ان سے پہلے بہت کم اردو دانوں کو حاصل ہو سکی۔ وہ اس واقعیت (Realism) سے قریب تر آ جاتے ہیں جو انگریزی ناول نگاروں کا حصہ ہے اور جو اردو میں نئی چیز ہے مگر وہ اپنے ذاتی میلان اور پرورش و تربیت کی وجہ سے اس راہ پر توازن کے ساتھ چلنے کے اہل نہیں رہتے۔ ان کے حراں میں محویت (Concentration) کی بہت کمی ہے۔ ان کے لکھنے کے بارے میں یہ بات مشہور ہے کہ وہ نقشے میں ہوتے۔ کاتب ان کے پاس آتا اور وہ اسے اگلی خط لکھوا دیتے یا بتول پکھڑے "تہا بہت ہے لکھنے سے چار صفحے کھینچ کر پیکر دیتے" اس شخص نے اپنے لکھے ہوئے مسودہ کی نظرتانی نہیں کی (۱۹۸۱)۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصانیف میں خصوصاً مسات آزادی میں بلا ضرورت تکرار بہت زیادہ ہے لیکن طبعی کی ایسی فراوانی،

معلوم ہوتا ہے ایک دہریہ ہے کہ بھتا چلا جا رہا ہے جس میں کوئی روک نہیں ہے۔ ساتھ ہی مزاح کی قوت میں ایسے منفرد گزرنے والے کے مختلف دشمنوں سے بڑے لطف باتیں اور مسک پہلوؤں کا صفحہ دکھاتے ہیں۔ چرب زبانی، ضلع بھکت اور بذلہ بخی (۱۹۷۸) ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ ان کی تصانیف کے خاص حصے وہ ہیں جہاں کسی جواب کے رد بار میں مصاصیوں کی چٹنگیاں رقم ہوتی ہیں یا گھروں میں بیکات کی مغللوں میں مختلف بیکات اپنی اہانت کا ثبوت دیتی ہیں یا جہاں خرمی بولتے چپکتے نظر آتے ہیں۔ زندگی کے پیچیدہ پہلوؤں پر بھی ان کی نظر ہے مگر خاص طور پر وہ مسک پہلوؤں کے نقش ہیں۔ وہ چند تصانیف کی طرف بھی آتے ہیں مگر یہ ان کا دائرہ عمل نہیں ہے۔ "خلاق عالم نے حضرت سرشار کو کسی پیچیدہ کام انجام دینے کے لیے عید اعلیٰ نہیں کیا تھا۔ وہ صرف ہنسنے ہانے کے لیے دیا میں آئے تھے" (۲۹)۔ مجموعی حیثیت سے انھیں لکھنے کی زندگی کا ایک غیر ذمہ دار، بذلہ بخی اور لا پر وہ اور دیکھا جاسکتا ہے، ایک ایسا فرد جو زندگی کے نئے رجحانات کی طرف بھی آتا چاہتا ہے مگر جس کے کردار میں اتنا زور نہیں ہے کہ کوئی خاص طرز زندگی اختیار کرے۔ انھوں نے بے مقصد اور بے جہت رہ کر اپنی ساری زندگی گزاردی لیکن زبان و قلم کی بے پناہ قوت، قدیم ادب سے دلچسپی اور نئے ادب کی طرف نظری رجحان نے ان کے قلم سے کچھ ایسی تصانیف ضرور نکھواریں جو اردو ناول کے ارتقا میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ شروع شروع میں وہ ناول اور اس کے تکنیکی عمل سے واقف نہیں تھے۔ خود "فسانہ آزاد" کی ابتدا بھی "فسانہ عجائب" ہی کی طرح سے ہوتی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سرشار کا رجحان "مزاح" کی طرف ہے جب کہ سرشار کا سیماں طبع پوری طرح داستانیت اور روایتی مزاح کا حامل ہے، جس کا اثر واضح طور پر فسانہ آزاد کی پہلی جلد میں نمایاں ہے لیکن پہلی جلد کے قلم ہونے تک وہ ناول نگاری سے اپنے تعلق کا اعلانہ کر دیتے ہیں اور چوتھی جلد میں اپنے اور جب علی بیگ سرشار کے چنانچہ انداز کو واضح طور پر فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"اس ناول میں جذبات یہ ہے کہ اردو کے اور فسانوں کی طرح انشائیاتی خیالات سے معرا ہے۔ گو سرشار جب علی بیگ سرشار، مہر، یادگار، زمانہ اور غن، وہ رنگیں قرآن، استاد مسلم الثبوت تھے۔ گو اس قصائے غن کا نام سن کر ایسا بھیجے زبان داں حضوں کا ذکر نہیں، اپنے کان بکراتے ہیں مگر قصہ محقر فسانہ آزاد، انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے، جن میں کوئی امر حسبِ لیاقت یا حسبِ عقل بحال نہیں۔ اردو فسانوں سے اس کا رنگ نہیں ملتا اور اسے "طرزِ ذکر" کہتے ہیں۔ طرزِ ذکر اس دماغِ کریم (طرزِ ذکر آخری کریم) (۳۰)

اہلِ لکھنؤ و ملی کی طرح حق تاحہ سرشار کے پاس بھی اندر و توحہ "زبان" پر ہے جس پر وہ غور کرتے اور کہتے ہیں کہ

"ہم ڈنگے کی چوٹ کہتے ہیں کہ ہم نے اردو زبان انگریزوں میں اہل اسلام کی پاک دامن

تلفظ راسخ ہم ساریے اور جوانی میں مسلمان قصائے گراں مایہ سے بچھی ہے مگر ہاں ہر کہ وناکس کی یہ طاقت تھیں کہ نگاری زبان پر حرف دکھ سکے۔ کیا محال؟ [۳۱]

زبان کے بارے میں اس دور کے لوگین بادل نگاری سے کچھ زیادہ قائل نہیں ہے۔ زبان پر زہد و استقامت کوئی کاغذ ہے جو خود سرشار کے تخلیقی حرائج کا حصہ ہے۔ زبان و بیان کا یہ عمل فساد آواز میں پوری طرح نظر آتا ہے لیکن اس سلسلے میں وہ ایک اور بات بھی کہتے ہیں جس کا تعلق بادل نگاری سے ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

”شہر اور دیہات کی زبان میں تو خیر سلف سے ظلف تک فرق ہوتا آیا ہے۔ ہم کہتے ہیں

خاص شہر کی زبان میں اختلاف ہے۔ اوسط درجہ کے شریف مسلمانوں تلفظ راسخ

سمانت کی اور زبان ہے۔ محلات کی خوشی اور چٹاوت چٹاوت، چٹاوتی بول چال کا

رنگ ہی جدا گانہ ہے۔ ہلاک اور زبان، شعرا کی اور زبان ہے“ [۳۲]

اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرشار کی زبان کی طرف توجہ بادل نگاری کی ہی ہے جو ہر طبقے اور ہر فرد کی زبان کی طرف توجہ دیتا ہے اور اس کے ذریعے اس طبقے یا اس فرد کی مخصوص صفت کی عکاسی کرتا ہے۔ بادل نگار کے لیے مستحق کشائی زبان پس اس حد تک اہمیت رکھتی ہے کہ وہ اپنے بیان (Narration) میں نفسانی زبان کے معیار پر قائم رہے اور نہ مکالموں کی غریبی یہ ہے کہ ان میں جتنی زیادہ مخصوص طبقوں یا افراد کی مخصوص رنگ کی زبان استعمال ہوگی وہ اتنا ہی بہتر سمجھا جائے گا۔ اس زبان کے دور رہے ہیں۔ ایک طبقاتی زبان کا رزم کرنا، دوسرا فرد کے کردار کو، اس کی اخلاقی اور زبان سے وابہ کرنا۔ سرشار اس دور سے دور ہے تک تو نہیں پہنچتے مگر پہلے دور سے پرانے دالوں میں بھی وہ غریب احمد کے ساتھ پہلے شخص ضرور ہیں مگر سرشار کے ہاں مکالموں کی زبان کا استعمال زیادہ وسیع ہے۔

بادل نگاری کے تعلق سے اس تمام بحث سے دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ درجہ بلی ایک سرور کے مفقود و شاگرد ہوتے ہوئے بھی، عام فساد نگاری کی روش سے ہٹ کر بادل نگاری کے دائرے میں آگئے ہیں اور اب نئی فساد نگاری کا رنگ ان داستان سے ہٹ کر بادل کی طرف بڑھ رہا ہے۔

(۱) سرشار اس واقعیت (Realism) کی طرف آگئے ہیں جو بادل نگاری کی بنیاد ہے۔ محروم، جاوید، ظلم اور دوسرے انوفی اضطراب عناصر قہے سے خارج ہو رہے ہیں اور ان کے بجائے سہلی حالات اور واقعیت پر مبنی دوسری معاشرتی رسوم کی عکاسی نے لے لی ہے یعنی سرشار کے الفاظ میں: ”فساد آزاد را مگر یزدی دالوں کے ڈھک پر لکھا گیا ہے جن میں کوئی امر حسبہ لیاقت یا حسبہ عقل محال نہیں۔ اردو ”فسانوں“ (داستانوں) سے اس کا رنگ نہیں ملتا“ [۳۳]

(۲) اپنا وہ مکالمے کی زبان کی طرف پوری توجہ دیتے ہیں اور وہاں کشائی زبان کے بجائے مخصوص طبقے

کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہی بات "لسانہ آزاد" کے تقریباً گارنے کمی ہے کہ "یہ وہ ناول ہے جو سب ناولوں میں دوسرا اول اور سب سے افضل ہے۔ جس جگہ زبان ہے وہی ہی اس کی بول چال ہے۔ اس طرح کی قیل و قال ہے۔ واقعہ بہت بڑا اکمال کیا ہے کہ مضامین تہذیب و اخلاق کو ناول کے ذریعہ میں بیان فرمایا ہے۔ یہ آپ ہی کی ایجاد ہے۔" [۳۳]

(۳) دوسرے ناول / تصانیف

سرشار نے کئی ناول لکھے لیکن ان سب میں دو ناول خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ایک "لسانہ آزاد"، جو سرشار کا شاہکار اور اردو زبان کا کلاسیک ہے اور دوسرا "سیر کھسار" جو "لسانہ آزاد" کے پلاٹ سے زیادہ مربوط ہے۔

"لسانہ آزاد" کی جلد پر جو عبارت لکھی ہے اس میں لکھا ہے کہ "یہ لسانہ دلچسپ اور دلچسپ اخبار میں من ابتداء دسمبر ۱۸۷۸ء لغایت دسمبر ۱۸۷۹ء شائع ہوتا رہا۔" اور اس کے بعد سے اب تک۔ چار جلدوں میں سات مرتبہ شائع ہو چکا ہے [۳۵]۔ اس بیان سے دو غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ جلد اول دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک لکھی گئی۔ دوسری یہ کہ اس کی چار جلدیں دسمبر ۱۸۷۸ء۔ دسمبر ۱۸۷۹ء کے درمیان لکھی گئیں۔ یہ دونوں باتیں درست ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ سرشار ۱۰ اگست ۱۸۷۸ء کو "اودھ اخبار" کے مدیر مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر فیروز کھرکی نے برٹش لائبریری لندن میں محفوظ اودھ اخبار لکھنؤ ۱۸۷۸ء۔ ۱۸۸۱ء کے فائلوں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ "سرشار کے ذہن میں لسانہ آزاد لکھنے کا خیال "اودھ اخبار" میں "عزراقت" کے عنوان سے شائع ہونے والے مضامین کی مقبولیت کے بعد آیا۔۔۔ اودھ اخبار کے فائلوں کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ "عزراقت" کے پہلے کی ابتدا امتحان میں ناکام ہونے والے ایک لڑکے کے باپ اور اسکول ماسٹر کے مابین ہونے والی بات چیت کے حوالہ خا کے ساتھ ۱۳ اگست ۱۸۷۸ء سے ہوئی۔ اس کے بعد ۷ اگست کو لکھنؤ میں ہونے والے ایک مشاعرے کا خاکہ شائع ہوا۔ یہ دونوں مضامین "لسانہ آزاد" میں شامل نہیں کیے گئے۔ اس کے بعد اگست ہی میں وہ مضمون شائع ہوا جو اب "لسانہ آزاد" کا آغاز ہے۔ اسی کے فاصلے میں ایک اور مضمون ۲۸ اگست ۱۸۷۸ء کو شائع ہوا۔ ۲ دسمبر اور ۲۳ دسمبر کے درمیان (دونوں تاریخیں شامل ہیں) سات مضامین اور شائع ہوئے جن میں سے صرف ایک ایسا ہے جو "لسانہ آزاد" میں نظر آتا ہے۔ فائلوں کے مطالعے سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ جلد اول کی آخری قسط دسمبر ۱۸۷۸ء میں شائع نہیں ہوئی تھی۔ بلکہ اس کی اشاعت اودھ اخبار کے ۵ جنوری ۱۸۷۹ء کے شمارے میں ہوئی۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ یہ آخری قسط اب بھی "عزراقت" ہی کے عنوان کے تحت شائع ہوئی۔ اس لحاظ سے سرشار دقت پر لکھا ہوا بیان، جس کا، بعد کے تمام مصنفین نے اتباع کیا ہے، ہر اخبار سے لحاظ

ہے۔ بعد کی جلدوں کے بارے میں معتبر اور صحیح معلومات حاصل کرنا اور بھی دشوار ہے۔ دوسری جلد کی پہلی قسط یکم جولائی ۱۸۸۰ء کے شمارے میں شائع ہوئی اور پہلی دفعہ اس کا عنوان "فساتہ آزاد" طے ہوا۔ بعد کی قطبیں (دوسری جلد کے صفحات ۸۲۱-۳۰ جولائی کے شمارے تک شائع ہوتی رہیں۔ اس کے بعد کی قطبیں اخبار کے خصوصی مضمونوں میں چھپیں۔ ان مضمونوں کی قیمت الگ ہوتی تھی (برفٹن میوزیم کا) یہ فاکل خود بھی ۱۸۸۱ء تک ہے۔ میں خود بعد کی قطبوں کی تاریخیں دریافت کرنے میں کامیاب ہوئی اور نئی دوسری جلد کی کتابی شکل میں اشاعت کی تاریخ کا پتا چلائے میں اور جلد سوم اور جلد چہارم کے اجزائی کو قیمت کے بارے میں قطعاً کوئی معلومات دستیاب نہیں ہیں۔ ہم یہ قیاس آرائی کر سکتے ہیں کہ یہ جلدیں ۱۸۸۵ء کے قریب شائع ہوئی ہوں گی کیونکہ برفٹن میوزیم کی کتاب میں ان چاروں جلدوں کے ۱۸۸۷ء میں شائع ہونے والے ایڈیشنوں کا اعداد و شمار ہے "۳۶"۔

فساتہ آزاد کی جلد اول ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی جیسا کہ "جلداول مطبوعہ پارل" کے "تفصیلات تاریخ طبع" سے تصدیق ہوتی ہے۔ ۱۸۸۰ء تک یہ قصہ "فساتہ آزاد" کے نام سے آگے بڑھ چکا تھا اسی لیے جلد اول کی ساری قطبیں جو اعتراضات کے ذریعہ عنوان شائع ہوئی تھیں، فساتہ آزاد ہی کے نام سے ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئیں۔ گویا جلد اول "حرفات" کے عنوان کے تحت ۱۸۷۸ء میں لکھی گئی اور پہلی بار بعض اصلاحات کو نکال کر، کڑبڑات کے بعد ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی۔ جولائی ۱۸۷۹ء سے دوسری جلد کی قطبیں شائع ہوتی ہیں اور ۳۰ جولائی ۱۸۷۹ء کے بعد یہ قطبیں اخبار کے الگ نمبر کے طور پر شائع کی جاتی ہیں تا آنکہ چاروں جلدیں مکمل دیکھیں ۹-۱۸۸۵ء تک مکمل و شائع ہوئیں۔

ڈاکٹر احسن قادری نے لکھا ہے کہ مغرب میں "ناول" نامی کی ابتدا ڈان کھٹے نے کے اثر سے ہوئی۔ سرشار پر اس کے اثر سے معلوم ہوتا ہے کہ آخر کار اردو ناول کی ابتدا بھی اسی کے فیض سے ہوئی "۳۷"۔ سرشار اپنی زندگی میں کم سے کم تین بار سرواٹھ (Cervantes) کی ڈان کھٹے نے (Don Quixote) کے زیر اثر آئے۔ ایک تو اس وقت جب وہ کیننگ کالج میں انگریزی کی تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ "غدا کی فوج داد" کے دیباچہ میں خود سرشار نے لکھا ہے کہ "ہم نے طالب علمی کے زمانے میں ڈان کو گستاخ کو پڑھا تھا اور یہ کیفیت جی کہ دوسری کتابوں کے مطالعہ کا کچھ دن تک شوق نہ رہا اور جب تک از سر تاپا پڑھ نہ لیا اور کسی جانب کم توجہ کی۔ گو طالب علموں کو یہ نہ چاہیے مگر کتاب ایسی دلچسپ ہے کہ ہم سے خود باگیا اور ایک ہم پر کیا فرض ہے جس نے پڑھا ہے وہ اس امر کی گواہی دے گا کہ واقعی اس نے زیادہ دل چسپ کتاب شاذ و نادر ہی دیکھنے میں آئی۔ یہ بہت ہی پرانی کتاب ہے۔" "۳۸"۔ تاہم یہ کتاب جو سرشار کے مطالعے میں آئی، اصل کتاب کا کوئی خلاصہ ہوگا جو طالب علموں کے لیے تیار کیا جاتا ہے۔ سرشار کا اس کتاب سے واسطہ "فساتہ آزاد" کے لکھنے سے بہت پہلے کا زمانہ ہے۔ دوسری مرتبہ مکمل احباب میں پڑتات ترجمان ناٹھو جگر نے ان سے اس

تعلیف کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ "اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک مسئلہ پڑھے اور حکم نہیں کر سکتا، نہ جسے خود ڈان کونگرٹ ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا ناول لکھا جائے تو خوب ہے" [۳۹]۔ یہ بھی لکھتا ہے آزاد کی تخلیق سے کچھ پہلے کا زمانہ ہے۔ تیسری بار اس کتاب سے ان کا واسطہ اس وقت پڑا جب انھوں نے نئی ناول کشور سے اس کے ترجمے کے لیے کہا جو ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس وقت تک لکھتا ہے آزاد کو شائع ہوئے دس گیارہ سال کا عمر گزر چکا تھا۔

سرشار نے جب "اردو اخبار" میں "ظرافت" کے عنوان سے لکھنے کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر مضامین لکھنے شروع کیے تھے تو وہ بھی ڈان کونگرٹ کے ذریعہ آئے تھے۔ کچھ عرصے کے بعد سرشار کو خیال ہوا کہ مختلف مضامین میں ایک دہرایا گیا جاتا چاہیے چنانچہ انھوں نے اس میں کئی قسم کے پلاٹ شامل کر دیے۔ جب یہ سلسلہ کافی آگے بڑھا تو "ظرافت" کے تحت لکھے جانے والے ان مضامین کو مرتب کر کے وقت خاتے کے طور پر چھانک لکھ سین فٹشیل کے طور پر نمایاں کیے جو آج بھی لکھتا ہے آزاد جلد ناول کے آخر میں شامل ہیں۔ انھیں پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ لکھتا ہے آزاد میں طویل ناول کی طرح چھ پلاٹ ہیں:

۱۔ آزاد اور حسن آرا کا قصہ۔ آرا و حسن آرا پر عاشق ہو کر شادی کا بیٹھا مانتے ہیں۔ شادی کی شرط یہ تھہرتی ہے کہ آزاد کوئی چاکر، درویشوں کے ساتھ مل کر دروی افواج سے لڑیں اور فتح پاب داپس آئیں تو شادی ہوگی۔ ایسا ہی ہوتا ہے اور یہ قصہ شادی پر ختم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کا بیان لکھتا ہے آزاد کی آگے کی جلدوں میں تفصیل سے آتا ہے۔

۲۔ دوسرا قصہ ہمایوں فرور حسن آرا کی بہن سہرا آرا کے عشق سے تعلق رکھتا ہے۔ شادی ہوری ہے کہ کوئی ہمایوں فرور کو قتل کر دیتا ہے۔ سرشار ہمایوں فرور کو بھڑکھڑ کرنے کی کام کو خوش کرتے ہیں اور سہرا آرا سے اس کی شادی ہونے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ وہ شخص کوئی اور ہے۔ یہ پلاٹ بالکل محسوس اور ہے جان ہے۔

۳۔ تیسرے قصے میں خواب و واقعہ کا طبعی خیال کی بغیر بازی کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ آزاد خواب صاحب کی صف حکم نامی بخیر کو، جو آؤ گئی ہے، دھوکہ دینے لگتے ہیں۔ یہاں پلاٹ کچھ نہیں ہے۔ صرف نواب کے گھر کی چھٹکیاں ناول کا زیادہ حصہ گھیرتی ہیں۔

۴۔ اٹھارہویں ایک بازاری صورت ہے جو زندگی میں مختلف طبقات سے گزرتی ہوئی دکھائی جاتی ہے۔ سرشار اس کا پلاٹ بھی مکمل نہیں کرتے۔

۵۔ خرمی کے آزاد کے ساتھ اور الگ رہ کر مختلف واقعات میں پھنسے کا قصہ ہے۔ یہ واقعات کرداری ناول کا پلاٹ بناتے ہیں اور اس میں خرمی کا کردار لائق ہو جاتا ہے۔

۶۔ متعدد چھوٹے چھوٹے قصے جو کہلاتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔ یہاں مرکزی قصہ پہلا ہی ہے اور مختلف قصے آپس میں کوئی ربط نہیں رکھتے اور صرف آزاد کی ذات سے تعلق ہونے کی بنا پر لکھا

ہو جانے کا جواز دینے لگتے ہیں۔

یہ سب بات نہایت دلچسپ ہیں اور ان کو ہزاروں صفحات پر پھیلاتے ہوئے سرشار کھٹولی معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی حواص کا ثبوت دیتے ہیں اور قصہ کے اعتبار سے فساد آزاد کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ سرشار کے سامنے قصہ بیان کرنے کا جو طریقہ ہے وہ داستانوں کا سا ہے جن میں ہیرو کو متنوع سر کرتے ہوئے ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے ہوئے دکھایا جاتا ہے۔ بھرپور طریقہ کے ڈان کچھ نے کے طریقہ کار اور اس کی ہیئت کا اثر بھی ان کے ذہن میں موجود ہے جو خود داستانوں (Romances) کی طرح کا ہے۔ فرق ہے تو یہ کہ یہاں دو حقاہ حواص کے فرد مہمات سر کرنے لگتے ہیں۔ فساد آزاد میں بھی آزاد اور طوطی اسی طرح سے ایک دوسرے کے ساتھ ہیں جیسے ڈان کچھ نے اور سانگو پنزا دونوں حقاہ قسم کے لوگ ہیں حالانکہ سرشار اس حقاہ پر زور نہیں دیتے۔ فساد آزاد پڑھتے ہوئے قصہ گوئی کی وہ صفت جسے حیرت زانی (Suspense) کہتے ہیں، ان میں حد دلچسپ موجود ہے مگر وہ اپنے لانا پانی پن کے باعث اس سے پورا فائدہ نہیں اٹھاتے۔ خواہ گو او کی طوالت، زندگی کے ایک ہی پہلو کی تکرار اور غیر واقعاتی آرٹ بھیرے یہ محسوس ہوتا ہے کہ سرشار وہ قصہ گوئی کا حلیہ نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر احسن کاروٹی نے ایک دلچسپ بات لکھی ہے کہ "فساد آزاد ایک جنگل کا جنگل ہے۔... جن میں کسی ترتیب یا حد نہ ترتیب کا اندازہ مشکل ہے۔ مختلف باتوں کے بہت کافی حصے محض بے کار ہیں۔ اکثر پورے پورے باب ہی محض تکرار ہیں۔ خرابی کو اکثر ایک ہی قسم کے حالات میں لکھی گئی دفعہ دکھایا گیا ہے۔ یکساہت کی بات چیت کے اکثر باب ایسی باتوں سے بھرے ہیں جو کوئی نیک ہی نہیں، رکھیں مگر ساتھ ہی ایسے مقامات بھی ہیں جیسے جلد دوم میں جہاز کا سین۔ یہاں طوفان کی حالت میں لوگوں کی پریشانی، آزاد کی کارگزاری اور خوبی کا بچانے والی کشمی میں بیچہ کر اپنی افیم کی ڈیا کو یاد کرتا، یہ تمام تاثرات اور زور دار زار پائی اثر رکھتے ہیں۔ مگر کوئی باب ایسا نہیں جس میں کچھ نہ کچھ سطر ایسی نہ ہوں جو اپنی جگہ پیش قیمت نہ ظہیریں۔ اگر اس لمسائے کو مختصر کرنے کی کوشش کی جائے تو وہ وہ مشکلات سامنے آئیں گی کہ یہ بیان ہو کر ارادہ ترک کر دیتا ہوگا یا تو اس جنگل کی صفائی کے لیے اسے پورے کا پورا جلا ہی دیتا ہوگا اور یا اس کو اسی طرح رکھنا پڑے گا" (۴۴)

دیکھا جائے تو سرشار کی زیادہ توجہ "بیان" اور "مکالموں" کی طرف ہے۔ بیان کے سلسلے میں وہ رجب ملی جیک سرور کے ہیرو ہیں مگر ساتھ ہی سرشار کی خوش طبعی اور حواص کا راجاں سرور کے اس رنگ میں ایک ایسی جدت پیدا کر دیتا ہے جسے ان کے بیان اور مکالموں کی انفرادیت کہا جاسکتا ہے۔ سرشار کے بیان میں زبان کے لچھے ویسے ہی ہیں جیسے سرور کے ہاں ملتے ہیں مگر ان لمحوں میں واقعاتی و حقیقی اور حواص معاشرے بیان میں ایک نیا رنگ پیدا کر دیا ہے۔ سرشار جب میلوں، ٹیلیوں، محرم، جہلم، بازار ہٹ، آگے کوچوں یا موسموں اور صبح شام کے حقیقی نقشے یا افراد کے خاکے جاتے ہیں تو بھی ان کے بیان کے لمحوں میں حقیقی موجودہ رہتی

ہے۔ مثلاً فسانہ آزاد کے پہلے ہی صفحہ پر جہاں سرشار، شام کا بیان آتا ہے وہ دو مختلف الادبیات کا طبع بیان کرتے ہیں تو یہ رنگ اس طرح سامنے آتا ہے۔ یہاں سرشار کا اثر بھی موجود ہے اور اس سے الگ بھی ہے۔ طرہ امتیاز اس انشائیہ کی رنگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہے:

”ایک صاحب، وضع دنیا سے نابل۔ چٹون خاکی جاکٹ کالی۔ کوٹ جیلا، ویس کوٹ
 وھیلا۔ گھنی ڈاڑھی خوش کی مہمازی۔ ہل بوت پیٹے، کھٹ پٹ کرتے ڈٹل چال چلے
 جاتے ہیں۔ دوسرے بزرگوار، نوجوان اندام، نازک خرام، گھلام، کیچل لیٹ کا دھانی رنگا ہوا
 کرتا، اس پر روپیہ گزرا دلی مہین مشرق کا تین کمر توئی کا چست انگر کھا۔ گھیدن کا چوڑی دار گھٹا
 پیٹے، جو اس کی طرح چٹاں بنائے، مٹھروس رنگے، کچے دار ماش بھری ٹمبی سی ٹوٹی۔
 انہیں سے نکلائے۔ ہاتھوں میں مہندی، چہرہ چھلے، آنکھوں میں سرے کی تحریر، چھوٹے
 چہرے کا زور دھکی چڑھاں جو تازہ پا کیے ہوئے ایک عجیب لوح سے کمر بچکاتے پھونک
 پھونک کر قدم دھرتے چلتے تھے“ [۳۱]

غرض ہر جگہ اس قسم کی زبان موضوع پر مادی نظر آتی ہے اور الفاظ کی گھنی جالی میں حقیقی تصویر دھندلا سی جاتی ہے مگر جب جان سے ہٹ کر وہ مکالموں پر آتے ہیں، اور یہ کثرت سے فسانہ آزاد میں موجود ہیں تو یہاں ان کی گونا گوں صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بازار کے لوگوں کے مکالمے، دیہاتوں کے مکالمے یہ سب اپنے رنگ میں الگ اور قدرتی انداز لیے ہوئے ہیں۔ ان مکالموں میں وہ حصہ خاص ہے جہاں نواسین کی گھٹلوں کے مکالمے سامنے آتے ہیں یا بیگمات کی بات چیت بیان میں آتی ہے۔ مکالمے عام طور پر طویل ہیں مگر پڑھتے ہوئے ان کی طوالت سے دل نہیں اکتا تا بلکہ ہم انہیں خوش دلی سے پڑھتے اور ہنستے جاتے ہیں۔ یہ سرشار کے بیان اور مکالموں کا جادو ہے۔ مثلاً: ”مظہر انصاحب ہاتھی مع ہودا غائب“ کی سرٹنی کے تحت یہ عبارت اور مکالمہ ملتا ہے [۳۲]:

”میں آزاد کو کتب خانہ کی تھوکر لے کر آئے دل ہی دل میں گالیاں دیتے جاتے تھے کہ وہ یہ کتب ہے یا منڈی۔ اتنے میں ایک دیکھیں بات تو قہر کی عالمی شان کو بھی کی طرف گزرا تو حسین اتفاق سے اس وقت دیکھیں موصوف صاحب کیر کا یہ قہر پڑھ رہے تھے۔ آدم خوب بدست لی آیا، کشمیری دریں صوبہ نیست کہ مامقر کسم۔

میں آزاد کو سے بول اٹھے:

آزاد: آدمی تو کھانچوں میں مگر قدر دان کبریتو اھر کا حکم رکھتا ہے۔ دور کیوں جا چے۔ ایک بندہ درگاہ
 میں سوچ
 میں بندہ ہے۔

دیکھیں: (دیکھیں نے اشارے سے بلایا اور کہا) اچھا آدمی اور ہے۔

آزاد: آتا ہوں تیجے کو چڑھائے ہوئے گل ہے۔

- رکھیں: ماشا اللہ آپ شاعر بھی ہیں؟
- آزاد: جی، اور چشم بدور میں جانب ساحر بھی ہیں۔
- رکھیں: ہم سر کے کبھی کبھی ٹکس ہوئے۔
- آزاد: بس مظلوم ہو گیا کہ آپ کسی قوس احمد کی پہلے نگاہ کے کھائل ہی نہیں ہوئے۔
- رکھیں: جی، واٹھ کہتے حاضر جواب ہو۔
- آزاد: تم بھی بے نگے پن میں اکتاپ ہو۔
- رکھیں: تم تو گالیاں دینے لگے تو کوری کر چکے، بس ہوا کھا ہے۔
- آزاد: بہت بڑھ بڑھ کر باتیں نہ دے۔ یہاں اسی بات کے لاکھوں پاتے ہیں کہ ہر بات میں تنگ ملتے ہیں۔

- رکھیں: اچھا آج سے آپ ہمارے مصاحب ہوئے مگر سوتے جاگتے ہمیشہ کافی ہی میں جواب لیں گے۔
- آزاد: دیں گے اور سچ لکیت دیں گے۔
- تھوڑی دیر بعد رکھیں نے بلایا۔ آزاد
- آزاد: خاتہ احسان آباد۔
- رکھیں: آغا و آپ ہیں۔
- آزاد: جی اور رکھیں تو کیا آپ کے باپ ہیں۔
- رکھیں: مست یک فضول۔
- آزاد: چھوٹے سنبھال یا مقول۔

یہ مکالمے ”نفاذ آزاد“ کی جان ہیں۔ جیسے جیسے یہ تعریف آگے بڑھتی ہے۔ حقائق کم سے کم اور مکالمے زیادہ سے زیادہ ہوتے جاتے ہیں۔ انہیں محض چند الفاظ اور ایک دو جملے۔ کہیں کچھ لمبی تقریریں مگر کوئی کھڑا کراں نہیں گزرتا۔ باتوں میں کوئی خاص گہرائی یا معنی خیزی نہیں ہے مگر ایسی گفتگویی خوش طبعی اور جان ہے جس نے آج تک اس تعریف کو زندہ رکھا ہے۔ بعد میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ باتوں کو ضرورت سے زیادہ کھینچا گیا ہے مگر پڑھنے والے وقت ذرا بھی آسکھاٹ پیدا نہیں ہوتی۔ سرشار کی طباطبائی کمال کے ساتھ سامنے آتی ہے اور یہی ان کے تخلیقی جوہر، ان کی شخصیت کا ثبوت اور نفاذ آزاد کی عظیم دلچسپی کا باعث ہو جاتی ہے۔ یہ تعریف انہیں مکالموں کی وجہ سے زندہ ہے۔ مزاحیہ تصانیف عام طور پر اپنے دور کے مذاق ادب کے ساتھ زندہ رہتی ہیں اور مذاق کے بدلنے ہی سے مر ہو کر کھال باہر ہو جاتی ہیں اور اسی لیے کوئی مزاحیہ تعریف آج تک کلاسیک کا درجہ اختیار نہ کر سکی۔ البتہ کوئی مزاحیہ تعریف اپنے کرداروں کے ذریعے زندہ ضرور رہ سکتی ہے۔ ”نفاذ آزاد“ نے کھنکھنی معاشرت کی ایسی بھرپور تدفین کی ہے کہ آج بھی ہم ”نفاذ آزاد“ کے مطالعے سے اس تہذیب کے

خود خال نمایاں کر سکتے ہیں اور ساتھ ہی اس نے مکالموں سے اپنے کرداروں اور خصوصاً خوشی کے کردار کو زندہ جاوید کر کے ہمیشہ کے لیے ہمارے ساتھ کر دیا ہے۔ مکالمے اور کردار ہی اس تصنیف کو زندہ رکھیں گے۔ مکالمے جہاں یکجہات کی بول چال میں آتے ہیں وہاں بذریعہ طنز و طعنت (WIT) زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ محلات کے مناظر میں ایک جہانی یکجہات اور دوسری آسمان جا ہمیشہ بڑے چرب فقرے بولتی ہیں۔ اس دور کی تہذیب اور اس کے کرداروں کو یہ مکالمے ٹھیک ادا نکلتے اور اقلیت کے ساتھ زندہ کیے ہوئے ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ ان مکالموں کے ذریعے ہی کردار ابھرتے ہیں اور "فلسفہ آزاد" اردو میں کردار نگاری کی منفرد مثال ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اس "داستانی ناول" میں ہمیں چلتے پھرتے لوگوں اور مرد و عورتوں کا ایک بڑا گروہ نظر آتا ہے جو کسی نہ کسی بات سے اس معاشرے اور اس کی تہذیب کی لٹا کھڑکی کرتا ہے۔ یہ سب "تایپ" ضرور ہیں لیکن ان سب میں زندگی کی لہر موجود ہے۔

ان کے علاوہ سرشار نے کچھ بڑے کردار ابھارنے کی بھی کوشش کی ہے جو پورے طور پر نہیں ابھرتے۔ وہ مکمل کردار تخلیق کرتا چاہتے ہیں مگر ان کے اندر وہ قسری صلاحیت نہیں ہے کہ مختلف پہلوؤں کو مربوط کر کے ایک نکل بائیں۔ فلسفہ آزاد میں دو کردار خاص طور پر اسی ناکامیابی کی مثال ہیں۔ ایک آزاد اور دوسرے اللہ رکھی جو بڑا یکجہات ہو جاتی ہے۔ ان میں سب سے اہم آزاد ہے جو بہت کچھ خود سرشار کا حوصلہ سا خاک ہے۔ آزاد نظیری ہی مسلم ہے اور لکھنؤ کے طرز زندگی میں پوری طرح رچا ہوا ہے مگر رنجیت پندری کے ساتھ ساتھ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے ترقی پسند طبقات سے بھی وابستہ ہے۔ وہ لکھنؤی تو تھا اسے بری ہے۔ وہ جہاں گشت، حسن پرست ہے۔ وہ چڑھا کھٹا ہے اور ترقی کرنے کی جو راہیں انگریزوں کی حکمرانی و اقتدار کے زیر اثر سرسید احمد خاں نے کھولی تھیں ان پر خوش دلی سے چلتا ہے۔ وہ مصلح بھی ہے حالانکہ سیرا باشی اور عورتوں سے تعلق رکھنے کے معاملے میں وہ غیر امداد ہے۔ حسن آرا کے شوق میں وہ جنگ میں شرکت کے لیے ترقی جاتا ہے مگر راستے میں بھی معاشقے کرتا جاتا ہے۔ جنگ میں فتح یاب ہو کر وہ اپنی پروہ مصلح بن جاتا ہے اور نہ صرف وہی کرتا ہے بلکہ کئی اصلاحی کاموں میں بھی مصروف ہو جاتا ہے۔ لیکن ان اختلافی پہلوؤں کے ساتھ اس کا کردار ادھر اور ابھل رہتا ہے اور اس میں کوئی انفرادیت نہیں ابھرتی۔ کیسے اس میں مہاتے کی حد تک کمال دکھایا گیا ہے اور کیسے وہ پست ہو جاتا ہے۔ وہ ساری تصنیف پر چھایا ہوا ہے۔ فلسفہ آزاد کا مرکزی کردار ہے لیکن پھر بھی بحیثیت کردار وہ پوری طرح کامیاب نہیں ہے اور ٹوٹا ٹوٹا سا دکھائی دیتا ہے۔ وہ داستانوں کے شیرازوں اور ناول کے ہیرو کے درمیان کی کوئی چیز (ہائیو فر) نظر آتے ہیں۔ پھر ہائیو فر کا کردار اس سے بھی زیادہ کمزور ہے۔ حسن آرا اور سپہر آرا کو سرشار نے الگ الگ دو کردار دکھانے کی کوشش کی ہے مگر وہ دونوں اپنے دور کی عورت کے روایتی روپ سے الگ نہیں ہو پا ئیں۔ اللہ رکھی میں ایک مکمل اور اہم کردار بننے کی کوشش تھی مگر اس کے مختلف پہلوؤں میں سرشار نے کوئی رابطہ قائم نہیں دکھا اور اس کی زندگی کے

خوبی اپنے گمے ہوئے حسن پر نازاں ہیں:

”مگر تو حضور کی بدولت قریب ہی نہیں پہنچنے پاتی، میں نگر کیا جانوں۔ جو زونہ جاتا اہل میاں سے آتا۔ دو دفعہ پلاؤ آؤا اور ایم کی چٹکی لگاؤ۔ حضور اب قوت کیا۔ جہاں میں عوام پر بھی جو بن تھا۔ چمک میں انگلیاں اٹھتی تھیں۔“

وہ آزاد کے ساتھ رہتے ہیں مگر آزاد کی نئی نئی باتوں پر فوکتے ہیں۔ مذہب کی آزادی پر حرف لاتے ہیں اور نئی چیزوں سے، پرانے قسم کے دہم کے ساتھ، پرہیز رکھنے کے لیے کہتے ہیں۔ جب آزاد ہوئیں گے تو جانے کے لیے کہتے ہیں تو خوبی کہا لٹتے ہیں:

”اے لاجل۔ اے لاجل۔ اے لاجل۔ خدا کی جگہ کسی بچے اور بچے مسلمان کو نہ لے جائے۔ تو بچہ (اپنے کان پکڑ کر) گناہ گار بندہ ہوں۔ اے تو ہا ہوئیں گے اور ہم جاکیں۔ لاجل و لا قوتہ جس آپ ہی کو مبارک رہے۔ قبلہ بندہ درگزر۔“

سرشار ہونوں سے خوبی کی کشتیاں دکھاتے ہیں اور ہر جگہ نصیحتیں پٹا دکھاتے ہیں خاص طور پر ان حضرات ان کی خوب گت بٹاتی ہے۔ وہ عاشق حراج بھی ہیں۔ اپنی فارسی دانی پر انھیں فخر ہے جس کے بڑے مضحک و دلچسپ صوفیہ سامنے آتے ہیں۔ آزاد سے ان کی صحبت مسلم ہے اور وہ دنیا بھر میں ان کے ساتھ گھومتے ہیں مگر اپنے زہم پر اٹھیں اور اپنے ہر کھنڈہ کے ہر جگہ مدح خواں رہتے ہیں اور اس کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کا کردار پیش کرتے ہوئے سرشار نے فنِ کردار نگاری کے تعلق سے ہر غلطی کی ہے یعنی کہیں خوبی کو خواہ مخواہ پڑا کر اور ہار بار پڑا کر ان کے کردار کو گناہ کر دیتے ہیں۔ کہیں ہار باراً سے ایک ہی حالت میں پیش کر کے عکس کاری غلطی کرتے ہیں مگر اس کے باوجود خوبی کا کردار کہیں پر بھی طبع فطری نہیں ہوتا۔ اس کے کردار پر غور کیا جائے تو ایک پورا معاشرہ اس میں اسی طرح سنایا ہوا ہے جیسے ڈکنس (Dickens) کے ”مسٹر پیک وک“ کے کردار میں پورے عہدہ کنٹرول کیا انگلستان سام گیا ہے۔ پھر خوبی ایک آفاقی علامت بھی ہیں اور ہر انسان کے احساس برتری میں بے گئی کا اشارہ ہیں جسے سطر زندگی میں ہر انسان محسوس کرتا ہے۔ خوبی، ہاں جو دان تمام خامیوں کے جوہر کے خالق نے اسے پیش کرتے ہوئے برتی ہیں وہ ایک آفاقی کردار ہو جاتا ہے۔ خوبی ”ذوال شدہ تکسوی مسلم تہذیب کا لہجہ ہے۔ وہ تہذیب جس کا جسم کمزور ہے جان اور قد گھٹ کر بالکل ہونوں جیسا ہو گیا ہے لیکن ایک ہزار سال کی حکومت، طاقت اور عظمت کا نشا اب بھی چڑھا ہوا ہے۔ اسی لیے غنی بکھارنا، دونوں کی ہانکنا، ایچی بڑائی کا اظہار کرنے کے لیے ڈیجلیس مارنا خوبی کی گھنٹی میں پڑا ہوا ہے۔ برصغیر کی ذوال پندہ مسلم تہذیب کی دوج خوبی کے کردار میں مجسم ہو گئی ہے۔ اسی لیے خوبی صاحب آج بھی زندہ ہیں اور آنے والے زمانوں میں بھی اس تہذیب کے بھرپور ترجمان کے طور پر زندہ رہیں گے“ (۳۳)۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ”ان کا دھڑ بڑا تھا اور تلخ کا دھڑ کرے پاؤں تک چھوڑا تھا۔ جب بیٹہ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قسمت

جوان ہیں۔ جب کمرے ہوئے تو آدمیوں کی کمرنگ پہنچے" (۳۳)۔ کم قامت اور بڑے غریب آصف الدولہ سے کہیں زیادہ اس جذبہ کے بے مثال و زندہ نمائندہ ہیں۔ حسن قاروقی نے لکھا ہے کہ "غریب کے مقابلے کا کوئی کردار اردو ادب نہیں پیش کر سکتا۔ اس میں اخلاق سے وہ اہمیت (Significance) وہ گہرائی اور وہ افاقیت پیدا ہو گئی ہے جو عام طور پر سرشار کے بس کی بات نہیں تھی" (۳۵) اور یہ بھی کہتے ہیں کہ "اگر غریب کو دیکھتے ہوئے 'فسانہ آزاد' پر رائے دی جائے تو اس کو ناول کہتے ہیں کوئی غلط نہ ہونا چاہیے" (۳۶)۔

"فسانہ آزاد" کے دو اور پہلو بھی خاص طور پر نمایاں ہیں۔ ایک اس "داستانی ناول" کی "واقعیت پسندی" اور دوسرے اس کا "مزاح" جو اس کی عبارت میں پوری طرح گندھا ہوا ہے۔ سرشار پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو میں "واقعیت" (Realism) کو برہنہ کی کوشش کی اور اسی وجہ سے وہ پھنسو کی زندگی کی بھرپور ترجمانی کرنے میں کامیاب ہوئے اور یہی وہ پہلو ہے جس کے باعث جذبہ ہی جانے کی صورت میں فسانہ آزاد آج بھی دلچسپ اور زندہ ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ اردو قصہ داستان کے دائرے سے نکل کر اب ناول کے دائرے میں داخل ہو گیا ہے۔ آزاد پھنسو کی زندگی کے مختلف پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ غریب احمد کے برخلاف یہ قطعاً کسی اخلاقی نظریے کے تابع نہیں ہیں۔ یہاں سب سے اہم کوچہ بازار میں پٹنے پھرتے مزد اور محروموں کی وہ زندگی ہے جہاں لوگ تہواروں اور اجتماعی رسوم میں مصروف ہیں۔ بہشت بہار کے جشن ہو رہے ہیں۔ جہاں میلو میلوں کی کہا گئی ہے۔ عزم، جہلم کے جلوس نکل رہے ہیں۔ "خلیج بکات" کے مقابلے ہو رہے ہیں۔ طوے ماڑے آزادے جارہے ہیں۔ زندگی ضعیف و عقائد یوں اور تو ہم پرستی کے ساتھ گزاری جارہی ہے۔ پارسی ڈراما کمپنیوں کے عجیب و غریب ڈرامے ہو رہے ہیں۔ شہر کی انگلیں کردی ہیں۔ مشاعرے ہو رہے ہیں اور قدم قدم پر شعرو شاعری ہو رہی ہے۔ مجروں پر سیر ہو رہی ہے۔ مہاس طوٹی اسی زندگی میں رکتے ہوئے لطف کا سداں بہم پہنچا رہے ہیں۔ پرانے فیشن کے لوگ انگھر کے پہنے دو ماش کی ٹوپی لگائے، چھڑی ہاتھ میں لیے اپنی مخصوص وضع کے ساتھ بل بھر رہے ہیں۔ ساتھ ہی نئی زندگی کے آچار بھی نمایاں ہو رہے ہیں۔ لوگ ریل کا سفر بڑے اہتمام سے کر رہے ہیں۔ انباء شاخ ہو رہے ہیں۔ ہوٹل کھل رہے ہیں۔ ٹھیکر، نانک دہس اور انڈیا ڈرامے ہو رہے ہیں۔ چاند خانے آباد ہیں۔ ہر جگہ فلم کے کھولے ہیں۔ لباس اور کونوں پر مشق و عاشقی کے صحرے سر کیے جارہے ہیں۔ شہر کی باڑیاں لگی ہیں اور چہر سبیلی جارہی ہے۔ مرغ باڑی اور شیر باڑی کے مقابلے ہو رہے ہیں۔ سرائیں ہیں بھڑیاہٹیں ہیں۔ دیہاتی لوگ بھی کوچہ بازار میں گھومتے پھرتے نظر آ رہے ہیں۔ نوابوں کی پھلیں ہیں، اُن کے دربار ہیں، مصاحب ہیں اور بھولے نواب کسی دھن میں مبتلا ہیں مثلاً نواب ذوالفقار علی خاں اپنی صف حسن نامی بیٹر کے دلچانے ہیں اور مصاحبین نواب صاحب کی چالوسی میں لگے ہیں۔ فسانہ آزاد میں رواں دواں زندگی کے یہ دو واقعاتی نقشے ہیں جو سرشار کے لطف جان کے ساتھ ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ سب کچھ ہے مگر "فسانہ آزاد" میں ان کے علاوہ

مخلات کی اندرونی زندگی کی متحرک تصویریں بھی سامنے آتی ہیں اور سرشار مخدرات (پردہ افش عورتیں) کی زندگی اور ان کی مصروفیتوں کا بیان بھی واقعیاتی انداز میں کرتے ہیں۔ فسات آزاد کا سب سے اہم حصہ ہے جہاں بیگمات ہاتھیں کرتی نظر آتی ہیں اور مختلف طراز مائیں اپنے کاموں میں لگی ہوئی ہیں۔ یہاں اندو میں پہلی ولعہ زمان خانوں کی زندگی سامنے آتی ہے۔ سرشار کا بچپن مسلمان گھرانوں کے اندر آتے جاتے گزارھا۔ اس میں سرشار کی شخصی قوت ضرور شامل ہے مگر پھر بھی یہ نقشہ حقیقی اور واقعیاتی ہیں۔ مخلات میں مذہبی رسوم کی ادائیگی، وہاں کی توہم پرستی، جوہروں کے مختلف طبقوں کی زبان اور بول چال کے لیے انور طرز کے حقیقی بیان ”فسات آزاد“ میں زندگی کی روح پھونک دیتے ہیں۔ عشق و عاشقی کا بیان بھی ہے۔ حسن آرا اور سپہر آرا آزاد اور ہاچوں فر کے عشق میں جھلا ہیں لیکن یہ نقشہ غیر واقعیاتی ہیں اور اسلئے پڑاؤ نہیں ہیں جتنے اس زندگی کے نقشے جو خدوان کی آنکھوں دیکھی ہے اور جس میں وہ خود شریک رہے ہیں۔ حسن آرا اور آزاد، سپہر آرا اور ہاچوں فر کے عشق میں کوئی گہرائی نہیں ہے اور ان کے عشق کی کوئی مخصوص نوعیت سامنے نہیں آتی۔ اکثر پست عشق بازی کے ذکر ہیں اور اللہ رکھی کے عشق میں یہی پست سطح قائم رہتی ہے۔ لیکن ان کی بھی یہ اہمیت ہے کہ عاشق حرائق کا یہی پست رنگ لکھتے والوں کا حراج تھا اور یہی عشق بازی عام تھی۔ خود ہر زمان سرشار بھی اسی رنگ کے عشق میں دلچسپی لیتے رہے یہاں نہ کوئی گہرائقی مطالعہ ہے اور نہ کوئی فلسفیانہ نظر بس جو ظاہر میں ہے اسے ہی بیان کر دیا گیا ہے مگر لکھنے والوں کا یہی ظاہر عشق تھا جو ظاہر میں کسی قسم کی کھلی نہیں چا تا تھا۔ سرشار اخلاق و اصلاح کی طرف آخری جلد میں آتے ہیں اور آزاد سے بار بار مخاطب ہوتے ہیں مگر یہ سب کچھ بے جان دست ہیں۔ اس کی وجہ ہے کہ یہ سرشار کا دائرہ عمل نہیں ہے۔

آزاد کا اصل دائرہ ”خوش طبعی“ اور ”غرافت“ ہے۔ ان کی انفر مزانجیہ ہے اور مضحک باتوں کو سامنے لانے میں ان کی طبع کے جوہر کھلتے ہیں۔ یہاں بھی وہ اکثر بھانڈوں کی لٹاؤ کی، چیت بازی اور گالی گلوں والے حراج میں پڑ جاتے ہیں۔ طوطی کو بچاؤ، کشتی لڑاؤ اور ہر داؤا چھنے چھانے کے خاص ذرائع ہیں۔ خود وہی لکھتے ان باتوں کو عام طور پر پسند کرتے تھے مگر جب وہ نواب کے مصائب کی لکھتو یا بیگمات کی بات چیت کو بیان کرتے ہیں تو ان کے ہاں بذلہ بیخ غرافت (Wit) کے خوب صورت نمونے سامنے آتے ہیں۔ ان کی خاص دلچسپی بزلہ بلی اور فقرہ بازی ہے اور اس سطح میں وہ سطح کے سطح کھینچتے چلے جاتے ہیں۔ بات میں سے بات نکالتے ہیں، فقرہ پر فقرہ چست کرتے ہیں اور اس طرح کہ ہر سطح میں دلچسپی پوری طرح باقی رہتی ہے۔ اسی خوش طبعی لکھنے کی وجہ سے ان کی تصانیف ذمہ ہیں۔ یہ خاص لکھنے کا حراج ہے، جہاں کے ذمہ دل اور خوش باش لوگ باتیں بناتے ہی میں اپنی زندگی گزار دیتے تھے۔ سرشار انھیں لوگوں میں سے ہیں اور انھیں کے ترجمان ہیں۔ اسی لیے اس قسم کی حراج میں ان کا کوئی تابی نہیں ہے۔

ساتھ ہی سرشار کرداری حراج کی طرف بھی آتے ہیں۔ ان کچھ نے کان پہ خاص اثر ہے اور وہ

فلسفہ آزاد میں ڈان کھلے اور ساگو پازا کے سے کردار بنا کر کامیاب ہوتے ہیں لیکن وہ اس بات سے واقف نہیں ہیں کہ سردھاتر کے حراج کے پیچھے کیا سنجیدگی چھپی ہوئی ہے اور کیوں اس کے کردار بچوں اور بڑوں دونوں ہنسنے اور ہنسانے کا موقع فراہم کرتے ہیں اور ساتھ ہی اہل ادب کو عظیم مضمون ہوتے ہیں۔ شرار سردھاتر کے سخی ہر ہیں مگر اس کے باوجود وہ حراجہ کردار نگاری کی بلحاظی نہیں رکھتے بلکہ ایسی مثال بھی قائم کرتے ہیں جو غرضی کی صورت میں ایک پرے معاشرے کی ترجمانی کی لازوال مثال ہے۔ غرضی کو ہم اس معاشرے پر غرضی مثال بھی کہہ سکتے ہیں مگر شرار کے سامنے کوئی خاص مقصد نہیں ہے اس لیے حراجا غرضی طور پر کردار سے زیادہ حراجہ کردار ہی کا روپ دھارتا ہے اور یہی پہلو اس کے کردار سے زیادہ اہم ہے۔

شرار قدیم روایت میں رہتے ہوئے ہیں۔ مگر جدید تحفاتیات سے بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ جیسے جیسے فلسفہ آزاد آگے بڑھتا ہے وہ ان جدید تحفاتیات کو بھی قبول کرتے جاتے ہیں جو، اگر بڑی اقدار کے ساتھ، ہندوستان کی معاشرت پر حاوی آرہے ہیں مگر ان کے حراج میں چونکہ وہ ”مکبری سنجیدگی“ اور ”موصیعت“ (Concentration) نہیں ہے اس لیے ان کی ترجمانی سخی نقوش بنا کر وہ جاتی ہے اور ان نقوش میں غرضی کو چھوڑ کر سب ہی فانی ہیں۔

شرار کی دنیا عظیم احساسات سے خالی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ غرضی کی زندگی جو خود ان کی زندگی ہے۔ ہر عظیم قدر سے خالی ہو چکی تھی۔ محض تفریحات ہی سب کچھ تھیں۔ یہ زندگی تھن آہیر بنائی ضرورت تھی مگر اس میں ”حسن“ اور ”احساس بحال“ موجود تھا۔ یہی پہلو شرار کی توجہ کا مرکز ہے مگر جلد ہی وہ ہنسنے ہنسانے لگتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تہذیب اپنے حال کو ہنسنے ہنسانے میں بھلا دینا چاہتی ہے۔ شرار اس زندگی کے بے ڈھنگے پن کو ابھار کر بھولے ہی کا عمل کرتے ہیں زندگی کا یہی ہے ڈھنگ کہ ان کے حراج و ظرافت کا ذریعہ ہے۔ ان کی ظرافت کو اس فخر سے دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک معیار ضرور رکھتے ہیں لیکن زندگی کو پست اور گرا ہوا دیکھ کر اسے فسی فسی میں ڈال دینا چاہتے ہیں اور وہ عمارت اس معیار پر زور نہیں دیتے۔ ان کی فسی زیادہ تر بھارتوں کی نقوشوں والی فسی ہے جس میں بار پھٹ، گالی گھوج اور ہر قسم کا بھٹکاو پن شامل ہے۔ غرضی کی ہر جگہ گت بنائی جاتی ہے۔ لہذا مضران کے ہاتھوں ان کی شامت آتی ہے۔ بیٹوں سے سختیاں کرائی جاتی ہیں اور اپنی اکثر میں وہ بری طرح پٹے ہیں۔ ان کے ہاں اسی قسم کے حراج کی کثرت ہے۔ خود راہجیس کے ”ڈون کلائے“ میں اسی قسم کا حراج اکثر سامنے آتا ہے جس سے شرار کو اس غرضی حراج کے حراج کو برستے کی ترغیب ہوئی ہوگی۔ بہر حال اس قسم کا حراج وقتی تفرق سے آگے نہیں بڑھتا۔ پھر فواریوں کی محفلوں کی بات چیت ہے جہاں حراج ایک شہ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں بات میں سے بات پیدا کرنا، جملے بکلت بولنا، فخر سے چست کرنا حراج کا ذریعہ ہیں۔ یہاں شرار بذریعہ ظرافت (Wit) کے وہ بے پرا جاتے ہیں اور فی الواقع کمال دکھاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے اندر ہلکی ڈھانچ اور ذکاوت تھی۔ ہاتھیں بہت معمولی اور بے سنی سی

ہیں۔ مگر الفاظ کے الٹ بکیر سے وہ دلچسپی قائم رہتی ہے کہ دھیان اسی طرف رہتا ہے۔ یہ سین خواہ مردانے میں ہوں یا زنانے میں بہت لمبے لمبے اور طویل ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کی ذکاوت کا خزانہ بھی خالی نہیں ہوتا۔ یہی ذکاوت ان کی مزاح نگاری کا کمال ہے۔ اسی کمال سے وہ جدید مزاح کی طرف بھی آجاتے ہیں اور خوبی اور مہر ان کی جیسے مزاحیہ کردار تخلیق کر کے مزاح نگاری میں باہر ہو جاتے ہیں۔ یہ ان کی تخلیقی ماں کے سطر سطر پر نمایاں ہے۔ ان کے مزاحیہ کرداروں میں بھی وہ بے حد کچا کچاں موجود ہے جو خود انھیں زندگی کا نمایاں پہلو ہے اور ان افراد میں اس درجہ زیادہ ہے کہ ہم اسے انفرادی بھی کہہ سکتے ہیں۔ خوبی اس مزاح نگاری کی اردو میں بہترین مثال ہے۔ وہ ساکھو پانزا کے پائے کی چیز ہے اور ہم اس کردار کی بے پناہ مزاحیہ قوت سے الکار نہیں کر سکتے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس دھم، اس اکڑ اور اس غامبی کو انھیں تہذیب و معاشرت پر مڑ کر لیا جاسکتا ہے؟ انھیں کہیں ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی معاشرت پر تھپتھپ کر رہے ہیں۔ مگر مڑنے کے لیے جو خمیہ کی مزاح کے پس منظر میں ہونی چاہیے وہ سرشار کے پاس نہیں ہے۔ ان کے مزاح کا لالہ ابائی پن انھیں طوطی نہ نہیں آنے دیتا اور وہ خالص مزاح نگاری ہی کی سطح پر رہتے ہیں۔ مسٹر پک وک (۱۸۳۷ء) اور سر جون فالستاف (Mr Pickwick and Sir John Falstaff) کے کردار بھی خالص مزاحیہ کردار ہی ہیں مگر پک وک کے بے ڈھنگے پن کے پیچھے ایک عظمت نظر آتی ہے۔ اور وہ Spectacled angel in garters ہو جاتا ہے۔ فالستاف کی بد معاشرتی اور پائی پن (Rascality) زندگی کی ایک بہت ہی عظیم حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے۔ سرشار مزاح کو عظمت سے ہم کنار نہیں کر پاتے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ خود اردو ادب میں اس کی کوئی مثال اور کوئی روایت پہلے سے موجود نہیں تھی۔ خوبی جیسا کہ ہم نے کہا، انسان کی آفاقی کمزوری کا اشارہ ضرور معلوم ہونے لگتے ہیں مگر آخر میں وہ بھی شمس کرنا ل دیتے ہی کی چیز رہ جاتے ہیں۔

سیر کسار (۱۸۹۰ء):

سیر کسار ۱۸۹۰ء میں پہلی بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے وہ "فساتہ لطیف" کے ذریعہ منظر قسط واٹر "اودھ اخبار" میں شائع ہوا تھا۔ "فساتہ آزاد" کے بعد جب ہم "سیر کسار" کی طرف آتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سرشار نے اس بڑے دائرے کو، جو جنگل کی طرح پھیلا ہوا تھا، پار کر لیا ہے۔ یہاں فساتہ آزاد کی طرح کئی چٹا نہیں آتے بلکہ ایک ہی چٹا پر سارے ناول کی عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ یہاں ایک نواب ہیں اور ان کا محل مرکز توجہ ہے جہاں نواب صاحب مختلف مصروفیات میں مگرے نظر آتے ہیں۔ یہاں چٹا میں وسعت ہے اور یہ چٹا فساتہ آزاد سے زیادہ مربوط ہے۔ یہ نواب بھی دیکھے ہی ہیں جیسے "فساتہ آزاد" کے شیر باز نواب ہیں مگر ان کی دلچسپی و خواہش یہ ہے کہ وہ سیر کسار کے لیے نئی نال چاٹیں۔ اس سلسلے میں سب جاری ہو جاتی ہے تو اب تک معلوم ہوتا ہے کہ ان کی سالی کے پاس تقریب ہے اور وہ سفر کا ارادہ ترک کر دیتے ہیں اور وہیں تقریب میں قرن ڈائی منہارن پر حاضر ہو جاتے ہیں۔ کچھ عرصہ بعد

قرن ان کے گمراہ جاتی ہے۔ اس کی بہن نازو کے تعلق سے مہراج لی کا حوالہ کر دیا۔ قصے میں شامل ہو جاتا ہے۔ قرن کی گھٹیا حرکتیں بیان میں آتی ہیں جن سے نواب کی مصمت، آب بڑی تنگدہ اور عقابے میں قرن کی گھٹیا کمینہ حرکتوں کا قصداً سامنے آتا ہے مگر یہ سب باتیں واقعاتی نہیں بلکہ خیالی ہیں۔ پھر کچھ عرصے بعد نواب صاحب اور قرن مصماٹین کے ساتھ نئی نال جاتے ہیں اور وہاں گل چہرے اڑاتے ہیں اور جب کھنڈہ واپس آتے ہیں تو قرن کسی کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور کچھ عرصے بعد وہ واپس آ جاتی ہے۔ وہ کئی بار بھاگتی ہے اور ہر بار نواب صاحب اسے واپس لے لیتے ہیں۔ آخری بار جب وہ چپ دھپ میں جلا ہو کر واپس آتی ہے تو وہ بھڑاسے اپنی فوج دھمکی میں جکڑے دیتے ہیں اور کہیں وہ مر جاتی ہے۔ قرن کی بہن نازو اور مہراج لی کا قصہ متوالی ہے۔ نواب صاحب ہو کر اپنی تنگم کی طرف رجوع ہو جاتے ہیں اور راجہ راجہ است پر آ جاتے ہیں۔

یہاں بھی مرکز قوتہ کر دیا اور ان کی باتیں ہیں۔ قصہ کا مرکز نواب صاحب ضرور ہیں لیکن بحیثیت کر دیا وہ کوئی خاص تاثر نہیں چھوڑتے۔ ان کی اہمیت عیاشی بھی کوئی مضبوط نہیں رکھتی۔ قرن سے جو وہ رواداری برہتے ہیں اسے داخلی طرزی ضرور کہا جاسکتا ہے مگر یہاں سرشار نواب صاحب کے مزاج کا کوئی نظریاتی یا سماجی پہلو نمایاں نہیں کر پاتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کر دیا نگاری ان کا تخیلی مسئلہ نہیں ہے بلکہ جو کر دیا بن جاتا ہے وہ خود ہی بن جاتا ہے۔ "سیر کسار" میں قرن بہت بکھڑایا ہوا ہوتی ہے۔ اس کی صورت بڑی دلکش ہے۔ اس کے عیاشی کثرت سے ہیں۔ وہ خود بڑی بارہاں عورت ہے۔ نواب صاحب اس پر عاشق ہو جاتے ہیں تو وہ اپنی جہاں دیدہ واری سے مشہور کرتی ہے اور وہ قرن کے تعلق سے نواب صاحب کو چھاس لیتی ہے۔ قرن دل کی تہی نہیں ہے۔ اس میں جیووانی بالکل نہیں ہے۔ وہ اس ایک کھنڈہ ری لڑکی ہے جسے کسی چنے کی پرانی نہیں ہے۔ وہ نواب صاحب کے ساتھ خوش ہے۔ اس کی بہن نازو اس سے متضاد ہے اور مہراج لی سے دولت بنوڑنے پر لگی رہتی ہے اور قرن کو بھی عیاری و چالاک کی کا مشہور دیتی ہے۔ قرن خود پیندہ، اوچکی اور کم ظرف ضرور ہے۔ وہ تنگم بن کر نواب صاحب کے گھر میں رہ رہی ہے مگر گنڈیری والے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور نواب عسکری کی قدر دانی اور عزت کا ذمہ سنبھالی احساس نہیں کرتی۔ وہ ایک گری چڑی عورت ہے جو اچھی شکل کے سرو پر ایک ہل میں دھجھ جاتی ہے اور اسے کوئی اخلاقی احساس نہیں ہوتا۔ فلوتی اور فطیلے برف والے سے اس کی طاقتوں کا حال سرشار نے خاص طور پر دکھایا ہے۔ سرشار اس سے ہم دردی پیدا کرنا چاہتے ہیں کیونکہ وہ اپنی ذات سے گھٹا کر نہیں ہے بلکہ لوگوں نے اسے گناہ کرنے کی عادت ڈال دی ہے۔ بہر حال اس سطح پر اس کے نقوش کچھ کمزور ضرور ہو جاتے ہیں مگر وہ کوئی با وقعت کر دیا نہیں بن پاتی حتیٰ کہ اس دور سے پر بھی نہیں آتی جس دور سے پر فساد آزادی کا لہر لگتا ہوا ہوتا ہے۔ خود سرشار بھی اسی قسم کی مشق بازی سے واقف تھے جو انھوں نے قرن وہ نازو کے روپ میں "سیر کسار" میں دکھائی ہے قرن کی عیاشی میں کوئی انسانی عظمت نظر نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ کھنڈہ کے اس معاشرے میں اصل مشق کا کوئی وجود نہیں تھا۔ نواب عسکری اور قرن کا

عشق اور ہجر قرن کا چھٹاں ہیں ہی کھنڈ کی جیسی زندگی کی اصل حقیقت تھی۔ "سیر کسار" کے شروع میں سرشار نے ایک تہذیب یافتہ طوائف کو بھی داخل کیا تھا مگر وہ اپنی جگہ اور لچے دار بائیں بنا کر چکھوئی دیر بعد قاب ہو جاتی ہے۔ مظلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے میں طوائف پھنسی بھی ایک ایسا رواجی فعل تھا جس میں عشق کی بالکل گنجائش نہیں تھی۔ اسی لیے یہاں بھی ناز و اور قرن بھی وہ احتیاط و احتیاجاں سامنے آتی ہیں۔ ایک نیکار اور مفاد پرست، چالاک و عیار اور دوسری بھولی، فائدہ سے بے پرواہ اور جذبات میں بہہ جانے والی۔ "سیر کسار" میں ہمیں جذباتی، پست اور عریاں عشق کی واقعیاتی ترجمانی ضرور ملتی ہے مگر سرشار یہاں کوئی ایسی "معنویت" (Significance) پیدا نہ کر سکے جس سے وہ فی الحقیقت فن و واقعیت نگاری کے دائرے میں آسکتے۔ ایسی باطنی واقعیت نگاری جوں کا توں ہمارے "نادر نام ہواری" کی عیاشی میں دکھائی ہے۔ یہ معنویت نہ کھنڈی کلچر میں تھی اور نہ اس کے اطراف میں تھی۔

سیر کسار کا سب سے بڑا کردار مہراج ملی ہے۔ خوبی کی طرح یہ بھی حرا بیہ کردار ہے۔ جیسے فسات آزاد کی جان خوبی ہے اسی طرح سیر کسار کی جان مہراج ملی ہے۔ وہ ہیں تو خوبی ہی کی طرح بے ڈھنگے اور سٹیک مگر خوبی سے زیادہ پتلو دار اور پاک و انسان ہیں۔ کیزے لٹنے سے درست، تہذیب قیصر میں فن و میل کش ہیں۔ مگر یہ معاملات میں سیانے نیچے اور طرح اطراہات میں پورے نیچے، مگر ہیں وہ بھی نرمے احمق۔ ان کی حماقت یہ ہے کہ وہ دوسروں پر مہر و سا کر لیتے ہیں اور پھر احمق بننے ہیں۔ نواب کے ہاں ایک سخرہ ان سے کہتا ہے کہ "آپ اپنے وقت کے کتبہ ہوا ہیں بلکہ ان سے بڑا حکم"۔ اس پر مہراج ملی سمجھتے ہیں کہ "کتبہ ہوا" کوئی شخص ہے۔ ان کو بھرا دیا جاتا ہے کہ یہ ایک ہی شاعر ہے جس کا دماغ ان فول کشور پر بس میں ملتا ہے۔ مہراج ملی چونکہ بڑے فارسی داس عشق ہیں، وہ فوراً لالہ شاہی فارسی میں فول کشور پر بس کے نام ایک رقصہ لکھ کر کند ہوا کا دماغ طلب کرتے ہیں۔ یہ رقصہ خود مزاح کا دلچسپ نمونہ بن جاتا ہے۔ یہاں ہمیں خوبی کی ایسی ہی فارسی دانی یاد آنے لگتی ہے۔ نواب صاحب کے ہاں عشق مہراج ملی کی تہی کے بارے میں زیادہ بات ہوتی ہے اور یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ وہ لالہ کو ذی مل کے سے مال دار کنجوس کھسی چس ہیں۔ ان کی کنجوسی فطری ہے جو ان کی حماقت سے مل کر عیاری نہیں بلکہ سراسر حماقت بن جاتی ہے۔ بڑھنے والوں کو بتایا جاتا ہے کہ:

"عشق مہراج ملی کی کنجوسی جب شان لیے ہوئے ہے۔ وہ یہ خرچ کرتے وقت وہ بہت عیار بن جاتے ہیں اور دانگ سے بے خبر ہو کر ایک ایک پیسے پر جان دیتے ہیں۔ انتہا یہ کہ فی ناز و کو موہن و تم دیتے ہوئے بھی ہچکچاتے ہیں۔"

چھڑی جائے دھڑی نہ جائے ان کی فطرت میں شامل ہے مگر حماقت میں چکر ہمیشہ دھڑی ہی جاتی ہے۔ وہ ناز و سے بچنے بھی رہتے ہیں اور یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی دلچسپی اتنا پانی والے لڑائی میں، اہل کھنڈ کی

طرح، زیادہ ہے۔ ان کی فارسی دانی کو بھی سرشار نمایاں کرتے ہیں اور لالہ شادی فارسی پر خوب خوب چھٹ کرتے ہیں۔ مہراج ملی محترموں سے فارسی بولنے نظر آتے ہیں اور اپنی جودی سے بھی، جو بالکل پرمی بھی نہیں ہے، فارسی بولتے ہیں۔ پھر غریبی کی طرح، وہ لالہ بھیک بھی بہت ہیں۔ عشق میں بھی وہ وہی کسم کس کر خرچ کرتے ہیں۔ وہ بڑے چمکھورے ہیں اور تازہ کو تھوڑے کر اپنا احسان جتاتے ہیں۔ اس پر تازہ دھڑکتی ہے اور اکثر چٹائی بھی کرتی ہے۔ مہراج ملی کے کردار میں سرشار نے ان حصول و حصول کا کردار پیش کیا ہے جو شریف، وضع دار اور عیاش بننے کی کوشش کرتے ہیں اور تحقیق کا نشانہ بننے ہیں۔ اخلاق کی کچھ قدریں سرشار کے سامنے ضرور ہیں مثلاً وہ لوب، عسکری کی اخلاقی غریبی کو مہراج ملی کی کم طرفتی کے مقابلے میں سامنے لاتے ہیں مگر کسی چیز یا پہلو پر زور دینا سرشار کا مسلک نہیں ہے۔ یہ تھوڑا دھڑکتی دانی گہری ”سچیگی“ یا معنویت ان کے حراج کا حصہ نہیں ہے۔ بیانیہ نثر کے اعتبار سے بھی سیر کہسار کے مقابلے میں لسانہ آزاد کی نثر زیادہ بھی ہوتی اور مکالمے پر عمل و چست ہیں۔ لسانہ آزاد میں، سیر کہسار کے سامنے وہ زیادہ تازہ و منظر آتے ہیں۔

ہم نے لسانہ آزاد کے سلسلے میں پہلے لکھا ہے کہ سرشار کی بیانیہ نثر جب ملی بیک سرور کے رنگ میں لکھی گئی ہے۔ یہی اس دور کے لکھنؤ کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ سرشار بھی لکھنؤی مصنفین کی طرح طرز واداسی کو سب بکھکتے تھے اور ان کا یہ طرز واداسی کا طرز نہیں کہا جاسکتا۔ اس معاملے میں نثر پر احمد ان سے آگے ہیں۔ سرسید نے جس نثر کی بنیاد ڈالی تھی وہی ہی جدید اسلاف ادب کے لیے موزوں ہو سکتی تھی مگر سرشار اس طرف نہیں آئے بلکہ داستانوں کی زبان ہی سے لگے رہے ہیں۔ زبان کو لکھنؤی زبان واداسی کے مطابق صحت کے ساتھ لکھنا، یہی ان کا سیار تھا۔ مکالموں میں بھی اکثر وہ اسی قسم کی زبان لاتے ہیں کیونکہ لکھنؤ میں ایسی ہی زبان عام تھی مگر اس کے باوجود مکالموں میں وہ اداسی کی زبان سے بہت قریب ضرور آجاتے ہیں۔ لسانہ آزاد کے مکالمے چہ کر یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ اداسی کے مکالموں کے لیے ویسی ہی زبان ہے جیسی اردو میں اس سے قبل کہیں نہیں ملتی۔ صرف کی یہ ہے کہ سب بات چیت کرنے والے ایک ہی طرح سے بول رہے ہیں اور کسی فرد کی بات میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرے۔ سرشار کے ہاں سب عالم مکالموں کی طرح بات کرتے ہیں۔ دیہاتی سارے دیہاتیوں کی طرح، قمرن اور تازہ ہر ہا زاری عورت کی طرح، لگی کوپے والے لوگ سب ایک ہی انداز سے باتیں کرتے سامنے آتے ہیں اور کوئی فرد سوائے غریبی اور مہراج ملی اپنی الگ سے انفرادیت قائم نہیں کرتا مگر اس کے باوجود وہ اداسی کی مکالماتی زبان سے قریب ضرور آجاتے ہیں۔

بشیرت مجموعی اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ہم سرشار کے ان تمام ناولوں کو سامنے رکھ کر لکھنؤ کی معاشرت اور اس کے گہر کا نقش اپنے ذہن میں قائم کر سکتے ہیں؟ اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ ان ناولوں میں آپ کو لکھنؤ کے زوال پانچ سو معاشرے کی دنیا ملے گی۔ یہاں الیم کا استعمال بے حد زیادہ

ہے۔ سارا معاشرہ اہم کے نشے میں ڈوبا ہوا ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ اہم زندہ ہے۔ کامل اور بے مقصد زندگی، انجیوں کے خوابوں سے بھری ہوئی ہے۔ یہ خواب حقیقت سے دور ہیں اور عملی زندگی کے لیے بے مکن ہیں۔ ویسے تو یہاں دوسرے نشے بھی عام ہیں مگر اہم کا نشہ اس گھبر کا نامزدہ نشہ ہے۔ نشے بازوں کا اہم ترین شغل عیاشی ہے۔ ہر طرف طرح طرح کی طوائفیں ہیں۔ سرشار ہر قسم کی بازاری عورتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ ان کی تمام تفریبات، ان کی بات چیت، ان کی بک دج، ان کی زندگی کے مختلف پہلو اور پھران کی زندگی میں پیدا ہونے والی تہذیبوں کو دکھاتے ہیں۔ ہر دے کی طوائف ان کے ہاتھوں میں موجود ہے۔ محل خانوں کے اندر کی زندگی بھی اہم زندہ ہے۔ تھرات میں بھٹی، رمان سنگھار کے منت سے طریقے برت کر ظاہر ہوتا ہے۔ اس زندگی کے خوب صورت نقشے سرشار نے پیش کیے ہیں مگر یہ سب حسین تصویروں کی طرح صلیب و قرعاس پر کھینچے ہوئے ہیں اور ان میں جان اور حرکت نہیں ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سرشار کا مخصوص دائرہ عمل نہیں ہے۔ تھرات کے برخلاف جب وہ پست زندگی کی عورتوں کو بیان کرتے ہیں، جو زیادہ تر کسبیاں ہیں، تو یہ تصویریں زندہ، جان دار اور متحرک ہوتی ہیں۔ اسی لیے ان کے ہاتھوں میں ڈیرے کے وار طوائفوں سے لے کر خانگیوں، بھلیاریوں، گنڈوں، ساتوں، مہمانیوں اور دوسری دل بھینک عورتوں کی زندہ و متحرک تصویریں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ نگہنوں میں جنس پرستی کی فضا چھائی ہوئی ہے اور سرشار اس کے قربان ہیں۔ اس زندگی کو وہ ویسے ہی بیان کر دیتے ہیں جیسی انھوں نے دیکھی اور برتی ہے۔ یہاں ان کے سامنے کوئی سماجی یا اخلاقی نظریہ نہیں ہے۔ وہ تو اس زندگی میں کچھ ہیں اور اس کے حوالہ کو لطف کے ساتھ بیان کر رہے ہیں۔ اس پیش پرستی کے ساتھ جرائم کا ہونا بھی لازمی ہے اور چاروں طرف چوریاں، ڈکیتیاں اور قتل کی وارداتیں ہورہی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس معاشرت میں جرم ایک پیشہ ہے اور عیاشی تفریح ہے۔ ایسے میں اس معاشرے کو بچانے کے لیے کوئی اخلاقی قانون اور مذہبی اقدار بھی بے اثر ہو کر رہ گئی ہیں۔ مذہب صرف توہم پرستی کے درجہ پر آگیا ہے۔ ضعیف الاعتقادی عام ہے۔ ستاروں کی چال سے حال و مستقبل کے فیصلے کیے جا رہے ہیں۔ ہر قسم کے عمل، دعا، تہنچہ گنڈوں کا رواج عام ہے، عقلی علم سے مستحکم خیر و بد متعشوقوں کو رام اور دشمنوں کو ذریعہ کیا جا رہا ہے۔ سارے معاشرے میں رنگی مذہب پر زور ہے۔ مذہب کی روح غائب اور دم موجود رہ گئی ہے۔ تہوار جیسے ہشت، مجرم، جہلم وغیرہ پر بے زور شور کے ساتھ منائے جاتے ہیں اور ان میں سارا زور رسمیت کی طرف ہے۔ مذہب سے ان رسوم کا تعلق فرضی رہ گیا ہے۔ بے روح انسان، بے روح مذہب، بے روح قدریں۔ یہی اس معاشرے کا رنگ ہے۔ یہاں مذہب بھی، جیسا کہ سرشار کی تحریروں سے سامنے آتا ہے، جھوٹی تہلی اور ایک قسم کی فحاش اور عیاشی کا حصہ بن گیا ہے۔ سرشار ان رسوم کو سڑک پر گزرنے والے سناٹا کی حیثیت سے سامنے لاتے ہیں اور مذہب کی روح میں آخر کر کچھ کہنے سے گریز کرتے ہیں۔ جھوٹ پر اخلاقی کاٹھن اس طرح چڑھا ہوا ہے جیسے شکل پر سونے کا پانی۔ ان مذہبی مشاغل کی

طرح کے اور دوسرے مخطیے بھی ہیں جن کو تنقیریات کہنا چاہیے مثلاً شاہدوں میں برسات کے انتظامات، شادی کی رانگ رنگ، دیکھیں بچہ دیکھیں، جوان ہونے والے لڑکوں کی سوچوں کے کوڑے وغیرہ۔ عام تنقیریات میں شیر بازی، چنگ بازی، مرغ بازی، جنگلی جانوروں کی لڑائی اور حکام و پیرہ کے مناظر سامنے آتے ہیں۔ سب سے زیادہ اہم نواہوں کے دور بار بار اور مخطیوں میں جہاں نواب کے ساتھ مصاحبین کا مجمع نظر آتا ہے۔ حماقت زدہ بیٹن پرست نواب کی تقریباتوں کے بل باغ سے چارہ ہے ہیں۔ فقرہ بازی اور مبالغہ جکت سے مخطیوں کو گر کاٹا جا رہا ہے۔ سرشار جب بھی ایسی صحبتوں کا ذکر کرتے ہیں طباقی کے دریا بہا دیتے ہیں ادب کی دنیا میں مشاعرے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جہر چاہے سارا کھنوی معاشرہ شعر و شاعری میں ڈوبا ہوا ہے۔ ہر شخص موقع دہل کے مطابق شعر بڑھاتا ہے۔ زیادہ تر لوگ شعر کہتے ہیں اور کسی نہ کسی استاد کے شاگرد ہیں۔ خواہ سرشار بھی شاعر تھے اور مثنوی مظهر علی اسیر کے شاگرد تھے۔ سرشار کے ناولوں سے اگر شعروں کو جمع کیا جائے تو اس دور کے مذاق سخن کی پوری تصویر اتاری جاسکتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ مذاق سخن بھی اہم زندہ سا ہے اور یہ شاعری بھی جاگیردارانہ نظام کے فرد کی ذاتی میاشتی کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب ہم سرشار کی پیش کی ہوئی ان تصویروں کو غور سے دیکھتے ہیں تو ان کی وسعت اور ہم گیری میں حیرت کرتی ہے لیکن ان تصویروں میں کوئی گہرائی اور کوئی ابعاد (Dimension) نہیں ہے۔ سرشار کوئی نظریہ نہیں رکھتے محض ایک نظر رکھتے ہیں۔ وہ اصلاحی رجحانات کی طرف بھی آتے ہیں لیکن یہ بھی ان کے ہاں تنقیریات ہی کا درجہ رکھتی ہیں۔ فساد آزاد کے آزاد کی اصلاحی کاموں میں دلچسپی اسی نوعیت کی ہے۔ سرشار نے اس گہری پوری معاشرت کو اپنے دامن میں اس طرح سمیٹ لیا ہے جیسا کسی اور نے نہیں کیا۔ آگے چل کر عبدالعلیم قمر نے اس گہر کو اپنی کتاب ”مشرقی تہذیب کا آخری نمونہ“ میں سورخ بن کر ضرور محفوظ کر دیا ہے لیکن اس کی اصل ذمہ دہ بچتی بھرتی تصویریں سرشار ہی کے ہاں ملتی ہیں۔ سرشار یقیناً مفکر نہیں ہیں لیکن ذمہ دہ کا شاد کھانے والے مہمان نواز قاتل کر ضرور (Entertainer) ہیں اور یہ کام کسی اور نے کھینچنے کے تعلق سے اس طرح اور اس پیمانے پر نہیں کیا۔

”فساد آزاد“ داستان اور ناول کے درمیان کی چیز ہے اور پوری طرح ناول نہیں ہے۔ ناول ایک مقبول عام صنف ادب ہے جس سے ہر شخص لطف اٹھا سکتا ہے مگر ساتھ ہی وہ جدید دور کا ایک ایسا عظیم فن ہے جس کے اندر تمام قدیم فنون شامل ہیں۔ ناول کے بارے میں ڈی ایچ کارنسن نے کہا تھا کہ ”حیثیت ناول نگار میں خود کو درویش صوفی، سائنس دان اور شاعر سے عظیم تر سمجھتا ہوں۔ ناول زندگی کی ایک اعلیٰ صاف تصویر ہوتا ہے۔“ ☆

اس نقطہ نظر سے ناول نگار میں مفکرانہ سلیبڈگی کا ہونا ضروری ہے۔ ہر بات جو ناول میں لکھی جائے اس پر

پورا معبود ہونا ضروری ہے۔ سرشار اس معیار پر پورے نہیں اترتے لیکن زندگی کی اعلیٰ صاف تصویر اُس نے جس کامیاب ہیں لیکن یہاں بھی وہ اپنے لائبلٹی پن اور شراب نوشی کی وجہ سے زندگی کی گہرائیوں میں نہ اتر سکے۔ قصہ کی تصویر میں وہ کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ مقرران سے زیادہ آگے ہیں۔ زندگی کی ترجمانی میں وہ کسی گہرائی تک نہیں جاتے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں داستان کی عظیم روایت تو موجود تھی لیکن ناول کی کوئی بڑی روایت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس صورت حال میں انھوں نے جو کچھ کیا، انجس میں کے فرق کے ساتھ وہی کیا جاسکتا تھا۔ ناول اردو کے لیے ایک نئی چیز تھی اور ادب کی روایت میں کسی نئی صنف ادب کو بھروسے پر کھڑا کرنا آسان کام نہیں ہوتا۔ کچھ جنگل، سنگلاخ، چٹانوں اور گہری دلدلوں میں راستہ دکھانا کتنا مشکل کام ہے اسے وہی جانتے ہیں انھوں نے ایسا کام کیا ہے یا کرنے کی کوشش کی ہے۔

سرشار نے اردو قصہ گوئی کا ناول کی راہ پر لگا کر اسے لاکھڑا کرتے قدموں سے کھڑا کیا ہے اور یہ یقیناً بڑا کام ہے۔ لودھ پتچ اور لودھ اخبار انگریزی طرز پر اردو میں نکالے گئے تھے۔ اس دور میں انگریزی اخباروں میں بھی سیریل کا رواج تھا۔ ڈکسن اور جھنگرے کے ناول بھی سیریل کے طور پر شائع ہوئے تھے۔ سرشار بھی ان ہی کی طرح اس راستے پر آئے تھے۔ ان کا کام ایک نشان راہ، ایک گپ ڈھڑی دکھاتا ہے اور ناول نویسی کا راستہ کھول کر آنے والے دور میں پختہ سڑک بنانے والوں کو راستہ دکھا دیتا ہے۔ فطری طور پر وہ عہد العظیم شرر سے کہیں زیادہ حیات کی ترجمانی کے اہل ہیں مگر شرر نے سلیقہ سے قصہ لکھ کر ان سے زیادہ ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔ اگر یا احساس سرشار کو بھی ہوتا تو وہ بے شک ان چیزیں پیش کرنے کے بجائے مربوط قصائیں سامنے لا سکتے تھے اور باہر نکل سکتے تھے بجائے اگر تو ازن کا خیال رکھتے تو وہ ناول نگاری کے دائرے میں آ سکتے تھے لیکن جس راستے پر وہ چلے اور جس طرح بھی چلے اردو ناول کے ارتقا میں ان کا مقام مسلم ہے۔ وہ شرر سے زیادہ ناول نگار ہیں اور زندگی کو زندہ کرنے کی صلاحیت مرزا ڈوسا سے زیادہ رکھتے ہیں۔ ہر اردو ناول نگار ان کے مطالعے سے شردا ہے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کا ایک کردار خوبی، جو عام لوگوں کی زبان پر بلیج بلی کی طرح چڑھ گیا ہے۔ اس کے خالق سرشار کو ہمیشہ زندہ رکھے گا، زندہ کردار تخلیق کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اس سچے سرشار بہت آگے ہیں۔ اردو ناول کی تاریخ کے ساتھ خود "زندگی" میں بھی ان کی اہمیت برقرار ہے اور برقرار رہے گی۔

حواشی:

[۱] "مضامین چکست" میں ۵۳ شیخ مبارک علی لاہور، سن ۱۹۵۰ء

[۲] "مضمون مجسم کا شعری ہمنواں" سرشار، نقلیہ طبع، "شعور سرشار" مجسم کا شعری، میں ۸، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

۱۹۶۸ء

[۳] ایضاً، میں ۲۱-۲۲

[۴] "گھنٹہ اور شرار کی دہلیز" دگر، "ترجمہ مسعود الحق" میں ۷۷، نکتہ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۵] "مضامین چکست" چندتہ، برج موہن، نارائن چکست، میں ۳۸، شیخ مبارک علی لاہور، سن ۱۹۵۰ء

[۶] اردو کے انباروں کی دہلیز اور صابری، میں ۲۹۳

[۷] "مضامین چکست" میں ۲۵، ایضاً صابری، انگریزی، دہلی ۱۹۷۳ء

[۸] "میں کی اصاحت" "گھنٹہ اور شرار کی دہلیز" میں ۷۷، دگر، "ترجمہ مسعود الحق" میں ۶۶، نکتہ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۹] رقیق ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، حاشیہ میں ۱۵، مطلوبہ گھنٹہ ۱۹۸۲ء

[۱۰] رقیق ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، میں ۳۸، گھنٹہ ۱۹۸۲ء

[۱۱] ایضاً، میں ۳۱-۳۰

[۱۲] رقیق ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، میں ۳۸، گھنٹہ ۱۹۸۲ء

[۱۳] "سرشار، مجسم کا شعری، میں ۷۷، انباروں لاہور

[۱۴] رقیق ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، میں ۳۱-۳۰، گھنٹہ ۱۹۸۲ء

[۱۵] اردو کی دہلیز، ۱۵۷، میں ۱۰، گھنٹہ ۱۹۸۷ء

[۱۶] ایضاً، میں ۶۳

[۱۷] دہلیز، دہلیز، فوج، سرشار، میں ۱۱، مطبع نول کشور، ہارسون گھنٹہ ۱۹۳۳ء

[۱۸] "تحقیق خلق مع تصادم بر چہار جلد، مصداق، مطبع خلقی نول کشور، ۱۹۰۰ء

[۱۹] "مضمون کا زوال" انگارہ، میں ۱۵۱-۱۵۲، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء

[۲۰] "برادرستان" رقیق ناتھ سرشار، چندتہ، "مجموعہ انگارہ" میں ۱۱، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۶۲ء

[۲۱] "انگلہ" ایضاً، "دہلیز" انگارہ، "مضمون" (دوسری بار)، "میں ترقی اردو پاکستان" کراچی ۱۹۹۵ء

[۲۲] "دہلیز" فوج، دہلیز، سرشار، میں ۱۱، مطبع نول کشور، ۱۹۳۳ء

[۲۳] "مضامین چکست" میں ۲۳، شیخ مبارک علی لاہور، سن ۱۹۵۰ء

[۲۴] "دہلیز" فوج، دہلیز، سرشار، میں ۲، نول کشور، ہارسون ۱۹۳۳ء

[۲۵] "دہلیز" فوج، دہلیز، سرشار، میں ۱۱-۱۲، نول کشور، ہارسون ۱۹۳۳ء

[۲۶] "دہلیز" فوج، دہلیز، سرشار، میں ۱۱، ایضاً

[۲۷] "لسان آزاد" جلد چہارم، میں ۱۷۷، ہارسون، مطبع نول کشور، گھنٹہ ۱۹۳۶ء

[۱۳۹] مفاتیح الجنان، ج ۱، ص ۱۳۹، فتح المبارک علی الامور من غبار

(۳۹) خطایں یکسوہی نہ ہوتیں

[۳۰] فاضل آذر، محمدچهره (مفسر)، «مفسر قرآن»، مجله قرآنی، زمستان ۱۳۸۶، ص ۹۸.

(۳) لیاقت اور سچائی: خیر و شر کی پہچان کرنے کی صلاحیت۔

[۳۳] کتاب آذوقه جلد دوم (حصہ اول) جس میں شرعی اور دھرم و فتنی روٹی ۱۹۸۶ء

[۴۳] فغانی، آذر، *مجله علمی و فرهنگی*، زمستان ۱۳۸۶، ص ۹۸۶.

[۳۳] لہذا اگر ایسا ممکن ہو تو ہم اس سے پہلے ہی اس طرح کے فیصلے کو مسترد کر دیتے ہیں۔

[۴۵] نجات آقا و جلال، روز پنجشنبه ۱۳۳۹.

[۳۶] گفتگو اور سرشار کی دوا: ڈاکٹر فیروز نگر کی مادی و فہرہ مسعود الحق، ص ۳۳-۳۴، دیکھو: آج، کراچی، ۲۰۰۷ء۔

[۳۷] اردو ادب کی ترقی کی تاریخ، (ا) انگریز احسن قادری، جس ۸۵، صفحہ ۸۶، انگریزی لٹریچر، ۱۹۹۸ء۔

(۳۸) اعلیٰ ترین درجہ کی عالمہ شادی:۔ طبع فطری اور انشور (بیمہ) ۱۹۴۴ء۔

(۳۹) مضافی چک ۱۰۳ میں ۲۳ فٹ مربع اعلیٰ درجہ کی بنیاد

۱۹۹۸ء کی انتخابی تاریخ، اس کی سب سے زیادہ ۱۹۹۸ء کی تاریخ

٢٧٨ | **الدراسة المتكاملة في أصول الفقه الإسلامي**

۳۳۔ لکھنؤ آنرری کونسل میں ۵-۵۱ جولائی ۱۹۳۹ء

[illegible]

1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 26

1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 26

11/20/2011

۱۸۳۷ء کے مکاتبات، Pitwick Papers، ۱۸۳۷ء

$$dL/d\lambda^2 = dL/d\lambda \cdot d\lambda/d\lambda^2 = -L/\lambda^2$$

دوسری اصنافِ نثر کا مطالعہ:

سفرنامہ یوسف خاں کھل پوش: عجائباتِ فرنگ

انیسویں صدی میں اردو نثر کا رواج عجمی سے عام ہونے لگا اور وہ کام جو پہلے شاعری سے لیا جاتا تھا اب نثر سے لیا جانے لگا۔ اپنے خیالات کو بیان کرنے کے لیے شاعری کے مقابلے میں نثر کا استعمال چونکہ آسان اور بھری تھا اس لیے اہل قلم نے جب اس بات کو محسوس کیا تو وہ نثر کی طرف آ گئے اور انیسویں صدی میں عجمی سے نثر میں انقلابی، سادگی و تہذیبی زندگی، مختلف کے پہلوؤں پر تعریف، تالیف و ترجموں کا دور شروع ہو گیا۔ نثر کے رواج اور پختگی کے اعتبار سے انیسویں صدی اس لیے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی زمانے میں یوسف خاں کھل پوش نے انگلستان کا سفر کیا اور اپنے مشاہدات و تجربات و حالات کو اردو نثر میں لکھ کر اردو سفر نامہ کے پہلے مصنف کی تاریخ اہمیت حاصل کی۔ یوں تو پہلے سفر انگلستان و یورپ کے سلسلے میں قباویج کا ذکر بھی آتا ہے جنہوں نے اورنگ زیب عالمگیر کے آخری زمانے میں یورپ کا سفر کیا تھا اور اسی سلسلے میں دوسرا نام میر محمد حسین لدھیانی (متوفی ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸ء) [۱] کا آتا ہے جس نے اپنی مشہور ”ساقی نامہ“ میں اپنے سفر نامہ کا ذکر کیا ہے اور نواب کریم خاں نے اپنے ”سیاحت نامہ“ میں بھی اس کا ذکر کیا ہے [۲]۔ لیکن جن صاحبان نے اپنے سفر کے حالات بھی لکھے ہیں میں سب سے پہلے بنگال کے رہنے والے احتشام اللہ بن بن تاج الدین کا نام آتا ہے جو ۱۸۹۰ء/۶۵ء میں یورپ کے سفر پر روانہ ہوا اور اپنے سفر کی روئیداد ”شکرف ہند و اسیات“ کے نام سے فارسی زبان میں تصنیف کیا یہ سفر نامہ تاریخی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ احتشام اللہ بن بن وہ شخص ہے جسے شاہ عالم ثانی نے اپنے اور ہندوستان میں انگریزوں کے درمیان طے پانے والے معاملے پر عمل درآمد کے لیے چارج سوم کے نام خط دیا تھا [۳]۔ اس سفر نامے کے مطالعے سے اس وقت کے ہندوستان کی صورت حال کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں۔ یہ سفر نامہ بھی فارسی زبان میں ہے اور اس لیے ہمارے دائرہ کار سے خارج ہے۔ اسی سلسلے میں ایک اور سیاح مرزا ابوطالب اصفہانی مدظلہ العالی ۱۸۹۹ء کو کلکتہ سے انگلستان کے لیے روانہ ہوا اور اگست ۱۸۹۳ء میں واپس آیا اور ۱۳۲۱ھ/۱۹۰۶ء میں اس نے اپنا ”سفرنامہ“ فارسی زبان میں ”مسیر طالیبی فی بلاد افریقی“ کے نام سے لکھا ہے [۴]۔ یہ سفر نامہ تاریخی اعتبار سے اس لیے خاص اہمیت رکھتا ہے کہ مرزا ابوطالب اصفہانی انگریزوں کا ملازم اور ان کا کٹر کار تھا اس کا اردو ترجمہ ”سفرنامہ فرنگ“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے [۵]۔ یہ بھی چونکہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اس لیے یہ

بھی ہمارے دائرہ کار سے خارج ہے۔ اس کے بعد انگلستان و یورپ کا جو سفر نامہ لکھا گیا وہ ”تاریخ یوسفی“ ہے۔ یہ پہلا سفر نامہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ کمال پش نے خود بتایا ہے کہ اس نے اس کا نام ”تاریخ یوسفی“ اس لیے رکھا ہے کہ ”اس کتاب میں سب حال اپنا گذر مایاں تھا۔ نام اس کا ”تاریخ یوسفی“ رکھا“ [۶]۔

”تاریخ یوسفی“ کی پہلی بار ۱۸۴۷ء میں مطبعہ معلوم دہرہ دہلی سے شائع ہوئی۔ شروع میں کمال پش کی تصویب ہے۔ اگلے صفحے پر پہلے انگریزی میں ”Travels in Europe by Yousuf Khan Kummul posh“ 1847ء اور اس کے نیچے ”سرمایہ یوسف خان کمال پش کا ملک انگلستان میں“ کے الفاظ درج ہیں اور آخر میں بطور تہ قید یہ عبارت ملتی ہے:

”الحمد للہ کہ کتاب عجیب و غریب کسی تاریخ یوسفی تصنیف سیاح جہاں گرم و سرد و چہرہ زباں صداقت کیش حقیقت کوش یوسف خان کمال پش کی تاریخ انیسویں جنوری ۱۸۴۷ء مطابق قیسویں محرم الحرام ۱۲۶۳ ہجری کے قیام ہوئے۔ فقط“ [۷]

بھی ”تاریخ یوسفی“ بعد میں مطبعہ نول کشور کھنڈ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوئی اور مطبعہ نے اس کا نام ”تاریخ یوسفی“ کے بجائے ”گاہیات فرنگ“ رکھا تاکہ پڑھنے والا نام سے بھی کتاب کی دلچسپی کا احساس کر سکے اور آج اردو کا یہ پہلا سفر نامہ ہی نام سے معروف ہے۔ ۱۸۴۷ء کا ایڈیشن نایاب کی حد تک کم پاب ہے۔

ایشیا تک سوسائٹی آف بنگال (کلکتہ) میں ”تاریخ یوسفی“ کا ایک فارسی مخطوط بھی محفوظ ہے جس کا تعارف ابو نوف نے فارسی مخطوطات کی توہفتی فہرست مطبوعہ ۱۹۳۳ء میں کر دیا ہے [۸]۔ اس کا سن تالیف ۱۲۵۹ء مطابق ۱۸۴۳ء ہے جو اس کے ماہ تاریخ ”چہ حال غریب“ سے برآمد ہوتا ہے اور اس پر ”یوسف خان کلیم پش“ درج ہے [۹]۔ اب یہ سوال کہ یوسف خان کمال پش نے اپنا یہ سفر نامہ پہلے فارسی میں لکھا یا اردو میں یقیناً تصدیق طلب ہے۔ فارسی مخطوطے کی کھلی نقل کا جب اردو متن سے مقابلہ کیا جائے تو یہ کہنا دشوار ہے کہ یوسف خان نے اسے پہلے فارسی میں لکھا یا اردو میں۔ دونوں کا متن کم و بیش یکساں ہے۔ کہیں کوئی بیان اردو میں زیادہ ہے اور فارسی میں کم اور کہیں اردو میں کم ہے اور فارسی میں زیادہ ہے۔ فارسی متن کو ٹکڑے ٹکڑے کے نام معنون کیا ہے جب کہ اردو متن کسی کے نام معنون نہیں ہے۔ دونوں حصوں کے مطالعے کے بعد قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ اردو متن پہلے لکھا گیا اور اس کی مدد سے فارسی متن تیار ہوا۔ ۱۸۴۳ء فارسی متن کا ماہ تاریخ ہے جب کہ ۱۹ جنوری ۱۸۴۷ء اردو متن کی تاریخ اشاعت ہے۔ یوسف خان کمال پش کا سفر انگلستان ۳۰ مارچ ۱۸۴۷ء کو کلکتہ سے شروع ہوا [۱۰]۔ اگست ۱۸۴۷ء میں واپس لوٹے پہنچے [۱۱] اور یہ سفر اس وقت ختم ہوا جب وہ ۲۲ مارچ ۱۸۴۸ء کو القادسیہ پہنچے اور ۲۵ جولائی ۱۸۴۸ء کو کلکتہ پہنچے [۱۲]۔

اردو فارسی حصوں کے حصوں کی ساخت کے تقابلی مطالعے سے بھی اس بات کا پتا چلتا ہے کہ ”تاریخ یوسفی“ اردو متن فارسی متن کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کے برخلاف فارسی متن پر اردو حصے کی ساخت کا اثر موجود

ہے۔ یوسف خان کمل پاشا حیدر آباد کو کن کے رہنے والے تھے۔ کھنڈ میں رہنے کے باوجود ان کی زبان ہندی اور دکن کا اثر موجود ہے اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں پہلے تیار ہوا اور فارسی میں اردو میں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا۔

”تاریخ یوسفی“ کے مصنف کا نام یوسف خان تھا وہ اپنے نام کے ساتھ کمل پاشا لکھتے ہیں۔ ”تاریخ یوسفی“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ

”یوسف خان کمل پاشا کو اس عاجز نے اکثر اوقات اپنی سیرنگوں میں امر کی اور کیفیت عجائبات زمانہ کی اپنی آنکھوں سے دیکھی۔ اکثر دوستوں پر روادار سفر حیاں کی۔ انھوں نے نہایت محفوظ اور مشافی ہو کر مجھ کو آبداء تالیف دیان کیا۔ تا چار پاس خاطر ان کے فقیر نے جو کچھ سطر میں لکھا بھلا تھا اس رسالہ میں مفصل لکھا۔“ [۱۳]

ایک جگہ انھوں نے اپنا نام ”یوسف طیم کمل پاشا“ [۱۴] لکھا ہے اور ایک جگہ اپنے مذہبی عقیدے کے تعلق سے لکھا ہے کہ

”مستأش ہے نہایت اس خدا کو انق ہے کہ یوسف کسمائی کو حاکم مصر بنا دیا اور یوسف سلیمان کو بیچا۔“ [۱۵]

ان کے حالات زندگی نہیں ملتے۔ تذکرہ سراپاخان میں یہ عبارت ملتی ہے کہ ”یوسف خان ولد رحمت خاں غوری، باشعور، بکھنڈ شاگرد خواجہ حیدر علی آقاش“ [۱۶] ”تاریخ یوسفی“ میں ”آغاز حالات مؤلف“ کے تحت یوسف خان کمل پاشا نے لکھا ہے کہ وہ ۱۸۲۸ء مطابق سن بارہ سو چالیس بھری کے اپنے وطن خاص حیدر آباد کو چھوڑ کر عظیم آباد حاکم، پچھلی بندر، مندرج، گورکپور، اکبر آباد، شاہجہاں آباد، لہور، دیکھا ہوایت، السلطنت کھنڈ میں جا بچا۔ یہاں نصیب کی مدد اور کپتان ممتاز خان سینگنس کی یادری سے شاہ سلیمان چاہ نصیر الدین حیدر شاہ کی سرپرستی سمجھائی اور انھوں نے ”رسالہ خاص سلیمانی“ میں جماعت داری کے عہدہ پر سرفراز فرمایا اور چند روز کے بعد اسی رسالے کی صوبہ داری دے کر دریاہ مقرر کیا۔ یہاں ان کی زندگی بھگن و آرام سے گزر رہی تھی کہ انھیں علم انگریزی کی تفصیل کا شوق دامن گیر ہوا۔ بہت محنت کر کے قصودے دونوں میں اسے حاصل کیا اور تاریخ کی کتابوں کے مطالعے سے محفوظ ہوا۔ خود نصیر الدین حیدر کو انگریزوں کی صحبت پسند تھی۔ ۱۸۳۶ء میں انھیں انگلستان کی سیر کا خیال آیا اور شاہ سلیمان چاہ سے درخواست کی رخصت لے کر سفر پر روانہ ہوئے۔ کھنڈ سے کلکتہ پہنچے۔ وہاں چاہ کلکتہ کی سیر کر کے ۳۰ مارچ ۱۸۳۷ء بروز جمعرات ازراہیلہ نای جہاز سے انگلستان کے لیے روانہ ہوئے [۱۷]۔

یوسف خان کے نام کے ساتھ ”کمل پاشا“ اور ”سلیمانی“ کے الفاظ بار بار سامنے آتے ہیں۔ کمل پاشا دونوں فقیروں کا ایک فرقہ ہے اور اسی تعلق سے انھوں نے اسے اپنے نام کے ساتھ لگا لیا جسے دوسرے

اہل تصوف اپنے مسلک کو ظاہر کرنے کے لیے قادری، چشتی، نقشبتی وغیرہ کے لائقوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یوسف خان کے نام کے ساتھ لفظ سلیمانی کا لاحقہ ایک طرف "شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر" سے تعلق کو ظاہر کرتا ہے اور دوسری طرف اس "رسالہ خاص سلیمانی" سے تعلق کو بھی ظاہر کرتا ہے جس کے طور پر یوسف خان کمل پوش ہمارے ہمارے تھے یوسف خان اسی نقطہ سے اپنے مذہبی عقیدہ کو بھی ظاہر کرتے اور خود کو "یوسف سلیمانی" کہتے ہیں جس کی تشریح وہ خاصیت کی مقامات پر انھوں نے اپنے سرنامہ "تاریخ پوشنی" میں کی ہے۔ ان کے ہر حالات زندگی نہیں ملتے۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ وہ صاحب علم تھے۔ اردو فارسی پر عبور رکھتے تھے اور انگریزی زبان سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ ان کے صاحب علم ہونے کا اندازہ ان سوانح و مباحث سے بھی ہوتا ہے جو "تاریخ پوشنی" میں خصوصاً قیام انگلستان کے زمانے میں اہل مکمل نے اٹھائے تھے اور جن کا تعلق ہمیں جواب کمل پوش نے دیا تھا۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ "تذکرہ غوثیہ" میں جس کمل پوش کا ذکر کئی مقام پر آیا ہے اس کی شخصیت "تاریخ پوشنی" والے یوسف خان کمل پوش سے مختلف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تذکرہ غوثیہ والے کمل پوش کوئی دوسرے کمل پوش ہیں۔ گارساں دہاسی (۱۷۹۳ء-۱۸۷۸ء) نے اپنے میاں صاحب خیلے (۲ دسمبر ۱۸۶۱ء) میں کمل پوش کی تاریخ وفات و اسامت ۱۸۶۱ء ہی ہے اور انتقال کے وقت عمر ۷۷ سال بتائی ہے (۱۸۶۱ء)۔ لیکن تاریخ وفات اور عمر کی تصدیق کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں ہے حتیٰ کہ گارساں دہاسی "تاریخ ادبیات ہندوستانی" میں بھی سال وفات کا ذکر نہیں ہے۔ لیکن اس بات کا ہے کہ کمل پوش کی وفات کی خبر یا تو کسی ہندوستانی اخبار میں گارساں دہاسی کی نظر سے گزری یا کسی نے اپنے خط میں اس کا ذکر کیا تھا۔

"تاریخ پوشنی" جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ۱۸۴۷ء میں پہلی بار اور دوسری بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء میں "مکتوبات فرنگ" کے نام سے شائع ہوئی اور پھر ۱۸۹۹ء میں اسی نام سے اور اسی مطبع سے تیسری بار شائع ہوئی۔ کمل پوش کی یہی واحد تصنیف ہے جس کے مطالعہ سے ان کے حرائج و شخصیت اور ان کے مذہب کا پتا چلتا ہے۔

یوسف خان کمل پوش کی روح میں سیر و سیاحت کا شوق رہا ہوا تھا۔ جب وہ اپنے وطن خاص حیدرآباد سے روانہ ہوئے تو بھی مختلف شہروں کی سیر کرتے ہوئے لکھنؤ پہنچے اور یہاں شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر سے وابستہ ہو کر انگریزی سیکھی، سیر و تاریخ کی کتابیں پڑھیں اور اہمال اور دو سال کی رخصت لے کر انگلستان کے سفر پر روانہ ہونے کے لیے کلکتہ پہنچے۔ وہاں بھی انھیں سے نہیں بیٹھے بلکہ چھ ماہ تک کلکتہ کی سیر کرتے رہے اور ۱۸۴۷ء کو انگلستان کی سیر و سیاحت کے لیے انڈیپنڈنٹ ٹریڈنگ جہاز میں سوار ہو کر روانہ ہوئے۔ انگلستان کے دوران ان کا قیام مسلسل سیر کرتے رہے۔ سیاحت کا ایسا شوق تھا کہ ایک موقع پر جب جہاز کے آگے میں دیر تھی تو وہ وہاں بھی اطراف و جوارب کی سیر کے لیے نکل کھڑے ہوئے (ص ۱۸۴)

اور جب یہ سفر نامہ شمع کیا تو خاتمے میں لکھا کہ ”اب بھی یہ سفر نامہ خلیفہ کامل پیش سلیمانی مذہب اورادہ سیر ملک ہے۔
پیشوں کا رکھتا ہے اور ایران و توران و استنبول اور روس و ماژندران و نیمروہ کے جانے پر آمادہ ہے۔ یہ سب
لا چاری اور نہ کیم کچھنے زاورادہ کے یہاں چڑا ہے۔ امیر اور رئیس ہندوستان کے ایسے خیال کب رکھتے ہیں کہ
طرح راہ اور ایک محرم ذکاٹل ہر ادھر سے کر کے رخصت کریں۔ بندہ ملکوں میں پھرے اور بے کم و کاست حال
بر جا کا اپنی آنکھ سے دیکھ کر یہاں کرے۔ اگر باورنی بخت سے کوئی کھٹکل کھا پیش میری کا ہو اٹھیا، نہیں تو فقیر
تھوڑے دنوں میں رادی ہوگا خدا سبب لا سبب ہے۔ کوئی سبب کر دے گا یا چار فقیری یا بین کر سیر ملکوں کی
کرے گا۔“ (ص ۲۳۸) روح سیاحت ان کی ہر لڑتارہ دم رات ہی ہے۔ اس سفر نامے کے مطالعے سے یہ بھی
معلوم ہوتا ہے کہ شاہ سلیمان چاہ (نصیر الدین حیدر) کی طرح یہ سفر نامہ خلیفہ کامل پیش بھی عاشق مزاج اور حسن
ہرست تھے۔ ذاک گاڑی میں جب کوچران نے ایک پھاڑی موٹی عورت کو ان کے پاس لا بٹایا تو اس کی
صورت سے نفرت پیدا ہوئی اور لکھا کہ ”خدا نے خیر کی کردہ آدمی راہ سے اتر گئی“ (ص ۱۱۰) فرانس میں بھی
ایک ایسا ہی واقعہ پیش آیا۔ سیر کرتے ہوئے دو عورتیں ایک خوب صورت دوسری کر یہ الہیت ملیں۔ پاؤں
پھسلا تو گر پڑیں۔ کمل پیش نے ”قرب جا کر زنی جیلہ کا ہاتھ پکڑ کر اٹھایا۔ بدھل کو دیسے ہی چھوڑا“
(ص ۱۵۴) دوران سفر ایک منٹائی فروش کی دوکان پر گئے اور جب خوب صورت منٹائی فروش عورت نے کہا جو
منٹائی پسند ہوئے لہو کمل پیش نے جواب دیا ”تمہارے لب و خوش کام کے سامنے منٹائی کی کیا اصل ہے۔
یہ اصل وہ نقل ہے۔ تم خود شہد ہو“ (ص ۱۵۴-۱۵۵)۔ کمل پیش کا یہ سفر پانچ صاحب کے ساتھ تھا۔ یہاں سیر و
تماشے میں ”لکھ سے اور ایک عورت خوب صورت سے نہایت محبت ہوئی مگر خانی افراہی لکھانی سے تھی۔ اکثر
اس کے ساتھ دریا کنارے سیر کرنے جاتا“ (ص ۱۵۶) دوران سفر ایک عورت کو دیکھا جو اپنا مکان بخارہ
تھی۔ اس پر ان کا دل رجھ گیا اور لکھا کہ ”میں نے اس کو خوب دیکھا“ (ص ۱۶۳) ایک اور جگہ یہ عبارت ملتی
ہے کہ ”تقدیر دہانگی جہاز کے دو تین عورتیں انجین کی نظر آئیں۔ جمال میں غیرت مہرہاں تھیں۔ دل میرے
سے بے اختیار شور اٹھا کہ پھر ان کا دیکھنا کا ہے کو میرا آنے گا“ (ص ۱۶۶) بی بی لگی کی بیٹی کو دیکھا تو بھون
ہو گئے اور شعر پڑھنے لگے اور لکھا کہ ”اگر چہ سلطنت مجھ کو حاصل ہوتا تو اس کے لوہے سے قربان کر کے غلامی
اصح کی اعتبار کرتا۔“ غلام بات اس بارہ کو پادکر کے سارے گنت کرہ“ (ص ۱۷۵)۔

سفر نامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعلیم یافتہ شخص تھے۔ قاری و انگریزی زبان و ادب سے واقف
تھے۔ اردو ان کی اپنی زبان تھی۔ مذہبی مباحث سے دلچسپی رکھتے تھے اور مذہب اسلام کے ساتھ ہندو تصانی
مذہب سے بھی واقف تھے۔ جب لندن کی ایک محفل میں کسی نے مسلمانوں میں چار شاہیوں کی اجازت کے
بارے میں دریافت کیا تو انھوں نے جس طرح دلائل طریقے سے اس بات کو سمجھایا اس سے مذہب اسلام سے
ان کی صداقت کا اندازہ ہوتا ہے (ص ۱۳۱)۔ اسی طرح ہندو مذہب میں بت پرستی کے تصور کو اس طرح سمجھایا

کہ بہت پرستی تصور تو حید سے آملی ایسے ہی دلائل مرزا مظہر جانجاناں نے بہت پرستی کی توجیہ کرتے ہوئے اپنے ایک خط میں دیے تھے [۱۶۰]۔

سفر نامہ پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روشن خیال و باشعور انسان تھے۔ انسانی حدود کی اور دوسروں کی حدود کو ان کے حراج میں شامل تھا۔ انگلستان میں ایک بدعاش کے چنگل سے جہان انگریز لڑکی کو چھڑا کر اسے گھر تک پہنچا کر آنے کے واقعہ سے بھی ان کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے [۲۰۰]۔ ہندوستان میں ہندو بنیادوں کے ہاتھوں ہاریدھاری کے بنیوں پر ظلم و کج کردہ حدود پریشان ہوتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ”اگر عجم شہ سحر نہ ہوتا تو ہر ایک (ان میں سے) بنیوں کے حق میں قسائی بھٹا“ اور بنیوں پر یہ ظلم دیکھ کر وہ ان سفری بنیادوں کے کارواں کا ساتھ چھوڑ کر الگ ہو جاتے ہیں (ص ۲۰۳-۲۰۴) اسی طرح ایک اور مقام پر جب وہ ایک عورت کو دریا میں ڈوبنے دیکھ کر طاع سے کہتے ہیں کہ اگر تم اسے بچا کر لاؤ گے تو انعام دوں گا اور جب طاع جواب دیتا ہے کہ ”اس دریا نے قہار میں خود کو گرائے تا قاتل اندیشی سے دور ہے۔ اسی طرح بچکڑوں آدمی ڈوبتے ہیں ہم کس کس کو دریا سے نکالیں“ (ص ۲۳۸) تو وہ ”بلا تماشے دریا میں کود پڑتے ہیں اور اس عورت کو نکال لاتے ہیں اور جب اس عورت سے کشنی میں بیٹھنے کے لیے کہتے ہیں تو وہ کہتی ہے کہ ”سیری کشنی پر آؤں تو درہم میرا ہر باد کرے گا۔ میں نے دل میں کہا سبحان اللہ جس سے لنگی کی وہ بیکہ اور ہی سمجھے۔“ [۲۱۰]۔ وہ کھلے دل کے انسان تھے۔ انھوں نے دورانی سفر جو کچھ دیکھا اور جو کچھ کیا اسے صاف لفظوں میں لکھ دیا۔ وہ انگلستان اور ملک فرنگ کو پسند کرتے ہیں لیکن جہاں انھیں خرابی نظر آتی ہے تو اکثر اسے بھی بیان کر دیتے ہیں۔ انگلستان میں انھیں عام انگریز کا رویہ مختلف نظر آتا تو لکھا کہ ”بعض انگریز مرزا مآذ ملک دل، جو ہندوستان یا عربستان یا اور جگہ جاتے ہیں۔ بے ہمتان لوگوں کو کھاتے ہیں“ [۲۲۰]۔ قدم قدم پر وہ انگلستان کی اچھی بات تا کر اس کا مقابلہ ہندوستان سے کرتے ہیں جس سے ان کی حب وطن ظاہر ہوتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان کو براہ اعتبار سے انگلستان جیسا بنانے کی دلی خواہش رکھتے ہیں۔ جب ملک جیش کا رہنے والا مکمل پاش سے اردو میں گفتگو کرتا ہے تو وہ اردو کی جانتی بیتی سے سرور ہوتے ہیں اور بھردہ اس سے اردو ہی میں بات کرتے ہیں (ص ۱۶۶)۔ وہ شراب پیچے ہیں تو اسے چھپاتے نہیں ہیں بلکہ اپنے سفر نامے میں اس کا اظہار کرتے جاتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ بدست و خصلت اس کے ساتھ شراب شیریں و دھنوں کو یاد کر کے لپی اور ان کے حق میں دعا دہی“ (ص ۱۶۱)۔ سفر نامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اہل مطرب خصوصاً اہل انگلستان کے تہذیب و تمدن کو پسند کرتے تھے۔

مکمل پاش نے اپنے مذہب کو ”مذہب سلیمانی“ کہا ہے۔ لفظ ”سلیمانی“ کا تعلق شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر سے ہے۔ اس مذہب میں مکمل پاش کے تصورات کے مطابق، آزاد خیالی کے ساتھ حسن پرستی و عشق بازی شامل ہے۔ سفری لکچر کی طرح شراب پینے کی اور عورت کی رضا سے معاشرت کی اجازت ہے۔ یہ

دو ٹوں مکمل وہ اپنے سفر کے دوران کرتے رہے ہیں۔ وہ عورتوں کی تعلیم کے خواہاں ہیں اور ہر دے کے مخالف ہیں۔ تاریخ اودھ میں آیا ہے کہ شاہ سلیمان جاہ کو انگریزوں کی صحبت پسند تھی۔ ان کے قریب جو لوگ تھے ان میں انگریز احباب زیادہ تھے۔

مذہب سلیمانی انیسویں صدی عیسوی کے فرنگی تصورات سے قریب تر ہے۔ مکمل پرچ اسی پلچر کو اپناتے ہیں۔ انگریزوں کی لباس بھی پہنتے ہیں۔ شاہی حق اس مذہب کا ایمان ہے۔ جب پاروری صاحب مکمل پرچ سے پوچھتے ہیں کہ ان کا مذہب کیا ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ ”ہندو بارہ برس کے سن سے اسی تحقیقات میں بھر جاتا ہے مگر کسی دین میں ایسا شخص نہ پایا کہ حرم و طبع دنیا سے علاوہ نہ رکھتا ہو۔ بہت روز ان کا ضلوع کی صحبت میں گائے کے خبروں پر چڑھ کر وہ غلط فہمیت کہتے اور دوتے، آخر جو ان کو دیکھا ہوائے نفسانی سے صاف نہ پایا۔ برسوں برسوں اور ہندو فقہیروں کی خدمت میں رہا کہ شاہ انہی سے ہاتھ لگے راہ راست کا پتا۔ بعض فقہیروں کو دیکھا کہ درختوں سے پاؤں باندھ کر اُٹنے لگتے۔ بعضے شدت گری میں آگ تاپتے لیکن جب خوب غور کیا سوائے مکر و فریب کے کچھ نہ پایا۔ اسی طرح پاروریوں پاس اکثر رہا۔ ان کو بھی جب حکم عیسیٰ علیہ السلام کے دوہرے کی طلب سے خالی نہ پایا آخر لاچار ہو کر ”مذہب سلیمانی“ اختیار کیا۔ اس کو سب سے اچھا جانا۔ وہ (مذہب سلیمانی) یہ ہے کہ حضرت سلیمان علیہ السلام نے فرمایا ہے بنی اسرائیل میں مجھ سا بادشاہ نہیں ہوا۔ حق تعالیٰ نے سب نعمتیں جہاں کی مجھ کو دیں۔ نہیں عاقبت شکر اس کے کی میرے تئیں۔ اتنی مدت میں میں نے غلامہ مطلب یہ سمجھا: نیک بخت وہ شخص ہے جب سب اور ہر حال سے معاش پیدا کرے۔ اس میں سے کچھ آپ کھائے باقی غریبوں کو دے۔ بد بخت وہ ہے کہ گدھے کی طرح بدچرو پے کا اپنے اوپر اٹھاوے۔ نہ آپ کھائے نہ کسی کو کھلاوے۔ نہ دن کو آرام پاوے نہ رات کو سووے۔ نیک ایک اس کی موت آوے، جہاں سے لے جاوے۔ وہ تنکسی سے مرے۔ وروں کے لیے مال اپنا چھوڑے۔ جیسے کامرے۔ نہیں معلوم روح اس کی بہشت میں یا دوزخ میں پڑے۔ اس طرح بعد مرنے کے دوزخ نہیں ثابت ہوتی ہے کہ کہاں جاتی ہے۔ اسی قول پر مذہب ہندے کا ہے کہ خداوند تعالیٰ کو برحق جانتا ہے۔ سونے کے وقت سونا کھانے کے وقت کھاتا۔ ہندو جانتا ہے کہ خدا نے جو کچھ پیدا کیا ہے آدمی کے واسطے ہے مگر آدمی کو تیز کھانے کی چاہ ہے کہ اعتدال سے تجاوز نہ کرے۔ میں نے بے دھڑک مذہب اپنا لکھا کر کیا۔ مگر دوسرے خدا پر کھانا چاہے کوئی بھلا جانے چاہے برائے مثل: راجہ روٹھے مگر راکھے، رام سنا سے کت جائے“ (ص ۱۳۲-۱۳۳)۔

اپنے عقیدے کو ابھارنے کے لیے مکمل پرچ نے سفر ہند میں دوسرے مذاہب والوں کے واقعات بیان کر کے ان کی کمزوریاں دکھائی ہیں جن سے اعتدال ہوتا ہے کہ وہ اپنے مذہب سلیمانی کی تبلیغ کر رہے ہیں مگر تبلیغ کا یہ اعتدال قصہ یا واقعہ بن کر دلچسپی کو بھروسہ نہیں کرتا۔ انہیں واقعات کے ذیل میں وہ حقوق والدین اور بیوی کی وفاداری پر زور دیتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ باتیں بھی ان کے مذہب کا

حصہ ہیں اور تہذیب مغرب کے اس پہلو کو یہ کہہ کر برا بھلا کہہ رہے ہیں کہ ”یہ دم اس ملک کی اپنے مزاج کے پسند و ناپسند کے مطابق ہے“ (ص ۱۵۷)

ایک اور جگہ اپنے مذہب کو یوں بیان کیا ہے کہ ”آخر ہر تہذیب و ملت کے یہ ثابت ہوا کہ ”مذہب سلیمانی“ ہی سب مذہبوں سے اچھا ہے۔ کلیسا کا یہ ہے کہ حق تعالیٰ کو وحدۃ لا شریک جانے۔ جو کچھ معاش و محنت و مشقت سے پیدا کرے کچھ اپنے خرچ میں لاوے باقی خدا کی راہ میں دانت دے۔ جنت و دوزخ اسی دنیا میں موجود ہیں نہ اور کہیں۔ جس کی عمر رنج و مصیبت میں گزرے۔ اس کو دوزخ ہے یہیں۔ جس کی زندگی نیک و آرام سے بسر ہوتی ہے اس کو ہے بہشت بریں۔ خدا تعالیٰ رحیم و کریم ہے۔ صل و انصاف میں نہیں کوئی اس کا سیکم۔ یہ بات خلاف صل و دوا سے ہے کہ زندگی چند روزہ انسان کے لیے بہشت و دوزخ آباد کرے خداوند کریم و رحیم نے دوزخ اور کہیں نہیں بنائی کہ اس میں بندوں کو ڈالے۔ خلاصہ مذہب سلیمانی کا یہ ہے، ہوا اس کے گمراہی ہے۔ ہر ایک مذہب برائے نام ہے۔ جو خدا کی راہ پر خرچ کرتا ہے۔ غریبوں مسکینوں کی پرورش و مدد نظر رکھتا ہے، مردم آزاری سے باز رہتا ہے۔“ [۳۳] ”سب لوگ مذہب ذر پرستی کا رکھتے ہیں“ (ص ۱۹۳)۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”مذہب سلیمانی میں ہر امر موقوف ہے ایک وقت کا“۔ [۳۴] جب شہید چاری میں جتنا شخص نے کھل پھل سے سوال کیا کہ ”اللہ مجھ پر غریب الوطن پر مصدق حضرت یحییٰ کے رحم کرے“ تو انھوں نے جواب دیا کہ ”میں مذہب سلیمانی کا یقین اور آئین رکھتا ہوں۔ کوڑی پیسا پاس نہیں رکھتا ہوں“ [۳۵]۔

ان اقتباسات سے ”مذہب سلیمانی“ کے بنیادی اصول سامنے آ جاتے ہیں کھل پھل انھیں اصولوں کی تخلیق اپنے سر سے جس طرح کرتے ہیں کہ بیان کی دلچسپی پوری طرح برقرار رہتی ہے۔ اس مذہب پر انیسویں صدی کی مغربی فکر و تہذیب کے واضح اثرات موجود ہیں۔ مجھ حسن عسکری نے اس پر ڈی ازم (Deism) کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے اور لکھا ہے کہ کھل پھل کے مذہب سلیمانی کو کلام غالب سے ملتا ہے دیکھیے [۳۶]۔ تو وہاں بھی یہی اثرات نظر آئیں گے ڈی ازم: ”وہ عقیدہ ہے جس میں خدا کے وجود کا اقرار ہو لیکن وہی سے انکار ہو“ [۳۷] ڈی ازم مذہب فطرت کا عقیدہ ہے جس میں خدا کو خالق تو مانا جاتا ہے مگر پادری نہیں یعنی یہ ایک طرح سے موجد کا مسلک ہے لیکن یقیناً یہ سرسید کے ”دین فطرت“ کے تصور سے مختلف ہے۔ ”مذہب سلیمانی“ اسی طرح جدید و قدیم تصورات کا مملو ہے جس طرح ”کبیر ہنسی“ کے تصورات میں متضاد عناصر یکجا ہو کر ایک نئی صورت ڈھانچا جاتے ہیں۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ اب انسانی ذہن، خود کو بدلنے کی طرف مائل ہے اور انگریزوں کے اقتدار اعلیٰ کے ساتھ مغربی تہذیب کو قبول کرنے کے لیے آمادہ و تیار ہے۔ گزشتہ دو ڈھائی سو سال سے ہماری ذہن، ہماری فکر، ہماری تہذیب اسی سمت میں سفر کر رہی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ”مذہب سلیمانی“ کھل پھل کی فکر و مشاہدے، تجزیوں اور بدلنے زمانے کے تقاضوں کے

احساس کے ساتھ خود ان کی ایجاد ہے۔ جس میں انھوں نے مشرق و مغرب کے عناصر کو ملا کر ایک صورت دینے کی کوشش کی ہے۔ اکبر کے ”دین الہی“ کے بعد شاید یہ دوسرا اثری مذہب ہے۔ تذکرہ غریبہ میں بھی ایک کمال پش کا ذکر آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ سرفراز خان کمال پش نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے۔

جیسا کہ میں نے لکھا کہ تاریخ پش (انکسائٹ لریک) انگلستان و یورپ کا پہلا سرفراز ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے خصوصاً ہوتا ہے کہ سرفراز انگلستان کی تہذیب کو دیکھ کر حیرت زدہ ہے اور بار بار اپنی تہذیب سے مقابلہ کر کے تہذیب مغرب کی برتری تسلیم کرنے پر آمال ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کے انگلستان کی معاشرت اور تہذیب کا بیان ہے اور ساتھ ہی فرنگی و ہندوستانی تہذیب کے تقابلی مطالعہ سے نئے شعور کی روشنی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ تہذیب معاشرت اور سماجی رویوں کے ذریعے سے بھی اس سرفراز کا مطالعہ دلچسپ ہے۔ سرفراز خان کمال پش نے اس سرفراز کو سماجی اعزاز میں لکھا ہے اس میں اردو نامچے کی طرح اپنے سفر کی زوہاد تاریخ دار بیان کی ہے لیکن بیان کا انداز سرفراز سے کی طرح مسلسل درمیان ہے۔ اس کی عبارت میں نہ بھرنا ہے اور نہ وہ یکساں مناظر کو بار بار دہراتا ہے۔ عام طور پر جو بات ایک بار کہی جائیگی ہے اسے دوبارہ بیان نہیں کرتا۔ یہی وجہ ہے کہ سرفراز پڑھنے والا دلچسپی و تازگی سے سرفراز کے ساتھ سفر کرتا اور آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اس سرفراز سے کے بیان کی یہی خوبی آج بھی اسے زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اگر اردو کے دوسرے سرفرازوں سے اس کا مقابلہ کیا جائے تو اپنی اولیت کے ساتھ یہ آج بھی قابل مطالعہ اور دلچسپ ہے اور انیسویں صدی کی معاشرت اور ذہنی انسانی کے بدلنے کا عطر پر روشنی ڈالتا ہے۔ اعزاز جانیہ ہے لیکن بیان میں شخصیت کا رچا کا اور عبارت کا ایسا ذہن جان میں اضافہ کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کمال پش نے اسے ایک بار سے زیادہ بار لکھا ہے جس سے بیان میں جامعیت پیدا ہو گئی ہے اور اعزاز جان پر اثر ہو گیا ہے۔ اس بات کی طرف کمال پش نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”اس فقیر نے نہایت خون جگر لکھا، اب جا کر پید سالہ مختصر تیار ہوا۔ امید ہے کہ اربابِ خرد اس کو پسند کریں“ (۳۸) کمال پش کے بیان میں ایسی جامعیت ہے کہ جو کچھ وہ کہہ رہے ہیں۔ اس کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ یہی تصویر کشی اس سرفراز سے کے بیان کا ضمن ہے۔ مثلاً یہ چند طریق پڑ ہے:

”اس جہاز پر تین سو چاس آدمی مسلح بیٹھے تھے۔ ہر وقت مستعد رہتے۔ ایک کنارے سات صحتی پابند نچر تھے۔ رنگ ان کا ایسا کالا کہ اس طرف اندھیرا معلوم ہوتا۔ بال ان کے ایسے بچ دار کہ بچ و تاب زمانہ ان سے شرم سار۔ اوپر کا ہونٹ ان کا تھنوں تک پہنچا، نیچے کا ٹھوڑی تک لٹک آیا۔ میں ان کو دیکھ کر جانور سحر علی سمجھا کہ جہاز میں نے میرا قشا کے لیے پالا۔ جب جہاز والوں سے پوچھا معلوم ہوا صحتی ہیں۔ اسپانل صحتیوں کو کھلا کر لاتے ہیں۔ لوگوں کے ہاتھ بچ جاتے ہیں۔ صاحبانِ انگریز نے جہاز جنگی مقرر کیے کہ جب اسپانل

صحنوں کو چکڑا دیں، ان کو مع سب اسباب کے ان سے جھین لیں، چنانچہ ان کو ہم نے ان سے جھین لیا۔“ (۲۹)۔

اس عبارت میں تصویر کشی کے ساتھ ساتھ بول چال کا لہجہ بھی رنگ بھرتا ہے اور جان کو ذہن سے قریب کر دیتا ہے۔ مکمل پرش ایسی لہجہ میں ملکہ کٹورہ کی سواری کا ذکر کرتے ہیں اور ایک ایسی تصویر بنا دیتے ہیں جو ذہن پر نقش ہو جاتی ہے:

”جب وہ گاڑی اگاڑی بڑھی، میرے قریب آئی وہ تصویریں دو میں کی قد آدم اس میں کھڑی تھیں۔ میں سمجھا دو روئی زندہ ہیں، تصویریں نہیں۔ جب خوب غور سے دیکھا، شہر ملا۔ ملکہ، مہر سہا کوئین، کٹورہ یا شیخ اپنی والدہ ماجدہ کے اس پر سواری تھیں۔ چاند صورت، سورج طلعت دکھائی دیتی تھیں۔ تھیلینا عمر میں اٹھارہ برس کی، گچھ شرم و حیا، دھتتے پے شاد تھیں۔ میں نے صورت دیکھتے ہی دل میں دعا کی۔ چاند گاڑی ملکہ کی میرے سامنے پہنچ کر ایک لمحہ ٹھہرے۔ خدا نے سن لی۔ جب گاڑی میرے سامنے آئی، ایک ساعت دکی۔ چہرہ نورانی ملکہ کا میں نے بطور دیکھا۔ موند قد رستہ ایزدی کا پایا۔ آداب تسلیمات، بھالایا۔ نگاہ احتیاط سے میری طرف دیکھ کر تبسم فرمایا۔ ان کی ماں نے بھی دیکھا۔ میں خوشی سے بھولا نہ پایا۔“ (۳۰)

سارے سفر سے میں یہی لہجہ، یہی طرزِ ادا اس طرح رنگ بھرتا ہے کہ قاری دلچسپی کے ساتھ سفر تارے کو پڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ سفر ہمدردی کے لیے آج بھی زندہ ہے اور آنے والے دور میں بھی اپنے حسن بیان سے زندہ رہے گا۔

سفر سے کی عبارت کے جملوں کی ساخت پر بھی بول چال کا اثر حاوی ہے۔ عبارت میں حسن پیدا کرنے کے لیے تکرار، تکراروں کا استعمال بھی جائز رہتا ہے، قافیے کو تکرار میں لانے کے لیے سفر نویس جملوں کی ساخت کو بدل دیتا ہے تاکہ قافیے کا حسن نمایاں کیا جاسکے مثلاً

(۱) ”قدرت الہی سے زنجیرِ فکر کی زندہ روح، نئی ذی حیات کے قلبیں بدن سے نہ بھولتی“ (ص ۹۹)

(۲) ”مگر کہاں ایسے نصیب کہ ہاتھ آتی یہ دولت، عجیب۔“ (ص ۱۰۴)

(۳) ”ورنہ آوی کو کیا مجال جو دکھلاوے ایسے کرب اور کمال“ (ص ۱۲۱)

(۴) ”راہ چلتے دلیوں کا کیا بیان مجھے جنت میں حوروں کے ساتھ ہوں غلام“ (ص ۱۱۱)

(۵) ”قریب جہاں اس کے کی جہاں، ہاں اس کے سے عاشقوں کی زندگی وہاں“ (ص ۱۱۸)

(۶) ”الحاصل وہ مکانِ حلقہ زمین میں جو نقشِ نگین ہے ہمدرد نے زمینِ بہشت پر ہے“ (ص ۱۵۴)

(۷) ”مجھے دین بھائی بھرتا ہے بالذات مگر کوئی نہیں رکھتا ہے اس پر ثبات“ (ص ۱۳۲)

(۸) ”تمام شہر کے کٹھنوں کا پانی کھاری ہے، اس کوئی ٹخنہ شیریں چاری ہے“ (ص ۱۸۹)

(۹) ”مقابل اس کے ایک مسجد ٹھک قرا مان ہے۔ رتے ہیں اس میں قرآن خوان“ (ص ۲۰۵)

لیکن تالیف کے لیے وہ سب نسلوں کی ساخت بدلے کے ساتھ جس بات چیت کے لیے میں وہ اپنی بات جان کرتے ہیں وہاں ساخت سے بچا چلا ہے کہ بات چیت کا یہ انداز اس زمانے میں رائج تھا اور کمال پاش اس ساخت کو عبادت میں اسی طرح باقی رکھتے ہیں جس طرح وہ خود بولتے ہیں۔ ان کے بولنے اور لکھنے میں جملے کی ساخت ایک ہے مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

”ٹنگو خدمت گار میرا تیز روئی جہاز سے ڈر کر کہنے لگا“ (ص ۹۹) ”میرا خدمت گار ٹنگو“

”ان کے ڈاؤپر سوار ہو کر کانٹوں بھٹی سے پگھلوں کوڑھی کیا“ (ص ۱۰۶) ”آہنی کانٹوں سے“

”سامان لڑائی کا اس پر تھا“ (ص ۱۰۱) لڑائی کا سامان

”میں دیکھنے لگا نبات اور غرض اطلاق جہاز دالوں سے بہت غرض ہوا“ (ص ۱۰۲)

”تعب کر کے عورت صاحب خانہ بیخ فیش خدمت اپنی کی دوڑی آئی“ (ص ۱۱۳)

”مستقل دریافت کرنے غویوں اس کی سے بے سرو پا ہے“ (ص ۱۱۵)

”دو دستوں غائب کو یاد کر کے بچا“ (ص ۱۱۶)

”سب چیزیں اور صورت آدمیوں باہر کی دیکھیں“ (ص ۱۱۷)

”یہ اوستادیں کہتا ہوں جہاز کی قمیص“ (ص ۱۲۵)

”معلوم ہوا کہ کوئی (پادشاہوں لندن سے شوقی احمیادوں کا رکھتا تھا“ (ص ۱۳۷)

”ہم کو بے مقام بڑے تعب کا“ (ص ۱۳۹)

”آپ کے رہنے کی کون سی ہے جا“ (ص ۱۳۹)

”لی میں نے کہا اپنی جماعت سے کہ اس شخص سے پوچھو نہ سب کھاراکیا“ (ص ۱۳۷)

”ان سب اور چیزوں کے دیکھنے میں مصروف تھے سارے قماش بینا“ (ص ۱۴۱)

”اس مکان میں تصویریں مصوروں کا مل گئے زمانے کی مزید پڑے تھیں“ (ص ۱۵۱)

”دو کا نہیں ملوا تھیں اور باور بچوں کی مانند وہ کانوں ہندوستان کے کا باؤ“ (ص ۱۷۵)

”مصوروں کا مل کو کو کر رکھتا ہے“ (ص ۱۸۹)

”اپنے بھائیوں سے کے پاس سے دو اوت لائے“ (ص ۱۸۶)

”نام صاحب کہتا ہوں رسالے ساتویں کے نے پچیس صاحب کو ایک خط لکھا تھا“ (ص ۲۰۲)

جملے کی اس ساخت پر جہاں صفت موصوف مضام مضام فیہہ و دیگرہ کے تعلق سے جاری کا اثر نظر آتا ہے وہاں اخباریوں انیسویں صدی کی بول چال کی شکر کا رنگ بھی اس لیے نمایاں ہے کہ خود کمال پاش کی زبان پر

دکنی اردو کا اثر حادی تھا۔ دکنی اردو ان کی زبان تھی جو ان کے لکھنؤ کے دور ان قیام میں بدلی ضرور تھی مگر ان کی تھکنی میں پڑی تھی۔ اکثر گل پوش کی تثر میں اس لیے علامتہ قاضیؒ نے ”مزدوف ہو چکا ہے مثلاً“

(۱) ”میں مقابلہ کرنا ان سے مناسب نہ سمجھا“ (ص ۲۳۹)

(۲) ”ایک چٹھی میں کہتا ہوں مزار خان تنگنفس صاحب بہادر کو لکھا“ (ص ۲۳۹)

ان دونوں جملوں میں ”میں“ کے بعد ”نے“ آتا چاہئے تھا لیکن یہاں ”نے“ ”مزدوف کر دیا گیا ہے۔“ نے ”مزدوف کرنے کی وجہ سے لفظ“ چٹھی“ کو سوٹ کے بجائے مذکر استعمال کیا گیا ہے اور اسے ”میں“ قاضیؒ کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ اکثر ایسے فقرے ملتے ہیں جو دکنی اردو میں مستعمل ہیں جیسے

”ہر چند کوئی ان میں علم دین کا نہیں پڑھا ہے“ (ص ۱۰۶)

”اگر روپایا سن بھائی“ (ص ۱۲۵)

”اس طرح پادریوں پاس اکثر رہا“ (ص ۱۳۳)

یہی اڑھتوں کے جمع بنانے میں بھی نظر آتا ہے جیسے

”پریاں کو چند بازار میں کھڑیاں دل عاشقوں کا عوض ایک جھپکی آنکھ کے پھسلاتیاں“ (ص ۱۰۴)

”اچھری اس کی چھاتیاں دل عاشقوں کا پھسلاتیاں“ (ص ۱۰۷)

یہ جملہ دیکھیے اس پر بھی دکنی اردو کا اثر واضح ہے

”ہر چند کوئی ان میں علم دین کا نہیں پڑھا ہے“ (ص ۱۰۶)

لفظ ”کسو“ (بجائے کسی) کا استعمال دکنی میں اور خود شمالی ہندوستان دکنی لکھنؤ میں بھی اظہار میں صدی تک رائج تھا۔ دکنی اردو کے ذریعہ اکثر گل پوش انیسویں صدی میں بھی لفظ ”کسو“ استعمال کرتے ہیں مثلاً

”کسو“ پاس لکھی بادست کی نہیں“ (ص ۱۲۸)

کوئی کسو کے ساتھ کھانے اور پڑھتی صحبت غیر مذہب والے سے .. ص ۲۳۲

افعال کی مختلف صورتیں

ہوئے۔ ”اگر ہر سر نو بدن کا زبان ہوئے“ (ص ۹۷)

آوے گا۔ ”شراب پینے سے باز آوے گا“ (ص ۱۳۰)

آویں۔ ”اگر اہانت ہو تو ہم تمھاری ملاقات کو آویں ...“ (ص ۱۰۵)

ساتھ ہی یہ جدید صورت بھی ملتی ہے۔ ”آپ تشریف لائیں عتاب نہ لائیں“ (ص ۱۰۵)

”تھا دل کا حال ہاں تھا پارہ شہ اس کو کھٹا تا“ (ص ۱۱۱)

”بھڑائی کھینچنے کی بہت سحرانی سے دکنی (حمی مزدوف) اور کھینچنے اور بھڑائی بازی میں مصروف تھے“

(ص ۱۲۸)

”اس لیے کہ بغیر دھوکے بھرنے کے ہمارا اواز نہ سکا (تھا مضاف)۔ (ص ۱۲۲)

”اس لیے کہ منہ پر ساتھ ۱۱۱ اور برستا“ (تھا مضاف)۔ (ص ۱۳۶)

اعتماد ان کے میز چٹری رنگی (تھی مضاف)، برابر ان کے کرسیاں دروازہ پر تھیں (جی ٹھی)۔ (ص ۱۴۷)

حروف ربط و حرف جار کی مختلف صورتیں اور جملے کی ساخت میں تبدیلی کی چند صورتیں یہ تھیں:

تک: ”اس میں تاخیر پاس سے سر تک چلے اور گریں نظر آئیں“ (ص ۱۵۵)

اس کی کے: ”اور بہاوری اس کی کے ظاہر کی“ (ص ۱۳۴)

کر کر: فضا تھامب میں درج طی یک سرود ”کر کر“ کا تواتر کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ یہی صورت مکمل

پیش کے سفر نامے میں ملتی ہے مثلاً

”شاہ روں نے بہت تعریف کر کر کہا“ (ص ۱۳۴)

اسی طرح ان کے کے: واسطہ دے ارجاں ان کے کے اس مکان کا قیدی بنا جا۔ (ص ۱۳۴)

اس کی کا: اگرچہ مفارقت اس کی کا سخت قحط تھا“ (ص ۱۵۷)

ان کے کا: ”جان نکالتا ان کے کا پتہ تکمیل کرتے“ (ص ۲۳۶)

”حال ہے کسی ان کی کا دیکھ کر سخت ملول ہوا“ (ص ۲۳۳)

چند اور پہلو دیکھیے:

اجتہای بجائے (تسم (اجتام کرنے والا) ”حال اس کا وہاں کے اجتہای سے بچھا“ (ص ۱۰۶) تیر ہوا اس

کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ جیسے:

اس طرح بعض مقامات پر کمزور صفت میں فرق ملتا ہے۔ جیسے ”آرام“ کو مکمل پیش نے مؤنث استعمال کیا ہے:

”قریب اس کے بیٹہ کر ایسی بچہ کو آرام آئی“ (ص ۱۶۱)

مکمل پیش اکثر فارسی طریقے پر مضاف مضاف ایہ کا استعمال کرتے ہیں جیسے

”پھولوں نصت سے زیب و زینت دوں“ (ص ۹۷) اردو جملے کی ساخت کے مطابق ”نصت کے پھولوں

سے“۔ لکھا جانے گا۔ مکمل پیش کے ہاں لکھائے نصت کی اردو صورت ملتی ہے۔ اسی طرح اس جملے میں:

گمراہوں کوچہ خلافت کے تیش شاہراہ وادایت پر لایا۔ (ص ۹۷)

لسانی خطہ نظر سے اور خصوصاً جملے کی ساخت اور ترکیب نحوی کے لحاظ سے بھی، تاریخ بے غنی (انجام بہت فرنگ)

خاص اہمیت رکھتی ہے۔

اس دور میں ستر کا رواج تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ انگریزی اثرات کے ساتھ اخبارات ملت

روز سے درساں و چراگہ شائع ہو رہے ہیں۔ جیسے ماسٹر رام چندر کا ”محبت ہند“ یا دلی کالج کا مفت روزہ ”قرآن

المعدین“ یا پٹنہ سے شائع ہونے والا ”اودھ اخبار“ یا دلی سے شائع ہونے والا مولوی باقر کا اردو اخبار۔ اس

دور میں سفرناموں کا بھی عام رواج ہوا اور اس لیے ہوا کہ آدھ روپے کی جدید صدقے عام ہو گئی تھیں اور اب رپا، دو لوگ سفر کرنے گئے تھے۔ ایک طرف اس دور میں ہمیں بیچ و زیادت کے چھوٹے بڑے سفر نامے ملتے ہیں، دوسری طرف ائمہ و ملوک کے سفر کے بارے میں بھی کئی سفر نامے لکھے گئے۔ جن میں سر سید کا "سفرنامہ پنجاب" خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ایسے اہم سفرناموں میں سفرنامہ پنجاب، مسافرانِ لندن از سر سید احمد خان، محمد حسین آزاد کا "سیرایران"، "سفرنامہ دوم شام" کوثر علی نعمانی وغیرہ کا مطالعہ ان اہمیت کے قابل میں کیجئے۔

معلومات میں گرائے ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں روزناموں کا بھی رواج ہوا جن میں "سیاحت نامہ" نواب کریم خان یا روزنامہ سید مظہر علی سندیلوی شائع ہو کر سامنے آچکے ہیں۔ برصغیر کے ائمہ و ملوک سفر کے بیان میں بھی کئی ایسے سفر نامے ہیں جو تاریخی لحاظ سے اہم و دلچسپ ہیں مثلاً مولانا جعفر قاضی کی "سفرنامہ کال پانی"، سیر حادی، نواب راجپور، عابد علی خان کا روزنامہ "سفر"۔ ان کے علاوہ اردو و سترذہبی موضوعات پر مشتمل تصانیف، کتب تواریخ اور شعرا کے تذکروں میں بھی استعمال ہو رہی ہے۔ اردو ستر کے اس عام استعمال سے زبان و بیان سمجھ کر صاف ہو رہے ہیں۔ قوت و بیان سے اسالیب بیان ابھر رہے ہیں اور اردو ستر مختلف اثرات کو اپنے اندر جذب کر کے اپنی الگ حیثیت بنا رہی ہے۔ جدید دور کی ہوائیں اس ستر کو تاریکی و سہارا دی ہیں۔ خطوطِ غالب نے اردو ستر نوئیں کو ایک نیا روپ دے دیا ہے اور اردو اسلوب کو اپنے خالص مزاج سے گفتگو کرتا کر ستر کو بول چال کی زبان سے قریب تر کر دیا ہے۔ اردو ستر کی یہ نگارنگی اور یہ تنوع زبان و بیان کو وہ اہمیت دے دیا ہے کہ اردو زبان، سارے برصغیر کی گفتگو افروز کرنے کے ساتھ نواب علم و ادب کی زبان بھی بن گئی ہے۔ آئیے اب چند اور موضوعات پر نثری تصانیف کا مطالعہ کریں:

سیاحت نامہ کریم خان:

"سیاحت نامہ کریم خان" (روزنامہ) (۱۹۱۱ء) ہے جس میں روزمرہ کے عام واقعات کو اختصار کے ساتھ درج کیا گیا ہے۔ یہ اسلوب بیان کے اعتبار سے تو کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن انیسویں صدی کے سفر انگلستان کا روزنامہ ہونے کے حلقے سے ضرور اہم ہے۔ کریم خان جھگر کے رہنے والے تھے جو حسن علی خاں اور دوسرے جاگیرداروں کے مقدمے کی جیوری کے لیے انگلستان گئے تھے۔ وہ یکم دسمبر ۱۸۳۹ء کو کوکلا دہلی سے کشتی میں سوار ہو کر نکلتے پہنچے اور وہاں سے ۱۴ مارچ ۱۸۴۰ء کو بمبئی جہاز پر سوار ہو کر ستر انگلستان کے لیے روانہ ہوئے اور جولائی ۱۸۴۰ء کو لندن پہنچے۔ ان کے روزنامے میں آخری اندراج ۸ نومبر ۱۸۴۱ء کا ہے اور جیسا کہ ترجمے سے معلوم ہوتا ہے وہ ۲۳ نومبر ۱۸۴۱ء تک لندن میں تھے۔ اس روزنامے کی آخری سطور انھوں نے بھی لکھی تھیں۔ اس بات کا بالکل پتا نہیں چلا کہ اس کے بعد وہ کہاں اور کب گئے اور ہندوستان کب واپس آئے۔ کریم خان کا "سیاحت نامہ" انیسویں صدی میں لکھے جانے کے باوجود اٹھارویں صدی کی زبان میں

لکھا گیا ہے۔ اس کے جملوں کی ساخت پر فارسی نثر کے طویل جملے کی ساخت کا واضح اثر ہے اور یہ جملے اسے طویل ہیں کہ قائل اور قائل، جنگ نامہ صفت خان عالی فارسی نثر کی طرح، دور جا پڑتے ہیں جس سے جملہ جھجک ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بنتی ہے:

(۱) "گھاٹ سے مذکور سے روانہ ہو کر قریب چار گھڑی رات گئے اور پگھاٹ بردار کے علاقہ کو دستِ نرائن کے ساتھ پہنچے" [۳۱]

(۲) "قریب آٹھ بجے کے فرائگ بسن صاحب کو ہمراہ لے کر واسطے دیکھنے سواری ایٹ آئرلینڈ جاسن جاسن صاحب لاہور پہنچی کہ جن کی حکومت خاص شہر لندن پر ہے اور پگھلی پکتان کرٹ لے صاحب کے محلہ کرن ہل میں نمبر سولہ ہے گیا" [۳۲]

(۳) "اور معلوم ہوا کہ مسٹر ایرام صاحب اور مکمل ہمارا راج ستار کے جو ملاقات کوائے تھے بہ سبب نہ ہونے کے مکان میں تھوڑی دیر بیٹھ کر خدمت ہوئے" [۳۳]

(۴) "بہ سبب ہونے ہارن کے ملاقا جانے کا بیچ خدمت کسی صاحب دوست کے نہ ہوا" [۳۴]

جملے کی اس ساخت کی وجہ سے عبارت بے سرو، جھجک، الجھی الجھی اور بھکی بھکی ہو جاتی ہے حتیٰ کہ جب زیادہ تفصیل سے مربوط بات کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے تو وہاں بھی یہی صورت برقرار رہتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

"اور جس محلے میں کہ راقم نمبر چودہ رہتا ہے اسی محلے میں قریب چار گھڑی رات گئے کے نمبر اٹھارہ آگ کی لگن جو مجلس کو اس خدمت پر مامور ہیں انہوں نے یہ چالاک کی کہ راقم گھر سے واسطے دیکھنے کے جنوز باہر نکلا تھا کہ بہت سی گاڑیاں صندوق پانی سے بھرے ہوئے وہاں موجود ہوئے اور پانی اس آگ پر بہ طور فواروں کے برساتا شروع کیا۔ باوجودیکہ ہر ایک مکان میں کئی کئی خمر پانی کی موجود ہوتی ہیں لیکن جس پر بھی ان امور میں کی ذمہ داری پڑتی تھی....." [۳۵]

اس عبارت میں اولیٰ شان نام کو نہیں ہے اور ساتھ ساتھ زبان پر قدامت کا رنگ چھایا ہوا ہے اور "تس پر" یا: کیونکہ اس میں کہیں نہیں پڑتا۔ میں "کھنڈ" کا لفظ اٹھارویں صدی عیسوی کی اردو نثر اور یوں چال کی زبان کے رنگ سے جاملتا ہے۔

روزنامہ سید مظہر علی سندیلوی:

سید مظہر علی سندیلوی (۱۸۳۹ء-۱۹۱۱ء) کا روزنامہ عام معلومات اور حدود و گوں کے سال ولادت و وفات کے اعتبار سے قائل ذکر ہے۔ یہ روزنامہ ۲۱ جنوری ۱۸۶۷ء سے شروع ہوا ہے اور ۲۳ دسمبر

۱۹۱۱ء کی طبع ہوتا ہے اور اس کا مسودہ نعل انکیپ سائز کی اٹھارہ جلدوں اور تقریباً سات ہزار آٹھ سو صفحات پر مشتمل ہے۔ (۳۶) اس روزنامے میں اس دور کے اہم واقعات درج ہیں۔ مظہر علی سندیلوی نے دیا ہے میں یہ بھی بتایا ہے کہ ”راقم نے کوئی حال غلط اور نفسانیت سے دورج کتاب ہذا نہیں کیا ہے“ (۳۷) اس روزنامے کی خبریں سات ہے لیکن خطے کی ساخت کریم خان کے سیاست نامہ کی ستر کے مقابلے میں زیادہ مربوط اور ستر کے جدید رنگ سے زیادہ قریب ہے دونوں روزناموں کی ستر کے تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انیسویں صدی کے پہلے اور دوسرے نصف میں اردو ستر سکتی اور کیسی بدل گئی ہے۔ جیسا کہ ہے کہ سید مظہر علی سندیلوی کی اردو ستر کا سیاست نامہ کریم خان کی ستر کے مقابلے میں زیادہ مربوط زیادہ سلیس اور رواں ہے۔ جملوں کی ساخت میں بھی قدری ساخت کا اثر بہت کم ہونے کے باعث جملوں کی طوالت بھی کم ہو گئی ہے اور ستر میں قوت بیان کے ساتھ اردو میں نمایاں ہو گیا ہے۔

اسی طرح جب اردو ستر جملی علم کے ہاتھوں میں آکر اس دور کی مذہبی تصانیف میں استعمال ہوتی ہے تو مذہبی موضوعات و مسائل کے تنوع کے باعث زیادہ بھاد کے ساتھ گھسٹور جاتی ہے اور اردو ستر کی قوت بیان قوت اقتدار و نفوذ اور خطیبانہ انداز سلیس، مربوط اور رواں ہو جاتا ہے۔ ”مذہب“ چونکہ ہمارا موضوع مطالعہ نہیں ہے اس لیے ہم خود کو اس دور کی اہم و مقبول اور عوام و خواص میں پسندیدہ کتابوں کی اردو ستر اور اسلوب بیان کے مطالعے تک محدود رکھیں گے۔ ان میں ایک کتاب شاہ اسماعیل شہید کی ”تقویۃ الایمان“ ہے اور دوسری سید غوث علی شاہ کی تالیف ”تذکرۃ غوثیہ“ ہے۔

مذہبی تصانیف میں اردو ستر کا استعمال

تقویۃ الایمان:

شاہ اسماعیل شہید (۱۷۷۹ء-۱۸۳۱ء) [۱۸۳۱ء] شاہ عبدالغنی کے بیٹے اور شاہ ولی اللہ کے جتے تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے اور بیٹھیں خاندان کی روایت کے مطابق ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ سولہ سال کی عمر میں تعلیم سے فارغ ہوئے۔ اسی زمانے میں سید احمد بریلوی شہید کے مرید ہوئے۔ ۱۲۴۷ھ/۱۸۳۱ء میں حج بیت اللہ سے شرف ہوئے اور ۲۴ ربیع الثانی ۱۲۴۹ھ/۱۸۳۱ء کو تنکوں کے خلاف جہاد کرتے ہوئے شہادت سے ہم کنار ہوئے۔ وہ اپنے وقت کے جدید عالم اور واعظ تھے۔ سادگی اور جذبہ جہاد سے سرشار، اسلام کی تبلیغ میں لگے رہے۔ وہ مسلمانوں میں غیر اسلامی رسومات کے رد و اوج پا جانے کو اسلام کے ضعف کا سبب جانتے تھے اس لیے سادگی و ایمان رسومات بدعت کے خلاف زبان اور قلم سے جہاد کرتے رہے۔ کئی رسومات و بدعات ان کی مشہور رسومات تالیف ”تقویۃ الایمان“ کو موضوع بیان ہیں۔

شاہ اسماعیل شہید نے اس موضوع پر عربی زبان میں ایک کتاب "رد الاشراک" کے نام سے لکھی اور پھر اس کتاب کے پہلے باب کا آزاد ترجمہ ہندی (اردو) زبان میں کیا تاکہ ان کی بات زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچ سکے۔ اپنی مصروفیات کے باعث دوسرے باب کو اردو میں پیش نہ کر سکے اور ان کی دولت کے کئی سال بعد مولوی محمد سلطان نے "رد الاشراک" کے دوسرے باب کو "تذکیر الاخوان" کے نام سے اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ اب "تقویۃ الایمان" کے مروجہ ایڈیشنوں میں یہ دونوں باب ایک ساتھ طاکر شائع کیے جاتے ہیں لیکن اس کا صرف پہلا باب "جو" تقویۃ الایمان کے نام سے شائع ہوا تھا۔ شاہ اسماعیل کے قلم کا نتیجہ ہے اور یہی پہلا باب اس دور کی اردو نثر کے اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے۔ "تقویۃ الایمان" کے بارے میں ڈاکٹر ایوب قادری کی رائے ہے کہ "تقویۃ الایمان" شاہ اسماعیل شہید کے سفرنامے پر جانے سے پہلے لکھی گئی تھی [۳۹]۔

شاہ اسماعیل شہید نے دیباچہ میں خود لکھا ہے کہ "اس رسالے کا نام تقویۃ الایمان رکھنا اس میں دو باب ضمرائے۔ پہلے باب میں بیانِ توحید کا اور برائیِ شرک کی اور دوسرے باب میں اہتمامِ سنت کا اور برائیِ بدعت کی"۔ یہی پہلا باب ۱۲۷۵ھ/۵۹-۱۸۵۸ء میں مطبعِ محسنی حلقہ جہان بازار سے ۱۲۷۵ھ/۱۲۷۵ھ/۵۹-۱۸۵۸ء کو چھپ کر تیار و شائع ہوا اور سارے مآخذ کتابت اور قراءے اس سے لیے گئے ہیں۔

"تقویۃ الایمان" کی نثر کو نہ جیسے تو محسوس ہوگا کہ نثر کے اعتبار سے اس کی عبارت چست ہے۔ زبان عام و سادہ اور روزمرہ کے مطابق ہے تاکہ ان کی بات دوسروں تک آسانی سے پہنچ سکے اور ان کا مقصد ہر ماہر کے۔ شاہ اسماعیل ضرورت سے زیادہ الفاظ استعمال نہیں کرتے اور جہاں بات کو ٹھیک کہا گیا ہے وہاں یہ عملِ زور بیان پیدا کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ ان کی نثر کا انداز دلچسپ و پیا ہے جیسا اس خطبہ کا ہوتا ہے جو خیر پر مشتمل کیا مکمل تبلیغ میں کھڑے ہو کر تقریر کرتا ہے لیکن یہ عبارت چونکہ قلم سے کاغذ پر لکھی گئی ہے اس لیے اس میں غلطیوں والے انحرافات، طوائف، بیان اور ٹھیکرا اعتبار نہیں ہے۔ ساری عبارت بھی اتنی نثر کا قائل توجہ نمونہ ہے۔ بیان میں گہری سمجیدگی ہے اور لکھنے والا اپنی بات اور اپنے مقصد کو اس سلیقے سے بیان کر رہا ہے جس سے اس کی بات نہ ہٹنے والوں کے دل میں بیٹھ جائے اور وہ اس کے نقطہ نظر کو قبول کر لیں۔ یہ نثر اس مقصد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے اور لکھنے والے شاہ اسماعیل اپنے اس مقصد میں کامیاب ہیں۔ انیسویں صدی میں لکھی جانے والی یہ نثر وحدتِ اثر کے نمونے اور مثال کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ شاہ اسماعیل نے اپنی خانوادگی روایت کے مطابق قرآنی آیات کا ترجمہ تو شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کی روایت کے مطابق لکھی کیا ہے لیکن تفسیر کرتے ہوئے اپنی بات ماننے پر ماننے کے طور پر ماننے کے لیے اردو زبان میں اثر و تاثر کے ساتھ بیان کی ہے مثلاً یہ اقتباس نہ جیسے جس سے ان کا وہ اسلوب بیان جس کا میں نے ذکر کیا ہے۔ سامنے آجائے گا:

"اللہ صاحبِ گو کہ سب بادشاہوں کا بادشاہ ہے پر اور بادشاہوں کی طرح مغرور نہیں کر کوئی

درستی بخیر اسی انتہا کرے، اس کی طرف مارے غرور کے خیال نہیں کرتے اس لیے دینی لوگ اور امیروں کو مانتے ہیں اور ان کا وسیلہ و محفوظ رہتے ہیں تاکہ انھیں کی خاطر سے انتہا قبول ہووے بلکہ وہ بڑا کریم و رحیم ہے۔ وہاں کسی کی دکالت کی حاجت نہیں جو اس کو یاد رکھے وہ آپ بھی اس کو یاد رکھتا ہے کوئی سفارش کرے یا نہ کرے اور اسی طرح کو کہ وہ سب چیز سے پاک ہے اور سب سے بلند تر اور باوقار ہوں کا ساودا نہیں کر کوئی دینی لوگ وہاں پہنچے نہ تھیں اور امیر و وزیر ہی رحمت پر حکم چلا رہے اور رحمت کے لوگوں کو انھیں کا پناہ ضرور پڑے اور انھیں کا دور ہار کرنا پڑے۔ بلکہ اپنے بندوں سے بہت نزدیک ہے جو اولیٰ بندہ اپنے دل سے اس کی طرف متوجہ ہووے تو وہیں اس کو اپنے منہ کے آگے پاوے۔ جو بیٹے عوام انھیں کہتے ہیں کہ اولیاء اللہ نے یہ طاقت بخشی ہے کہ تقدیر کو بدل دلیں جس کی تقدیر میں اولاد نہیں اس کو اولاد دے دے گی۔ جس کی عمر تمام ہو چکی ہو اس کی عمر بڑھا دے گی۔ سو یہ بات بہت عجیب نہیں بلکہ ہوں سمجھا چاہیے کہ اللہ اپنے ہر بندے کی کبھی دعا قبول بھی کر لیتا ہے اور انبیاء اولیاء کی اکثر۔ محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے بھی اسی کے اختیار میں ہے اور قبول کرتا بھی اور دعا بھی کرتی اور مراد بھی ملتی دونوں ہاتھیں تقدیر میں لکھی ہیں۔ (۳۰)۔

”اچھا ارادہ جس کام کا بیان کرنا تو پہلے اس کے اللہ کے ارادہ کا ذکر کرنا چاہیے ہوں کہنا کہ اگر اللہ چاہے گا تو ہم فلاں کام کریں گے اور اس کے نام کو کسی تعظیم سے لینا کہ جس میں اس کی تکیف لگے اور اپنی بندگی جیسے ہوں کہنا ہمارا رب ہمارا مالک ہمارا خالق اور کلام میں جب قسم کھانے کی حاجت ہو تو اسی کے نام کی قسم کھانی پھر جو کوئی کسی انبیاء و اولیاء کی اماموں اور شہیدوں کی رجوت پریت کی اس قسم کی تعظیم کرے جیسے اڑے کام پر ان کی تخر مائے اور مشکل کے وقت ان کو پکارے۔ بسم اللہ کی جگہ ان کا نام لےوے۔ جب اولاد دہوان کی تخر دینا کرے اپنی اولاد کا نام صہا تھی، امام بخش، پیر بخش رکھے، کعبت و باغ میں سے ان کا حصہ نکالے جو کھیتی باڑی میں سے آوے پہلے ان کی نیاز کرے، جب اپنے کام میں لاوے اور دھن اور دیو میں سے ان کے نام کے چالو و خبرا دے اور پھر ان چالوروں کا ادب کرے۔ پانی دانہ پر سے نہ ہائے نگہی چتر سے نہ مارے اور کھانے پینے پینے میں دسوں کی سند پکڑے کہ فلاں لوگوں کو چاہیے کہ فلاں کھانا نہ کھاویں فلاں پکڑا نہ پکڑیں۔ حضرت بی بی کی صوبک مراد کھاویں، لوطیاں نہ کھاویں۔ جس عورت نے دوسرا خاوند کیا ہو وہ نہ کھاوے۔ شاہ صہا تھن کا قوشہ حقہ پینے والا نہ کھاوے اور برائی اور بھلائی جو دنیا میں

پیش آتی ہے اس کو ان کی طرف نسبت کر کے کہ غلامان کی چٹکار میں آکر دیوے ہو گیا اور
 لہا نے کونھوں نے راجہ اچھوتاج بن گیا اور لہا نے کونھ اور چٹا کو سج و اتھال مل گیا لہا نے
 ستارے کے سب سے قلو پڑا۔ لہا کا کام جو لہا نے دن شروع کیا تھا یا لہا کی ساعت میں سو
 پرانہ ہوا یا میں کہیں کہ اللہ و رسول چاہے گا تو میں آؤں گا یا پھر چاہے گا تو یہ بات ہو جائے
 گی۔ یا امام کی یا پھر کی یا ان کی قبروں کی قسم کھاؤں سوا ان سب باتوں سے شرک و بت
 ہوتا ہے اس کا شرک فی الحاکمات کہتے ہیں۔ (۳۱)

اس عبارت کو پڑھتے ہوئے مستطعم ہوتا ہے کہ بیان میں تشلسل اور ربط ہے۔ یہاں عبارت آرائی پر زور نہیں
 ہے۔ عبارت ایسی اور لہجہ ایسا خلیفہ باد ہے کہ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ کوئی وصف کر رہا ہے اور اپنی بات کو سننے
 والے کے دل میں چرخی طرح بٹھانے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہاں الفاظ مقصد کے تابع ہیں۔ مقصد لفظوں کے
 دباؤ میں آکر آواز نہیں ہو جاتا۔ پھر الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جن میں ہر شخص جانتا، بولتا اور سمجھتا ہے۔
 جملے کی ساخت بھی بول چال کے مطابق رہتی ہے۔ یہ سنائی پڑتی ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ
 اردو جملہ فارسی جملے کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ اس فقرہ کی خصوصیت حق یہ ہے کہ اس میں اردو پن نمایاں ہے۔
 مذہبی موضوع مقصد سامنے ہونے پر جو دھرمی زبان کے تشلسل الفاظ بھی زیادہ استعمال میں نہیں آئے بلکہ عام
 بول چال کی زبان میں بڑی سے بڑی بات سادگی و صفائی سے بیان کی گئی ہے۔ اسی لیے جملے کی ساخت کی
 تبدیلی کے باوجود ایک جملہ دوسرے سے جوست ہے۔ بات کا تشلسل اسی ربط سے بڑے اثر ہو گیا ہے۔ اردو
 زبان اور بول چال میں عام طور پر استعمال ہونے والے ہندوی الفاظ کثرت سے بلا تکلف استعمال میں آ رہے
 ہیں اور عبارت میں اس طرح لگے ہوئے ہیں کہ خود عبارت کا حسن بڑھ گیا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو عربی و فارسی
 الفاظ کے ساتھ خاص و عام کی زبان میں یکساں طور پر استعمال میں آتے ہیں اور ان سب کے ملنے جملے اور فقرہ
 شکر ہونے سے عبارت کا کافی اثر بڑھ گیا ہے۔ انیسویں صدی میں اردو متر مختلف موضوعات اور نگین میں
 استعمال ہوتی تھیں مگر یہ جگہ کی جگہ کے ساتھ یہ متر مذہبی کتابوں میں زیادہ نمایاں ہوئی اور آج تک اردو متر کی یہ
 روایت اسی طرح پھل پھول رہی ہے اور قوت اعلیٰ اور اسلوب بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔
 صاحبانِ علم مذہبی اہل علم کی تحریریں آج بھی اس کی گواہ ہیں۔

سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی:

سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی نے اس رنگ نثر کو اور زیادہ وسعت دے کر اسے فلسفہ ماہدہ
 اصطلاحات اور اپنی صوفیانہ فکر کو بیان کرنے کے لیے اس طرح استعمال کیا کہ ان کی بات کی دو سطحیں برقرار رہتی
 ہیں۔ ایک وہ سطح کہ عام آدمی اپنی فہم کے مطابق اس کے معنی سمجھے اور فائدہ اٹھائے اور ایک وہ سطح کہ خاص

آؤی اس کے مطلب کی گہرائی سے لطف اندوز ہو کر بات کی تہ تک پہنچے۔ ہر بات حکایت، قصے کہانی کی صورت میں بیان کی گئی ہے جن سے یہ کتاب جو تک کر غوثیہ کے نام سے معروف ہے۔ اچھے فکشن کی طرح سدھار بن گئی ہے اور آج بھی گہری معنویت اور اپنے اعجاز بیان کی وجہ سے مقبول ہے۔ اس میں جو قصے اور حکایات بیان میں آئی ہیں ان کا اطلاق آج کی زندگی اور اس کے مسائل پر اسی طرح ہوتا ہے جس طرح اس زمانے میں ہوتا تھا جب سید غوث علی شاہ زندہ تھے۔ یہ ایک زندہ رہنے والی کتاب ہے اور اپنی شہرہ و دلچسپ حکایات اور اسلوب بیان کی وجہ سے ایک "کلاسیک" کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔

تذکرہ غوثیہ:

"تذکرہ غوثیہ" میں جو کچھ درج ہے انھیں "ملفوظات سید غوث علی شاہ قلندر ری جادری" کہنا چاہیے۔ سید شاہ گل حسن، سید غوث علی شاہ کے مرید و خلیفہ خاص تھے اور وہی اس کتاب کے مرتب ہیں۔ شاہ گل حسن نے لکھا ہے کہ "ابتدائی حال سے حضرت قبلہ عالم کو کبھی تصنیف و تالیف منظور نہ ہوئی۔ عالم ہے نکستی و غمزدگی کا پانی و تھکد سے شبع آرا اور غمزدگی۔ جو اشعار و کلمات یا رموز و اسرار کو دکھاؤ تو زبان فیض تر بحران پر جو شعلیں دریا ئے غیب نے جاری کیے یا تعلیم و تلقین اصحاب کے اقتضا سے اعجاز و بیان میں آئے۔ بعض اوقات متعددوں نے تقریر و تالیف کی اجازت چاہی تو زہار مرضی مبارک کا سیلان اس طرف نہ پایا۔ نقیض اول و آخر کو کف دست سے ملایا ابونت آخری ایام میں اس خاکسار کو زراعت عبادت صرف اتنی اجازت حاصل ہوئی کہ اشعار و مقالات اشلوک دو دو چار پائی وغیرہ جو ارشاد مبارک میں حسب موقع وارد ہوتے تھے یہ کترین یادداشت کے لیے فوراً تحریر کر لیتا تھا بجز اس کے کوئی حرف و حکایت یا نقل و روایت سوائے سماعت کے ہر قلم نہیں کی گئی۔ سید غوث علی شاہ کی وفات کے بعد جب دل بے تاب گھبرا یا، وصل دے گئی کا زمانہ نکلا وہی کا کارخانہ یاد آیا جوش و خروش حد سے زیادہ ہوا کوئی سبیل کوئی فتنل کوئی کام اس کے علاوہ ذہن میں نہ آیا کہ جس کے قرب وصال اور لقائے جمال میں اتنی ہرگز نہ رہی جتنی میری اسی کی یادگار رہی ہے۔ جملہ اصحاب نے یہ امر پسند کیا۔ ناچار قلم اٹھایا۔۔۔ اگرچہ اس بنگلے قیامت کے بعد فراموشی کا قلب اور نسیان کا طغیان تھا لیکن جب فکر و ہر معروف ہوا تو عالم غیب سے وہ شاہد ان سخن جواز یاد رفت ہو گئے تھے۔ جلوہ گری کرنے لگے۔ دروہی بات یاد آئی اور تمام قصے نے بنگلے گمشت کا سا باغ دیا۔ وہی مرشد وہی ارشاد، وہی حکیم وہی کلام وہی بیان وہی زبان وہی چشم و گوش، وہی صدائے خوشنوازش بزم خیال میں موجود ہو گئی۔ اس طرح جو کچھ یاد آیا قلم بند کیا لیکن بہت کچھ مقالات ہیں کہ ان کا نقش دل و دماغ سے بالکل مٹ گیا" [۳۲]

تذکرہ غوثیہ کی مہارت سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ گل حسن جہاں وہ "اشعار و مقالات اشلوک" وغیرہ لکھتے تھے جغوت علی شاہ صاحب نے ارشاد فرمائے وہاں وہ ان باتوں کے اشارات بھی اپنی

بادشاہت کے لیے درج کر لیتے ہوں گے جو ذکر کرنا تو میں درج ہیں۔ اشعار و مقالات اشلوک کی اجازت دینے کے سنی یہ بھی تھے کہ خود شاہ صاحب بھی اپنے مریدوں اور خلق خدا کے استفادے کے لیے انھیں محفوظ کرنا چاہتے تھے اور دھرم کے خلیفہ مرید خاص شاہ گل حسن بھی ان باتوں کو محفوظ کرنا چاہتے تھے جو سید نوٹ علی شاہ تھکدر کی زبان مبارک سے نکلے تھیں۔ اسی جذبے کے ساتھ یہ تالیف و جوڑوس آئی۔ یہ تالیف سید نوٹ علی شاہ صاحب کی سوانح عمری بھی ہے اور ان کے مکتوبات و فکر کا مجموعہ اور اشاریہ بھی ساتھ ہی مروی ہے۔ اعتبار سے بھی ایک زندہ کتاب ہے۔ محمد اسلم بیللی نے کیا تامل و تحقیق میری میں لکھا ہے کہ ”اگرچہ یہ تذکرہ جو دو وصال لکھا گیا ہے لیکن طرز کلام وہی ہے جس میں شیخ نے اپنی زبان فیض تر جان سے ارشادات لدا فرمائے تھے“ [۳۳]۔

سید نوٹ علی شاہ تھکدر کی قادری (۱۸۰۳ء-۱۸۸۰ء) انیسویں صدی کے ایک بڑے صوفی بزرگ تھے۔ مولانا حالی نے ایک بار وحید الدین سلیم سے کہا تھا کہ ”میں نے تمام عمر میں نین صاحب کمال بزرگ دیکھے ہیں۔ شاعروں میں جناب میرزا اسد اللہ غالب، مدبروں میں سر سید احمد خاں اور فقراء میں مولانا سید نوٹ علی شاہ“۔ [۳۴] شاہ عالم صاحب فاضل بھی تھے اور آزاد و خیال مسود بھی۔ ان کی وضع فقیرانہ اور مشرب و روایت تھا۔ ہر وساحت کے شوقین تھے اور اکثر مسلم و غیر مسلم مشاہیر برہمنوں، چڑتوں، خلیا سیدوں، جوگیوں اور سادھوؤں سے ان کی ملاقات تھی۔ ہندو جوگیوں سے انھوں نے برگ اور حبس دم کے طور پر پتے بھی معلوم کیے تھے۔ وہ انتقال روح کے عمل کو جانتے تھے۔ پتنگڑوں ہندی وہ ہے اور مسکرت اشلوک انھیں زبانی یاد تھے۔ وہ عام طور پر اپنی بات، نکیمات اقوال، نکو خیر مشاہدات، تجربات اور انکار بطور طریقہ حکایات، واقعات اور قصہ کہانیوں کی صورت میں بیان کرتے تھے۔ نوٹ علی شاہ تھکدر بحالی بزرگ تھے۔ وسیع اشعر، مسلح کل، خوش طبع، گفت و حراج اور بذلہ رخ۔ اپنے لطائف و عرائف سے بڑے بڑے صوفیانہ و حکیمانہ نکات بیان کرتے تھے۔ اسی لیے ”تذکرہ خواجہ“ کو گنگا نھوٹ اور سدایار بوستان طریقہ کہا گیا ہے۔

مرزا غالب کو نوٹ علی شاہ صاحب سے دلی تعلق تھا۔ جس زمانے میں شاہ صاحب ذہنت المساجد دہلی میں مقیم رہے ہوئے تھے مرزا غالب تیسرے دن ایک خانہ کھانے کا ساتھ لے کر شاہ صاحب سے ملے جاتے اور ان کے ساتھ کھانے میں شریک نہ ہوتے۔ جب شاہ صاحب اصرار کرتے تو کہتے کہ ”میں اس قافل نہیں ہوں۔ سے خواہ دو سیاح گن گار ہوں۔ آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے اہل بیت کا مضائقہ نہیں“ [۳۵]۔ شاہ صاحب غالب کے بارے میں کہتے تھے کہ ”مرزا صاحب کا مذہب یہ تھا کہ دل آزادی گناہ ہے۔“ جب کسی نے مرزا نوٹ کے انتقال کی خبر سنی تو آپ نے فرمایا:

کمال دھوتی رہ گیا اور نہ بچے بہتے انکار

آہرن کو چھوٹو اور آٹھ گئے مسیت لوہار

سدا نہ چھو لیں تو ریاں اور سدا نہ سداؤں ہوتے

سدا نہ جوین قہر ہے اور سدا نہ جیوے کوئے [۳۶]

اور کہا کہ "مرد غائب رہا مشرب، بے شر و دم دل تھے اور فتن شاعری میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے لیکن انہوں نے کہ یہ ہمارے محبت بھی بھل دینے" [۳۷]

اشعبل میرٹھی بھی سید غوث علی شاہ صاحب کے مرید تھے۔ اشعبل میرٹھی کے بیٹے اسلم سیٹھی نے لکھا ہے کہ مولانا اشعبل میرٹھی کے پیر بھائی و حامد و یقین مولانا سید شاہ گل حسن نے فراق شیخ سے مشرب ہو کر ارشاد است شیخ میرٹھ کے قیام میں مشرب فرمائے۔ واقعات اور مشاہدات کی ترتیب تو مولانا گل حسن صاحب نے فرمائی اور ان کو زبان کا حامد مولانا نے پینا [۳۸]۔ اس بات کے ثبوت میں اسلم سیٹھی نے "تذکرہ غوثیہ" کے اس مسودہ کے ایک صفحہ کا نوٹ بھی شائع کیا ہے جو مولوی اشعبل میرٹھی کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ ممتاز حسن مرحوم نے ایک بار مجھ سے ذکر کیا تھا کہ یہ مسودہ اسلم سیٹھی صاحب نے قومی غائب گھر کراچی کو فروخت کرنے کے لیے ان کو دیا تھا اور اس کی قیمت وہ بیس ہزار روپے طلب کر رہے تھے۔ اس کے کچھ عرصے بعد اسلم سیٹھی صاحب وراثت پا گئے لیکن یہ مسودہ قومی غائب گھر میں نہیں ہے۔ لیکن یہ ممتاز حسن صاحب کے تذکرے میں موجود ہوا۔ اسی بنیاد پر اسلم سیٹھی نے تذکرہ غوثیہ کی نثر کو اشعبل میرٹھی سے منسوب کر کے لکھتے ہیں کہ "اولیٰ نظر سے مولانا (اشعبل میرٹھی) کا نثر کا یہ اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں جو نظمیں درج ہیں خواہ فارسی خواہ اردو، ان میں سے اکثر و بیشتر مولانا کے قلم سے نکلے ہیں" [۳۹]۔

ان ساری باتوں کے پیش نظر کیا جاسکتا ہے کہ اصل مغزوہ سید غوث علی شاہ کا چار کردہ تھا، اس کا خول ان کے خلیفہ شاہ گل حسن نے چار کیا اور اس کا رنگ دروپ نکھار کر مسودہ کی صورت اشعبل میرٹھی نے دی۔ تینوں یکساں طور پر ہم ہیں اس نثر سے ایک ایسی کتاب وجود میں آئی جو آج بھی ذمہ ہے اور کل بھی ذمہ رہے گی۔ اگر "مغزوہ" نہ ہوتا تو خول نہ بنتا اور خول نہ بنتا تو اس کا رنگ دروپ نکھارنے کے لیے مہارت کہاں سے آتی۔ یہ بالکل آج کی نثر ہے۔ اس نظر کا مقابلہ اگر "گلاباتہ فرنگ" یا "سیاحت نامہ کریم خاں" کی نثر سے کیا جائے تو واضح ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں نثر اردو کے خود بخود پروری طرح ممکن تھے اور وہ اب نئی زندگی کے نئے پہلوؤں کو سمیٹ کر نئی اصناف ادب میں نمایاں ہو رہی تھی۔ تذکرہ غوثیہ میں حکایات و واقعات کی دکھائی اور بیان کی پُر اثر سادگی نے مہارت کے حسن کو نکھار کر اس میں نئی جان ڈال دی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت اردو جملے کی ساخت کے عین مطابق ہے۔ انداز بیان ہے۔ بات کو اختصار کے ساتھ اردو روزمرہ و محاورہ کے مطابق عام بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کی ہے کہ اس قصہ، حکایت یا واقعہ کے باطن میں چھپا ہوا لگتے سب کے سامنے آ جاتا ہے اور اس راہ کو پا کر سننے یا پڑھنے والا پھول کی طرح کھل اُٹھتا ہے۔ یہ صورت یکسانیت کے ساتھ ساری کتاب میں ملتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے:

کہ جو بات کہی گئی ہے وہ واضح ہو جائے:

”ایک روز کسی شخص نے جناب دیکھ سے تعلیم کی درخواست کی۔ ارشاد ہوا کہ حضرت یحییٰ علیہ السلام کا ایک دوست تھا مگر نادان۔ اس نے حضرت سے درخواست کی کہ تم کو اسم اعظم سکھا دیجئے۔ ہر چند ارشاد کیا اور سمجھایا کہ تو اس کا غلط نہیں ہے۔ اس نے نہ مانا اور نہایت اصرار کیا۔ تا چار بار دیا اور اس کا حق بھی کرا دیا لیکن منع فرمایا کہ آجندہ تو اس کو کام میں نہ لانا اور نہ اچھا نہ ہوگا۔ یہ فرما کر چل دے۔ اس کے دل میں طیلاں آیا کہ بھلا اب تو دیکھوں اسم اعظم تا شیر کرتا ہے یا نہیں۔ کچھ ہڈیاں نظر آئیں۔ ان پر اسم اعظم پڑھا۔ فوراً ایک شیر خرخوار زندہ ہو کر فرمایا اور اس کو پھاڑ کھایا۔ جب حضرت اس راہ سے واپس آئے تو دیکھا کہ دوسرا ہوا پڑا ہے اور شیر کھا رہا ہے۔ شیر سے پوچھا: تو نے اس کو کیوں مارا؟ جواب دیا کہ یہ شخص میرا خالق تھا مگر رزق کی فکر نہ کی۔ اس لیے میں نے اس کو کھالیا“ [۵۰]

”ایک روز ارشاد ہوا کہ دو چلتیاں تھیں۔ ایک دانش مند سے پوچھا گیا کہ ان میں سے کون سی عمدہ اور بہتر ہے۔ اس نے دونوں کے کان میں ایک ایک تھکا ڈالا۔ ایک کے حلق میں سے نکل آیا۔ دوسرے کے پیٹ میں اتر گیا۔ دانش مند نے جواب دیا کہ جس کے پیٹ میں تھکا اتر گیا وہی بہتر ہے۔ ایسے ہی جو آدمی بات کو سن کر ضبط و ضبط کر سکے وہی آدمی ہے“ [۵۱]۔

”ایک روز میر تقی صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ابتدائے حال میں شاہ طبرستان صاحب تو نسوتی حال بہت کھیلا کرتے تھے لیکن آخر زمانہ میں ان کو حال نہیں آتا تھا۔ اس وقت ارشاد ہوا کہ جب تک کوئلہ دیک نہیں جاتا چٹکائی ہے اور دھواں بھی دیتا ہے مگر جب آگ اس کے اندر بخوبی سراپت کر جاتی ہے اور وہ دم رنگ ہو جاتا ہے۔ پھر نہ دھواں رہتا ہے نہ آواز“ [۵۲]۔

”ایک روز ارشاد ہوا کہ ایک شخص نے شیطان سے دوستی پیدا کی اور پوچھا کہ یا راقم کو لوگ کیوں بدنام کرتے ہیں۔ اس نے کہا کہ میرا تو کچھ بھی قصور نہیں۔ صرف دشمنی سے لوگ برا بھلا کہتے ہیں۔ آؤ میں تم کو ایک مثال دکھاؤں مگر خاموشی دیکھتے رہنا۔ کچھ دم نہ مارنا۔ (وہ اسے) ایک شیر میں لے گیا اور کہا کہ آج اس کی بربادی کا حکم ہے۔ اب دیکھو کیا ہوتا ہے۔ طوائف کی دکان میں چاشنی پک رہی تھی۔ شیطان نے انگلی بھر کر دوا پر لگا دی۔ فوراً کھینوں کا جھمکٹ ہو گیا۔ پھینکی نے ان کی تاک لگائی۔ طوائف کی بی بی نے پھینکی پر دوا لگا دیا کہ بھٹا مارے۔ ناگہاں ایک فوج کا سپاہی اصر سے گذرا۔ اس کے ساتھ نہایت تیز رفتاری

سدا نہ پھولیں تو رہاں اور سدا نہ ساوان ہوئے

سدا نہ جو بن قمر ہے اور سدا نہ جیسے کوئے [۳۶]

اور کہا کہ "مرزا غالب دہ مشرب، بہ شہر مرحوم دل تھے اور دہن شاعری میں اپنا جواب نہ دے سکتے تھے لیکن اسوں کو یہ ہمارے محبت بھی چل دینے" [۳۷]

اسٹیل میرٹھی بھی سید غوث علی شاہ صاحب کے مرید تھے۔ اسٹیل میرٹھی کے بیٹے اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ مولانا اسٹیل میرٹھی کے چچ بھائی دھادہ ٹھیکر مولانا سید شاہ گل حسن نے فراتی شیخ سے مضطرب ہو کر ارشادات شیخ میرٹھ کے قیام میں مرتب فرمائے۔ واقعات اور ارشادات کی ترتیب تو مولانا گل حسن صاحب نے فرمائی اور ان کو زبان کا حامد مولانا نے پڑایا [۳۸]۔ اس بات کے ثبوت میں اسلم سیفی نے "تذکرہ غوثیہ" کے اس مسودہ کے ایک صلی کا فونو بھی شائع کیا ہے جو مولوی اسٹیل میرٹھی کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ ممتاز حسن مرحوم نے ایک بار مجھ سے ذکر کیا تھا کہ یہ مسودہ اسلم سیفی صاحب نے قوی گلاب گھر کراچی کو فروخت کرنے کے لیے ان کو دیا تھا اور اس کی قیمت وہ بیس ہزار روپے طلب کر رہے تھے۔ اس کے بعد مجھے بعد اسلم سیفی صاحب وفات پا گئے لیکن یہ مسودہ قوی گلاب گھر میں نہیں ہے۔ لیکن یہ ممتاز حسن صاحب کے ذخیرے میں موجود ہو سکتا ہے یا اسلم سیفی تذکرہ غوثیہ کی نظر کو اسٹیل میرٹھی سے منسوب کر کے لکھتے ہیں کہ "مولوی غلط نظر سے مولانا (اسٹیل میرٹھی) کا تذکرہ یا غلط نمونہ ہے۔ اس میں جو ٹھیکس درج ہیں خواہ فاری خواہ اردو، ان میں سے اکثر و بیشتر مولانا کے قلم سے نقل ہیں غالباً تذکرہ کی مطاعت ۱۸۸۳ء میں ختم ہوئی" [۳۹]۔

ان ساری باتوں کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ اصل مطرود سید غوث علی شاہ کا چار کردہ تھا، اس کا خول ان کے خلیفہ شاہ گل حسن نے تیار کیا اور اس کا رنگ دروپ لکھا کہ مہدی کی صورت اسٹیل میرٹھی نے دی۔ تینوں یکساں طور پر اہم ہیں اس عمل سے ایک ایسی کتاب وجود میں آئی جو آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے گی۔ اگر "مطر" نہ ہوتا تو خول نہ بننا اور خول نہ بننا تو اس کا رنگ دروپ لکھانے کے لیے مہارت کہاں سے آتی۔ یہ بالکل آج کی نثر ہے۔ اس نظر کا مقابلہ اگر "گلابت فرنگ" یا "سیاحت ہند کریم خاں" کی نثر سے کیا جائے تو واضح ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں نثر اردو کے خود خال پوری طرح بن گئے تھے اور وہ اب بھی زندگی کے نئے پہلوؤں کو سمیٹ کر نئی اسٹاٹس ادب میں بنایاں ہو رہی تھی۔ تذکرہ غوثیہ میں حکایات و واقعات کی دیکھی اور بیان کی پُر اثر ساوگی نے مہارت کے حسن کو لکھا کہ اس میں نئی جان ڈال دی ہے۔ یہاں جیلے کی ساخت اردو جیلے کی ساخت کے عین مطابق ہے۔ انداز بیان ہے۔ بات کو اختصار کے ساتھ اردو روزمرہ و محاورہ کے مطابق عام بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کی ہے کہ اس قصے، حکایت یا واقعہ کے باطن میں چھپا ہوا کتبہ سب کے سامنے آجاتا ہے اور اس راز کو پا کر سننے یا پڑھنے والا پھول کی طرح مکمل آگیا ہے۔ یہ صورت یکسانیت کے ساتھ ساری کتاب میں ملتی ہے۔ اس بات کو گھٹنے کے لیے یہ چند سطر لکھ رہا ہوں

کہ جو بات کہی گئی ہے وہ واضح ہو جائے۔

”ایک روز کسی شخص نے جناب وقلہ سے تعلیم کی درخواست کی۔ ارشاد ہوا کہ حضرت یحییٰ علیہ السلام کا ایک دوست تھا مگر نادان۔ اس نے حضرت سے درخواست کی کہ مجھ کو اسم اعظم سکھا دیجیے۔ ہر چند انکار کیا اور سمجھایا کہ تو اس قائل نہیں ہے۔ اس نے نہ مانا اور نہایت اصرار کیا۔ تا چار بتا دیا اور امتحان بھی کرا دیا لیکن منع فرمایا کہ آجیہ تو اس کو کام میں نہ لانا ورنہ اچھا نہ ہوگا۔ یہ فرما کر بل دیے۔ اس کے دل میں خیال آیا کہ بھلا اب تو دیکھوں اسم اعظم تا حیر کرتا ہے یا نہیں۔ کچھ ہڈیاں نظر آئیں۔ ان پر اسم اعظم پڑھا۔ فرار ایک شیر خرخوار زندہ ہو کر لڑیا اور اس کو بچاڑ کھایا۔ جب حضرت اس راہ سے واپس آئے تو دیکھا کہ وہ مرا ہوا پڑا ہے اور شیر کھا رہا ہے۔ شیر سے بچ چلا۔ تو نے اس کو کیوں مارا؟ جواب دیا کہ یہ شخص میرا خالق تو تھا مگر رزق کی فکر نہ کی۔ اس لیے میں نے اس کو کھالیا“ (۵۰)

”ایک روز ارشاد ہوا کہ دو چلتیاں تھیں۔ ایک داخل منہ سے بچ چھا گیا کہ ان میں سے کون سی عمدہ اور بہتر ہے۔ اس نے دونوں کے کان میں ایک ایک کچکا (۵۱)۔ ایک کے حلق میں سے نکل آیا۔ دوسرے کے پیٹ میں اتر گیا۔ داخل منہ نے جواب دیا کہ جس کے پیٹ میں کچکا اتر گیا وہی بہتر ہے۔ ایسے ہی جو ادبی بات کہن کر ضبط و نظم کر سکے وہی ادبی ہے“ (۵۱)۔

”ایک روز میر تقی صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ابتدائے حال میں شاہ سلیمان صاحب تو سوئی حال بہت کھلیا کرتے تھے لیکن آخر زمانہ میں ان کو حال نہیں آتا تھا۔ اس وقت ارشاد ہوا کہ جب تک کوئلہ دھک نہیں جاتا پھٹتا ہی ہے اور دھواں بھی دیتا ہے مگر جب آگ اس کے اندر بخوبی سرایت کر جاتی ہے اور وہ ہم رنگ ہو جاتا ہے، پھر نہ دھواں رہتا ہے نہ آواز“ (۵۲)۔

”ایک روز ارشاد ہوا کہ ایک شخص نے شیطان سے دوستی پیدا کی اور بچ چھا کہ یار تم کو لوگ کیوں بدنام کرتے ہیں۔ اس نے کہا کہ میرا تو کچھ بھی قصور نہیں۔ صرف دشمنی سے لوگ برا بھلا کہتے ہیں۔ آدمی تم کو ایک قصا ڈاکھاؤں مگر خاموش دیکھتے رہتا۔ بکودم نہ مارا۔ (وہ اسے) ایک شہر میں لے گیا اور کہا کہ آج اس کی بربادی کا حکم ہے۔ اب دیکھو کیا ہوتا ہے۔ حلوائی کی دوکان میں چاشنی پک رہی تھی۔ شیطان نے انگلی بھر کر وہاں پر لگا دی۔ فوراً کھینوں کا جھمکٹ ہو گیا۔ پچنگلی نے ان کی تاک لگائی۔ حلوائی کی لمبی نے پچنگلی پر دانا لگایا کہ بھگتا رہا ہے۔ ناگیاں ایک فوج کا سپاہی دوسرے گدڑا۔ اس کے ساتھ نہایت تیز فکارتی

کثافت۔ اس نے جو بلی بھی دیکھی۔ بہت اس کو ہار دیا۔ بلی چاشنی کے اندر گر گئی اور بعض مٹی۔ طوائی کو قصداً کیا۔ کتے کے سر پر ایسا کچھ مارا کہ وہیں لوٹ گیا۔ پھر سپاہی کو کہاں تاب۔ بھڑکیا اور طوائی کو مارے مارے طون کر دیا۔ طوائیوں نے قہقہہ ہو کر سپاہی پر ہریش کی۔ وہ بھی وہیں کہیت رہا۔ لشکر میں جو سپاہی کے لنگ کی خیر پچی تو لگا کے توپ خانہ تمام شہر کو اڑا دیا۔ جب یہ ماجرا گزر چکا تو شیطان اس شخص کی طرف متوجہ ہوا کہ دوست تم ہی انصاف کرو اس میں میرا کیا قصور ہے۔ صرف ایک انگلی چاشنی میں نے لگا دی تھی، باقی بکھیرا کس نے کیا لیکن کرنے والے کا نام کوئی نہیں لیتا، ابھی کو نکلتا نہ جا رہا ہے۔ (۵۳)۔

”تذکرہ غوثیہ“ ایک دلچسپ و معنی خیز کتاب ہے جو اپنے اسلوب بیان، مربوط عبارت، عام و سادہ زبان، الفاظ کے سادہ، گہری معنویت، صوفیانہ نکات اور انسانی زندگی کو سنوارنے والی تصنیف کے طور پر زندہ و تازہ رہے گی۔ بیان سادہ لیکن زبان پوری طرح نفس و واقعہ کے مطابق اور ساتھ بیان میں اختصار و جامعیت ہے۔

تذکروں میں اردو شاعر:

اب اردو شاعر ایک طرف اخبارات و رسائل و مجلہ میں اپنی قوت بیان کے جلوے دکھا رہی ہے اور دوسری طرف علمی، ادبی تصانیف اور نگارشات میں نئے نئے روپ میں سامنے آ رہی ہے۔ اخبارات و رسائل اور نگارشات میں عام و سادہ زبان استعمال میں آ رہی ہے لیکن اکثر کتابوں میں اب بھی مجمع و فنی تنزیل کا واضح اثر موجود ہے۔ اردو زبان جزئی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے اور انگریزی زبان و ادب کے اثرات کو، انگریزی افکار کے اثرات و تجزی سے قبول کر رہی ہے۔ اب تک اردو شعرا کے تذکرے عام طور پر فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے لیکن اب اردو شعرا کے تذکرے اردو زبان میں بھی لکھے جانے لگے ہیں جن میں میرزا علی لطف کا تذکرہ گلشن ہند (۱۳۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء-۱۸۰۱ء) پھیلاؤ کرہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا۔ اس کے علاوہ ”گلشن ہند“ ہی کے نام سے خورشید نظامی کا لکے والے حیدر بخش حیدری نے ۱۳۱۷ھ/ ۱۸۰۳-۱۸۰۴ء میں اردو شعرا کا ایک اور تذکرہ لکھا جو بہت مختصر ہے اور بے دلی سے لکھا گیا ہے۔ اسی ذیل میں اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں دیوان جہاں (۱۳۲۷ھ/ ۱۸۱۴-۱۳ء) از جنی نرائی جہاں، انتخاب دیوان (۱۳۵۸ھ-۱۳۶۰ھ/ ۱۸۳۴-۱۸۳۳ء)، لہجہ دلکش (۱۳۷۱ھ/ ۱۸۵۳-۱۸۵۵ء) از ختم جی مترجمان، تذکرہ قادری (۱۳۸۳ھ/ ۱۸۶۰-۱۸۶۱ء) از کلب حسین خان قادری، غزل و غزل (۱۳۸۸ھ/ ۱۸۷۳-۱۸۷۴ء) از رگہ پر شاہ قادری، رمضان گوگل پر شاہ (۱۳۹۵ھ/ ۱۸۷۸-۱۸۷۹ء) از گوگل پر شاہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان سب تذکروں میں شعرا کے حالات، بہت مختصر ہیں سارا زور، جیسا کہ تذکروں میں ہوتا ہے، انتخاب کلام پر دیا گیا ہے اور شعرا

کے حالات و سوانحیات پر تذکرہ نویس کی کوئی خاص توجہ نہیں ہے۔ جن تذکروں میں انتخاب کام کے ساتھ حالات واقعات و سوانحیات پر کچھ توجہ دی گئی ہے، ان میں لطف کے گلشن ہند کے ساتھ خوش معرکہ زبیا (۱۲۶۰ھ-۱۲۶۲ھ/۱۸۴۳ء-۱۸۴۶ء) طبقات الشعراء ہند (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۶ء-۱۸۴۷ء) انجمن دکریم الدین، گلستان خن (۱۲۷۱ھ/۱۸۵۳ء-۱۸۵۵ء) از مرزا قادر بخش صاحب، خن شعرا (۱۲۸۱ھ/۱۸۶۳ء-۱۸۶۵ء) از عبدالغفور خان نساخ، بہارستان از (۱۲۸۱ھ/۶۵-۱۸۶۳ء) از فصیح الدین ریغ، انتخاب یادگار (۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء-۱۸۷۴ء) از امیر احمد بیٹائی وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

یہ سب تذکرے اردو میں لکھے گئے ہیں ان تذکروں کی عبارتوں کو بڑھ کر ایک بات یہ سامنے آتی ہے کہ تذکرے جو ۱۸۵۷ء سے پہلے یا اس کے گھٹ بھگتے آئے پیچھے لکھے گئے ہیں ان اور جملے کی مثر پر کچھ و متعلیٰ طرز ادا کا واضح اثر ہے اور محلوں کی ساخت پر فارسی انداز مثر کا اثر ہے اور وہ تذکرے جو ۱۸۵۷ء کے پس پندرہ یا بیس سال بعد لکھے گئے ہیں ان کی مثر کا زبانی سادہ بیانی کی طرف ہے۔ ان دونوں رجحانات کو دیکھ کر اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اب ہواؤں کا زبانی گلشن ہند، گلستان خن یا خوش معرکہ زبیا کے طرز بیان کے بجائے انتخاب یادگار (امیر بیٹائی)، خن شعرا نساخ یا طبقات الشعراء ہند کی طرح کی مثر کی طرف ہوجایا۔ طرز ادا کا رساں دہاسی کی تاریخ ادبیات و ہندوستانی کا آزاد ترجمہ ہے جو انجمن دکریم الدین نے کیا اور اپنی طرف سے چاہا اضافہ لے بھی کیے۔ یہاں ہم گلشن ہند، گلستان خن، خوش معرکہ زبیا یا طبقات الشعراء ہند اور انتخاب یادگار سے اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے ایک ایک انتخاب اور درج کرتے ہیں جن کے مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ طبعی کتابوں میں بھی کس طرح رنگ بیان تبدیل ہو رہا ہے۔ خود ۱۸۵۷ء کے بعد جو تصانیف اور تحریریں سامنے آئی ہیں ان سب کا زبانی عام طور پر سادگی، بے ساختگی اور ایسی زبان کی طرف توجہ و زمرہ کی بات حیثیت میں استعمال ہوتی تھی۔ اب یہاں انتخاب سات اور ان کی مثر کو دیکھیے:

گلشن ہند از میرزا علی لطف (لکھنؤ/لکھنؤ ۱۸۰۱ء):

”ورد حلقہ، خواجہ میر نام، متوطن شاہ جہاں آباد کے، ظف العبدی حضرت ناصر بلوی کے۔ بات قدی میں اس لقب آسان احتمال کی اور زبانی گزینی میں اس مرکب داغ و آغوش و کمال کی یہ نقل مشہور ہے اور زبان نرو مجبور ہے کہ جس ایام میں مصورہ شاہ جہاں آباد کا اور ہر ایک کوچہ اس فحش و فساد کا مجمع اہل کمال سے اور کثرت انتخاب عدیم المثال سے، اشک ملت، اہم اور غمرت، جنت اصیم تھا، تو مصوری پر شہر کی مرصع سکوں کا تنگ اور وہ خراب آباد تھی، سے منت الہیم کی تنگ تھا۔ جب کہ متواتر زبانی آفات کے باعث اور مکرر و زور و جلیات کے سبب خراب ہوا اور مصورہ و غم و غدا ہوا تو ہر ایک درویش گوشہ نشین نے اور ہر ایک صابر و صبور نے و زور ہر تو نگر بالدار نے اور ہر امیر مالی مقدار نے فراہ کو غنیمت چاہا اور بھاگے ادھر کو چھوڑ دیا لٹکانا

محمد رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کا نام ہی اس کا طوطا میر تقی اس کا لقب آسمان نے خیال بھی جگہ سے سر کئے کا نہ کیا۔" (۵۳)۔

خوش معشر کہ زبیا (کشف) ۱۸۳۳ء-۱۸۳۶ء:

"صاحب دوائے صائب، مرزا نوشہ اسد اللہ خاں نقشب خاں غالب، فتادہ دو دہان کریم، غلامہ خاندان فقیم، خوش لہجہ، بھڑکیان، انہیں مقلع میں غالب، کہیں اسد خن اس کا مستند، کبھی مسکن اس کا دلی، کبھی اکبر آباد۔ یہ اشعار اس سے یاد" (۵۵)۔

گلستان خن (دلی) ۵۵-۱۸۵۳ء:

"غالب نقشب، شیر فغان خن دی، ہر چہ معنی پروری، یکہ تازہ عزت کمال، یکا نہ کشور افغان سیاح زمین خن، دانا نے نور اور فن، زبدہ نکلا نے جہاں، مرزا اسد اللہ خاں معروف، پر مرزا نوشہ سطر المرحان، خن سچ ہے شل و نظیر اور صاحب سطر زول پند ہے۔ غلامہ گو ہر پار سے اہلیم خن میں نواسے جہا نگیری بلند کیا ہے اور یوسف معنی کو اس جہوم بے تمیزی میں زلیخا فغان معشر خن کی نظر میں درجند کیا ہے۔ فغاناں اگر اس قدرہ افاضل کی ذات پر نیک نہ کرتے، انضباط نہ رکھتے اور کمالات اگر اس زبدہ نکلا سے مدد نہ لیتے، عالم کی تخیل کا سبب نہ ہوتے۔ یہاں دقہم اس کی رنگینی معنی سے ہم شکل ملاؤں، مطوقر خاں اس کے فروغ مضامین سے ہم رنگ فائوس....." (۵۶)۔

تذکرہ طبقات الشعراء ہند (دلی) ۱۸۳۵ء-۱۸۳۶ء:

"نقشب اسد اللہ خاں مشہور مرزا نوشہ خاندان فقیم اور دوسرائے قدیم سے ہے۔ ابتدا میں درسیان اکبر آباد کے رہتے تھے اب شا جہاں آباد میں ۱۲۵۰ھ کے قبل سے رہتے ہیں۔ مہارت کتب فارسی کی ان کو بہت ہے۔ اکثر آدی شا جہاں آباد میں ان کے شاگرد ہیں۔ فارسی شعر بھی ان کا بہت اچھا ہوتا ہے۔ ایک دیوان فارسی زبان کا ان کی تصنیف سے ششی نور الدین صاحب کے اہتمام سے مطبع صادق الاشہار میں چھپا ہے۔ بہت بڑا دیوان ہے۔ یہ دیوان ۱۲۶۳ھ میں مطبع حق ۱۸۴۷ء کے چھپ کر تیار ہوا ہے اور ایک دیوان اردو ان کی تصنیف سے بہت چھوٹا ہے۔" (۵۷)

انتخاب یادگار (رام پور) ۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء-۱۸۷۴ء:

"اور ہر شاعر کے استاد کا نام اور مقدمہ اور ولایت اور در صورت متوفی ہونے کے تاریخ و ماہ و

سال رحلت گئے۔ اس تذکرے میں التزام کیا ہے اور جہاں کوئی امر یا وصف شخص معلوم نہ ہوا یہ بھیوری چھوڑ دیا خصوصاً وہ شعرا جن کا نام تذکرہ میں دیکھ کر دکھا ہے وہاں یہ التزام نہیں رہا بلکہ ان میں کہیں صرف شخص ہے نام تک نہیں جیسے حریف و جملہ میں رخصا اور جو شاعر خاص و عام راہ راست کے ماحول میں ہیں تو اس لحاظ سے کہ یہ تذکرہ موضوع انھیں کے ذکر کے واسطے ہوا ہے، ان کی سکونت کی طرف اشارہ نہیں اور جو مضامین وادارہ راست کے رہنے والے ہیں یا سامانِ دہلی و گھنٹہ وغیرہ ممالک غیر ہیں اور یہ سب کوسری و دلیخہ خواہی ان کا ذکر درج تذکرہ ہے، ان کے مقامات سکونت کا نام لکھ دیا ہے اور محلی ندر ہے کہ اس تذکرے میں جو کلام داخل ہوا ہے مختلف طریقوں سے ملتا ہے۔“ [۵۸۹]

اردو نثر کے یہ دونوں رجحانات یعنی فارسی زبان کے زیر اثر عقلی و وسیع عمارت آرائی اور سادہ بیانی ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور پھر مفید تہذیب کی فکست و زوال کے بعد اور انگریزی اقتدار کے زیر اثر سرسید کی تحریک کے ساتھ سادہ و سلیس اسلوب نثر رائج ہو جاتا ہے اور مغرب کی زبان و ادب کے رجحانات اور زبان میں اپنائے جانے لگتے ہیں اور انگریزی کی اصناف ادب اور تہذیبی رجحانات ہماری تہذیب کے ماحول میں داخل ہو کر پرانے رجحانات کی جگہ لینے لگتے ہیں۔ ہماری چوری زندگی تبدیل ہونے لگتی ہے جس کا اثر ادب، لباس، کھانے پینے کے طور طریقوں، ادب آداب، عمارت سازی، عام زندگی میں استعمال ہونے والے آلات و سامان، پامانی اور کاشت کے طریقوں پر بھی پڑتا ہے۔ نئے قسم کے مہاری جہازوں اور بریل گاڑی کے رواج نے خود زندگی کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور نیا انسان پرانے انسان سے مختلف ہو گیا ہے اور اس طرح قدامت پسند و جدید پسند و طبقے نمایاں ہو کر سامنے آ گئے ہیں۔ جدید خیالات کا حال اور جدید تہذیب کو اپنانے والا طبقہ انگریزی داں ہے اور اسی ماخذ سے اپنی زندگی کو سنوار رہا ہے۔ اقتدار کے خاتمے اور سیاسی زوال و فکست کے بعد تہذیب کیسے نوبی اور بدلتی ہے انیسویں صدی اس تماشے کی صدی ہے۔ اب ”دہستان“ کا رواج ختم ہو رہا ہے اور اس کی جگہ ناول لے رہا ہے۔ سرشار کا ”فسات آزاد“ دہستان اور ناول کا احراج ہے جس میں جدید رجحان کے زیر اثر اس کا زرخ ناول نگاری کی طرف زیادہ ہے۔ اس طرح ملک کے طول و عرض میں جو اخبارات اردو زبان میں شائع ہو رہے ہیں وہ بھی اپنی صورت، موضوعات، کالم نویسی، مایہوی نویسی میں انگریزی اخبارات کی پیروی کر رہے ہیں۔ سبکی پیروی، سبکی تھیلہ ہمارا دوسرے جو آج تک جاری ہے اور جس نے ہمارے معاشرے کے انسان کی فکری قوتوں کو تھیلہ کے دائرے میں محصور کر دیا ہے۔

کتابت تاریخ میں اردو نثر:

گارساں دہاسی نے اپنے گیارہویں خطبے میں کہا تھا کہ اردو میں ”تاریخ پر مطبوعات کی تعداد بہت کم ہے۔ انسانی علم کی اس شاخ کو شاید ہندوستانی لوگ زیادہ اہمیت کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ شاید ان کے

نزدیک بھی تاریخ کی تعریف ہی دہی ہے جو (یہاں یورپ) میں کسی نے مل کر لی ہے کہ تاریخ چند غیر مستتر روایات کا مجموعہ ہے جسے انفرادی اقتضات کے رنگ و روغن کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے" [۵۹]

انیسویں صدی میں تاریخ نویسی کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ جدید تعلیم میں اسکول سے لے کر کالج یونیورسٹی کی سطح تک "تاریخ" کو ایک الگ مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جانے لگا اور متعدد کتابیں وجود میں آئیں۔ ان کتابوں میں بھی جیسا کہ اسباب جان سائنس آتے ہیں۔ ایک قدرے رنگین دوسرا سادہ۔ فورٹ ولیم کالج میں جو کتب تاریخ ترجمہ کی گئیں وہ سادہ زبان اور سادہ اسلوب میں ہیں جن کے بارے میں ہم فورٹ ولیم کالج کے مطالعے کے آخر میں لکھ آئے ہیں لیکن وہ تاریخیں جو اس کالج سے باہر خصوصاً شاہانِ بادشاہ کے زمانے میں وجود میں آئیں ان میں عبارت رنگین ہے اور اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر اتنا گہرا ہے کہ آج اس عبارت کو پڑھنا بے لطف ہوتا ہے۔ خود انگریزی حکومت نے ایسی کتب تاریخ کی عوصلہ افزائی کی جن میں تاریخی واقعات اس طرح پیش کیے گئے جن سے انگریزی اقتدار کو طاقت و توانائی حاصل ہو اور وہ انگریزوں کے خلاف بھی نہ جاتی ہو۔ اس دور میں جتنی تاریخی نگینیں گئیں وہ اسی مزاج کی حامل ہیں۔ آج بھی مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ مثلاً سید کمال الدین حیدر المعروف پیر محمد رازا نے دو جلدوں میں شاہانِ بادشاہ کی تاریخ سوانحیات مسلمانین اردو جلد اول کے نام سے اور دوسری جلد قیصرِ انوار کے نام سے لکھی اور یہ تاریخ جیسا کہ سر راجی پورج ہے ہندی الیٹ چیف سکریٹری گورنر جنرل بہار کے حسبِ اہم نگینوں کی اس میں کہیں بھی انگریزوں کے اس بد معاملگی، دودھ و خلائی، جملہ شکنی کا ذکر نہیں آیا جو بھارت اور وہ خود اجدادِ مل شاہ کے ساتھ پیش آیا تھا یا جس طرح ہریٹینڈ اپنا غم چلاتا تھا اور اندر دہی اندر شکرانی کرتا تھا۔ لیکن چونکہ کتب تاریخ کا مطالعہ ہمارے اندر بے عمل سے خارج ہے اسی لیے ہم صرف ان کتابوں میں سے چند کے اسلوب بیان کا ذکر کریں گے جو ان کتب تاریخ میں برتا گیا ہے یا ان کتب تاریخ میں اختیار کیا گیا ہے جو غلطوں، مضبوطیوں، مختلف طاقوں اور ریاستوں کی تاریخ کے بارے میں اردو زبان میں لکھی گئی ہیں۔ تاریخ نویسی کا یہ اسلوب بیان دیکھیے جو ۱۸۴۷ء میں سید محمد رازا کے قلم سے بیان میں آیا:

"جب فرح بخش کوٹھی میں رہنا منظور ہوا، نواح اس کا بہت پسند فرما کے اور کنارہ دریا ہونا چاہئے مہارک منزل اور کوٹھی و لا رام ہوئی اور آہادی شہر جدید منظور فرمائی۔ مرشد زادوں کو زمین دستخط عطایت ہوئی کہ حسبِ دل خواہ مکان بنالاور ہر ایک کو تعمیر کا روپیہ بھی عطایت فرمایا۔ مرزا حسن رضا خان کی بھی کوٹھی کنارہ دریا تھی، داخل روضہ دستخط ہوئی۔ پھر کوٹھی دل کشا مقابل کوٹھی جنرل مارٹین زمین بلعہ پر بخائی، اس کی بڑی تباہی کی اور محمد باغ کو زمین دستخط سے گھر کر روضہ بخایا اس میں ہرن یا کھوڑیاں، خان زاد و بچہ بڑے چھوڑے اور بچتے رسالہ امراتہ زمین خاص تھے حکم ہوا تم بھی اپنے حسبِ دل خواہ مکان بنالاور کردار اور پادری سرور مقابل فرح بخش بنوائی۔ بہت محنت و مہارک ہے جلوس شادی بھی اسی میں ہوا اور آج تک وہاں عام نواب گورنر جنرل

چاند اور بھارام اور دہلی خان و فیروزہ پدسا شان شہر بریلی اور سادات کوٹوالی کے کوٹوالی میں
آکر دہلی ملک میں بنی بیجا اور ساداتی اپنے نام کی شہر بریلی میں گرا دی " [۶۱]۔
یہ عمارت پہلے اقتباس کی عمارت سے زیادہ مربوط درواں و سلیس ہے۔

تاریخ بندیل کھنڈ ۱۸۵۲ء تک:

تاریخ بندیل کھنڈ مؤلف پنڈت کشن نرائن بھی انیسویں صدی میں لکھی گئی اس کی عبارت کا نمونہ
دیکھیے:

"مختصر حال اس کا یہ ہے کہ حضرت شاہ جہاں کے چار لڑکے تھے۔ دارا۔ شجاع۔ اورنگ
زیب معروف بہ عالمگیر، مراد۔ چنانچہ حضرت شاہ جہاں نے ہر ایک کو صوبہ ہائے ہدایات
تقریباً یوں دیے تھے جب کہ حضرت نے قریب تیس ۳۲ برس کے سلطنت و حکمرانی کی۔ جب
حضرت نے اپنے تئیں عمر میں زیادہ اور ضعف کو اپنے میں قوی پایا اور منظور نظر و ملاحظہ خاطر یہ
تھا کہ بعد حضرت کے دارا چالیس برس اور لڑکوں کا خوف غالب تھا۔ چار برس آں
حضرت نے بہاؤ اپنی تخت نشینی دارا مستحق چاہا کہ دارا شاہ کو سربراہانے سلطنت کر دیا
جب کہ یہ حال دیگر برادرانہ دارا پر مشکوک ہوا انہوں نے اطاعت دارا شاہ قبول نہ کی بلکہ
مراد نے تہیہ حاصل کرنے سلطنت کا بیام اپنے کر کے نہ کہ بھی اپنے نام پر چلا دیا۔ اورنگ
زیب کو بھی جی میں یہی ارادہ بندھا مگر جلاہر مراد کو اس طرح پر کھسکا کہ مجھے اطاعت دارا شاہ
برگزین منظور نہیں بلکہ تخت سے اٹھاؤ تا اس کا سینہ مرکز خاطر ہے۔" [۶۲]

اس عبارت میں بھی جملے کی ساخت قدرے مختلف ضرور ہے لیکن عبارت سلیس و رواں ہے اور جملے کی ساخت
برقاری جملے کی ساخت کا اثر واضح طور پر موجود ہے یہاں۔ قاری دہلی الفاظ کا استعمال بھی اعتدال کے ساتھ
ہوا ہے۔ یہ زبان و بیان اردو کے جدید حراج سے قریب تر ہے۔ اس تاریخ کا رنگ و حراج یہ ہے کہ کوئی بات
ایسی تحریر میں نہیں آئی جو اگر یزیدوں کے خلاف ہو۔ اس قسم کی تاریخیں ہندوستان کے طول و عرض میں کثرت
سے لکھی گئیں مگر سب پر اگر یزیدی راج کا گہرا اثر چھایا ہوا ہے حتیٰ کہ خطوں کی تاریخیں بھی اسی رنگ میں رنگی
ہوئی ہیں مثلاً اس دور کی ایک تاریخ "تاریخ سہارن پور" جو ۱۸۷۷ء میں لکھی گئی اس کے مصنف مثنیٰ احمد کشور
سابق ڈپٹی کلکٹر ضلع میرٹھ ہیں۔ تنہید میں وہ خود لکھتے ہیں کہ یہ کتاب مسوچہ ریز و لکیشن نمبر ۹۹ ص ۲۷
گورنمنٹ گزٹ لٹریچر و سوزیٹیم جولائی ۱۸۶۸ء ص ۱۷۱ ص ۱۷۲ ص ۱۷۳ ص ۱۷۴ ص ۱۷۵ ص ۱۷۶ ص ۱۷۷ ص ۱۷۸ ص ۱۷۹ ص ۱۸۰ ص ۱۸۱ ص ۱۸۲ ص ۱۸۳ ص ۱۸۴ ص ۱۸۵ ص ۱۸۶ ص ۱۸۷ ص ۱۸۸ ص ۱۸۹ ص ۱۹۰ ص ۱۹۱ ص ۱۹۲ ص ۱۹۳ ص ۱۹۴ ص ۱۹۵ ص ۱۹۶ ص ۱۹۷ ص ۱۹۸ ص ۱۹۹ ص ۲۰۰ ص ۲۰۱ ص ۲۰۲ ص ۲۰۳ ص ۲۰۴ ص ۲۰۵ ص ۲۰۶ ص ۲۰۷ ص ۲۰۸ ص ۲۰۹ ص ۲۱۰ ص ۲۱۱ ص ۲۱۲ ص ۲۱۳ ص ۲۱۴ ص ۲۱۵ ص ۲۱۶ ص ۲۱۷ ص ۲۱۸ ص ۲۱۹ ص ۲۲۰ ص ۲۲۱ ص ۲۲۲ ص ۲۲۳ ص ۲۲۴ ص ۲۲۵ ص ۲۲۶ ص ۲۲۷ ص ۲۲۸ ص ۲۲۹ ص ۲۳۰ ص ۲۳۱ ص ۲۳۲ ص ۲۳۳ ص ۲۳۴ ص ۲۳۵ ص ۲۳۶ ص ۲۳۷ ص ۲۳۸ ص ۲۳۹ ص ۲۴۰ ص ۲۴۱ ص ۲۴۲ ص ۲۴۳ ص ۲۴۴ ص ۲۴۵ ص ۲۴۶ ص ۲۴۷ ص ۲۴۸ ص ۲۴۹ ص ۲۵۰ ص ۲۵۱ ص ۲۵۲ ص ۲۵۳ ص ۲۵۴ ص ۲۵۵ ص ۲۵۶ ص ۲۵۷ ص ۲۵۸ ص ۲۵۹ ص ۲۶۰ ص ۲۶۱ ص ۲۶۲ ص ۲۶۳ ص ۲۶۴ ص ۲۶۵ ص ۲۶۶ ص ۲۶۷ ص ۲۶۸ ص ۲۶۹ ص ۲۷۰ ص ۲۷۱ ص ۲۷۲ ص ۲۷۳ ص ۲۷۴ ص ۲۷۵ ص ۲۷۶ ص ۲۷۷ ص ۲۷۸ ص ۲۷۹ ص ۲۸۰ ص ۲۸۱ ص ۲۸۲ ص ۲۸۳ ص ۲۸۴ ص ۲۸۵ ص ۲۸۶ ص ۲۸۷ ص ۲۸۸ ص ۲۸۹ ص ۲۹۰ ص ۲۹۱ ص ۲۹۲ ص ۲۹۳ ص ۲۹۴ ص ۲۹۵ ص ۲۹۶ ص ۲۹۷ ص ۲۹۸ ص ۲۹۹ ص ۳۰۰ ص ۳۰۱ ص ۳۰۲ ص ۳۰۳ ص ۳۰۴ ص ۳۰۵ ص ۳۰۶ ص ۳۰۷ ص ۳۰۸ ص ۳۰۹ ص ۳۱۰ ص ۳۱۱ ص ۳۱۲ ص ۳۱۳ ص ۳۱۴ ص ۳۱۵ ص ۳۱۶ ص ۳۱۷ ص ۳۱۸ ص ۳۱۹ ص ۳۲۰ ص ۳۲۱ ص ۳۲۲ ص ۳۲۳ ص ۳۲۴ ص ۳۲۵ ص ۳۲۶ ص ۳۲۷ ص ۳۲۸ ص ۳۲۹ ص ۳۳۰ ص ۳۳۱ ص ۳۳۲ ص ۳۳۳ ص ۳۳۴ ص ۳۳۵ ص ۳۳۶ ص ۳۳۷ ص ۳۳۸ ص ۳۳۹ ص ۳۴۰ ص ۳۴۱ ص ۳۴۲ ص ۳۴۳ ص ۳۴۴ ص ۳۴۵ ص ۳۴۶ ص ۳۴۷ ص ۳۴۸ ص ۳۴۹ ص ۳۵۰ ص ۳۵۱ ص ۳۵۲ ص ۳۵۳ ص ۳۵۴ ص ۳۵۵ ص ۳۵۶ ص ۳۵۷ ص ۳۵۸ ص ۳۵۹ ص ۳۶۰ ص ۳۶۱ ص ۳۶۲ ص ۳۶۳ ص ۳۶۴ ص ۳۶۵ ص ۳۶۶ ص ۳۶۷ ص ۳۶۸ ص ۳۶۹ ص ۳۷۰ ص ۳۷۱ ص ۳۷۲ ص ۳۷۳ ص ۳۷۴ ص ۳۷۵ ص ۳۷۶ ص ۳۷۷ ص ۳۷۸ ص ۳۷۹ ص ۳۸۰ ص ۳۸۱ ص ۳۸۲ ص ۳۸۳ ص ۳۸۴ ص ۳۸۵ ص ۳۸۶ ص ۳۸۷ ص ۳۸۸ ص ۳۸۹ ص ۳۹۰ ص ۳۹۱ ص ۳۹۲ ص ۳۹۳ ص ۳۹۴ ص ۳۹۵ ص ۳۹۶ ص ۳۹۷ ص ۳۹۸ ص ۳۹۹ ص ۴۰۰ ص ۴۰۱ ص ۴۰۲ ص ۴۰۳ ص ۴۰۴ ص ۴۰۵ ص ۴۰۶ ص ۴۰۷ ص ۴۰۸ ص ۴۰۹ ص ۴۱۰ ص ۴۱۱ ص ۴۱۲ ص ۴۱۳ ص ۴۱۴ ص ۴۱۵ ص ۴۱۶ ص ۴۱۷ ص ۴۱۸ ص ۴۱۹ ص ۴۲۰ ص ۴۲۱ ص ۴۲۲ ص ۴۲۳ ص ۴۲۴ ص ۴۲۵ ص ۴۲۶ ص ۴۲۷ ص ۴۲۸ ص ۴۲۹ ص ۴۳۰ ص ۴۳۱ ص ۴۳۲ ص ۴۳۳ ص ۴۳۴ ص ۴۳۵ ص ۴۳۶ ص ۴۳۷ ص ۴۳۸ ص ۴۳۹ ص ۴۴۰ ص ۴۴۱ ص ۴۴۲ ص ۴۴۳ ص ۴۴۴ ص ۴۴۵ ص ۴۴۶ ص ۴۴۷ ص ۴۴۸ ص ۴۴۹ ص ۴۵۰ ص ۴۵۱ ص ۴۵۲ ص ۴۵۳ ص ۴۵۴ ص ۴۵۵ ص ۴۵۶ ص ۴۵۷ ص ۴۵۸ ص ۴۵۹ ص ۴۶۰ ص ۴۶۱ ص ۴۶۲ ص ۴۶۳ ص ۴۶۴ ص ۴۶۵ ص ۴۶۶ ص ۴۶۷ ص ۴۶۸ ص ۴۶۹ ص ۴۷۰ ص ۴۷۱ ص ۴۷۲ ص ۴۷۳ ص ۴۷۴ ص ۴۷۵ ص ۴۷۶ ص ۴۷۷ ص ۴۷۸ ص ۴۷۹ ص ۴۸۰ ص ۴۸۱ ص ۴۸۲ ص ۴۸۳ ص ۴۸۴ ص ۴۸۵ ص ۴۸۶ ص ۴۸۷ ص ۴۸۸ ص ۴۸۹ ص ۴۹۰ ص ۴۹۱ ص ۴۹۲ ص ۴۹۳ ص ۴۹۴ ص ۴۹۵ ص ۴۹۶ ص ۴۹۷ ص ۴۹۸ ص ۴۹۹ ص ۵۰۰ ص ۵۰۱ ص ۵۰۲ ص ۵۰۳ ص ۵۰۴ ص ۵۰۵ ص ۵۰۶ ص ۵۰۷ ص ۵۰۸ ص ۵۰۹ ص ۵۱۰ ص ۵۱۱ ص ۵۱۲ ص ۵۱۳ ص ۵۱۴ ص ۵۱۵ ص ۵۱۶ ص ۵۱۷ ص ۵۱۸ ص ۵۱۹ ص ۵۲۰ ص ۵۲۱ ص ۵۲۲ ص ۵۲۳ ص ۵۲۴ ص ۵۲۵ ص ۵۲۶ ص ۵۲۷ ص ۵۲۸ ص ۵۲۹ ص ۵۳۰ ص ۵۳۱ ص ۵۳۲ ص ۵۳۳ ص ۵۳۴ ص ۵۳۵ ص ۵۳۶ ص ۵۳۷ ص ۵۳۸ ص ۵۳۹ ص ۵۴۰ ص ۵۴۱ ص ۵۴۲ ص ۵۴۳ ص ۵۴۴ ص ۵۴۵ ص ۵۴۶ ص ۵۴۷ ص ۵۴۸ ص ۵۴۹ ص ۵۵۰ ص ۵۵۱ ص ۵۵۲ ص ۵۵۳ ص ۵۵۴ ص ۵۵۵ ص ۵۵۶ ص ۵۵۷ ص ۵۵۸ ص ۵۵۹ ص ۵۶۰ ص ۵۶۱ ص ۵۶۲ ص ۵۶۳ ص ۵۶۴ ص ۵۶۵ ص ۵۶۶ ص ۵۶۷ ص ۵۶۸ ص ۵۶۹ ص ۵۷۰ ص ۵۷۱ ص ۵۷۲ ص ۵۷۳ ص ۵۷۴ ص ۵۷۵ ص ۵۷۶ ص ۵۷۷ ص ۵۷۸ ص ۵۷۹ ص ۵۸۰ ص ۵۸۱ ص ۵۸۲ ص ۵۸۳ ص ۵۸۴ ص ۵۸۵ ص ۵۸۶ ص ۵۸۷ ص ۵۸۸ ص ۵۸۹ ص ۵۹۰ ص ۵۹۱ ص ۵۹۲ ص ۵۹۳ ص ۵۹۴ ص ۵۹۵ ص ۵۹۶ ص ۵۹۷ ص ۵۹۸ ص ۵۹۹ ص ۶۰۰ ص ۶۰۱ ص ۶۰۲ ص ۶۰۳ ص ۶۰۴ ص ۶۰۵ ص ۶۰۶ ص ۶۰۷ ص ۶۰۸ ص ۶۰۹ ص ۶۱۰ ص ۶۱۱ ص ۶۱۲ ص ۶۱۳ ص ۶۱۴ ص ۶۱۵ ص ۶۱۶ ص ۶۱۷ ص ۶۱۸ ص ۶۱۹ ص ۶۲۰ ص ۶۲۱ ص ۶۲۲ ص ۶۲۳ ص ۶۲۴ ص ۶۲۵ ص ۶۲۶ ص ۶۲۷ ص ۶۲۸ ص ۶۲۹ ص ۶۳۰ ص ۶۳۱ ص ۶۳۲ ص ۶۳۳ ص ۶۳۴ ص ۶۳۵ ص ۶۳۶ ص ۶۳۷ ص ۶۳۸ ص ۶۳۹ ص ۶۴۰ ص ۶۴۱ ص ۶۴۲ ص ۶۴۳ ص ۶۴۴ ص ۶۴۵ ص ۶۴۶ ص ۶۴۷ ص ۶۴۸ ص ۶۴۹ ص ۶۵۰ ص ۶۵۱ ص ۶۵۲ ص ۶۵۳ ص ۶۵۴ ص ۶۵۵ ص ۶۵۶ ص ۶۵۷ ص ۶۵۸ ص ۶۵۹ ص ۶۶۰ ص ۶۶۱ ص ۶۶۲ ص ۶۶۳ ص ۶۶۴ ص ۶۶۵ ص ۶۶۶ ص ۶۶۷ ص ۶۶۸ ص ۶۶۹ ص ۶۷۰ ص ۶۷۱ ص ۶۷۲ ص ۶۷۳ ص ۶۷۴ ص ۶۷۵ ص ۶۷۶ ص ۶۷۷ ص ۶۷۸ ص ۶۷۹ ص ۶۸۰ ص ۶۸۱ ص ۶۸۲ ص ۶۸۳ ص ۶۸۴ ص ۶۸۵ ص ۶۸۶ ص ۶۸۷ ص ۶۸۸ ص ۶۸۹ ص ۶۹۰ ص ۶۹۱ ص ۶۹۲ ص ۶۹۳ ص ۶۹۴ ص ۶۹۵ ص ۶۹۶ ص ۶۹۷ ص ۶۹۸ ص ۶۹۹ ص ۷۰۰ ص ۷۰۱ ص ۷۰۲ ص ۷۰۳ ص ۷۰۴ ص ۷۰۵ ص ۷۰۶ ص ۷۰۷ ص ۷۰۸ ص ۷۰۹ ص ۷۱۰ ص ۷۱۱ ص ۷۱۲ ص ۷۱۳ ص ۷۱۴ ص ۷۱۵ ص ۷۱۶ ص ۷۱۷ ص ۷۱۸ ص ۷۱۹ ص ۷۲۰ ص ۷۲۱ ص ۷۲۲ ص ۷۲۳ ص ۷۲۴ ص ۷۲۵ ص ۷۲۶ ص ۷۲۷ ص ۷۲۸ ص ۷۲۹ ص ۷۳۰ ص ۷۳۱ ص ۷۳۲ ص ۷۳۳ ص ۷۳۴ ص ۷۳۵ ص ۷۳۶ ص ۷۳۷ ص ۷۳۸ ص ۷۳۹ ص ۷۴۰ ص ۷۴۱ ص ۷۴۲ ص ۷۴۳ ص ۷۴۴ ص ۷۴۵ ص ۷۴۶ ص ۷۴۷ ص ۷۴۸ ص ۷۴۹ ص ۷۵۰ ص ۷۵۱ ص ۷۵۲ ص ۷۵۳ ص ۷۵۴ ص ۷۵۵ ص ۷۵۶ ص ۷۵۷ ص ۷۵۸ ص ۷۵۹ ص ۷۶۰ ص ۷۶۱ ص ۷۶۲ ص ۷۶۳ ص ۷۶۴ ص ۷۶۵ ص ۷۶۶ ص ۷۶۷ ص ۷۶۸ ص ۷۶۹ ص ۷۷۰ ص ۷۷۱ ص ۷۷۲ ص ۷۷۳ ص ۷۷۴ ص ۷۷۵ ص ۷۷۶ ص ۷۷۷ ص ۷۷۸ ص ۷۷۹ ص ۷۸۰ ص ۷۸۱ ص ۷۸۲ ص ۷۸۳ ص ۷۸۴ ص ۷۸۵ ص ۷۸۶ ص ۷۸۷ ص ۷۸۸ ص ۷۸۹ ص ۷۹۰ ص ۷۹۱ ص ۷۹۲ ص ۷۹۳ ص ۷۹۴ ص ۷۹۵ ص ۷۹۶ ص ۷۹۷ ص ۷۹۸ ص ۷۹۹ ص ۸۰۰ ص ۸۰۱ ص ۸۰۲ ص ۸۰۳ ص ۸۰۴ ص ۸۰۵ ص ۸۰۶ ص ۸۰۷ ص ۸۰۸ ص ۸۰۹ ص ۸۱۰ ص ۸۱۱ ص ۸۱۲ ص ۸۱۳ ص ۸۱۴ ص ۸۱۵ ص ۸۱۶ ص ۸۱۷ ص ۸۱۸ ص ۸۱۹ ص ۸۲۰ ص ۸۲۱ ص ۸۲۲ ص ۸۲۳ ص ۸۲۴ ص ۸۲۵ ص ۸۲۶ ص ۸۲۷ ص ۸۲۸ ص ۸۲۹ ص ۸۳۰ ص ۸۳۱ ص ۸۳۲ ص ۸۳۳ ص ۸۳۴ ص ۸۳۵ ص ۸۳۶ ص ۸۳۷ ص ۸۳۸ ص ۸۳۹ ص ۸۴۰ ص ۸۴۱ ص ۸۴۲ ص ۸۴۳ ص ۸۴۴ ص ۸۴۵ ص ۸۴۶ ص ۸۴۷ ص ۸۴۸ ص ۸۴۹ ص ۸۵۰ ص ۸۵۱ ص ۸۵۲ ص ۸۵۳ ص ۸۵۴ ص ۸۵۵ ص ۸۵۶ ص ۸۵۷ ص ۸۵۸ ص ۸۵۹ ص ۸۶۰ ص ۸۶۱ ص ۸۶۲ ص ۸۶۳ ص ۸۶۴ ص ۸۶۵ ص ۸۶۶ ص ۸۶۷ ص ۸۶۸ ص ۸۶۹ ص ۸۷۰ ص ۸۷۱ ص ۸۷۲ ص ۸۷۳ ص ۸۷۴ ص ۸۷۵ ص ۸۷۶ ص ۸۷۷ ص ۸۷۸ ص ۸۷۹ ص ۸۸۰ ص ۸۸۱ ص ۸۸۲ ص ۸۸۳ ص ۸۸۴ ص ۸۸۵ ص ۸۸۶ ص ۸۸۷ ص ۸۸۸ ص ۸۸۹ ص ۸۹۰ ص ۸۹۱ ص ۸۹۲ ص ۸۹۳ ص ۸۹۴ ص ۸۹۵ ص ۸۹۶ ص ۸۹۷ ص ۸۹۸ ص ۸۹۹ ص ۹۰۰ ص ۹۰۱ ص ۹۰۲ ص ۹۰۳ ص ۹۰۴ ص ۹۰۵ ص ۹۰۶ ص ۹۰۷ ص ۹۰۸ ص ۹۰۹ ص ۹۱۰ ص ۹۱۱ ص ۹۱۲ ص ۹۱۳ ص ۹۱۴ ص ۹۱۵ ص ۹۱۶ ص ۹۱۷ ص ۹۱۸ ص ۹۱۹ ص ۹۲۰ ص ۹۲۱ ص ۹۲۲ ص ۹۲۳ ص ۹۲۴ ص ۹۲۵ ص ۹۲۶ ص ۹۲۷ ص ۹۲۸ ص ۹۲۹ ص ۹۳۰ ص ۹۳۱ ص ۹۳۲ ص ۹۳۳ ص ۹۳۴ ص ۹۳۵ ص ۹۳۶ ص ۹۳۷ ص ۹۳۸ ص ۹۳۹ ص ۹۴۰ ص ۹۴۱ ص ۹۴۲ ص ۹۴۳ ص ۹۴۴ ص ۹۴۵ ص ۹۴۶ ص ۹۴۷ ص ۹۴۸ ص ۹۴۹ ص ۹۵۰ ص ۹۵۱ ص ۹۵۲ ص ۹۵۳ ص ۹۵۴ ص ۹۵۵ ص ۹۵۶ ص ۹۵۷ ص ۹۵۸ ص ۹۵۹ ص ۹۶۰ ص ۹۶۱ ص ۹۶۲ ص ۹۶۳ ص ۹۶۴ ص ۹۶۵ ص ۹۶۶ ص ۹۶۷ ص ۹۶۸ ص ۹۶۹ ص ۹۷۰ ص ۹۷۱ ص ۹۷۲ ص ۹۷۳ ص ۹۷۴ ص ۹۷۵ ص ۹۷۶ ص ۹۷۷ ص ۹۷۸ ص ۹۷۹ ص ۹۸۰ ص ۹۸۱ ص ۹۸۲ ص ۹۸۳ ص ۹۸۴ ص ۹۸۵ ص ۹۸۶ ص ۹۸۷ ص ۹۸۸ ص ۹۸۹ ص ۹۹۰ ص ۹۹۱ ص ۹۹۲ ص ۹۹۳ ص ۹۹۴ ص ۹۹۵ ص ۹۹۶ ص ۹۹۷ ص ۹۹۸ ص ۹۹۹ ص ۱۰۰۰ ص ۱۰۰۱ ص ۱۰۰۲ ص ۱۰۰۳ ص ۱۰۰۴ ص ۱۰۰۵ ص ۱۰۰۶ ص ۱۰۰۷ ص ۱۰۰۸ ص ۱۰۰۹ ص ۱۰۱۰ ص ۱۰۱۱ ص ۱۰۱۲ ص ۱۰۱۳ ص ۱۰۱۴ ص ۱۰۱۵ ص ۱۰۱۶ ص ۱۰۱۷ ص ۱۰۱۸ ص ۱۰۱۹ ص ۱۰۲۰ ص ۱۰۲۱ ص ۱۰۲۲ ص ۱۰۲۳ ص ۱۰۲۴ ص ۱۰۲۵ ص ۱۰۲۶ ص ۱۰۲۷ ص ۱۰۲۸ ص ۱۰۲۹ ص ۱۰۳۰ ص ۱۰۳۱ ص ۱۰۳۲ ص ۱۰۳۳ ص ۱۰۳۴ ص ۱۰۳۵ ص ۱۰۳۶ ص ۱۰۳۷ ص ۱۰۳۸ ص ۱۰۳۹ ص ۱۰۴۰ ص ۱۰۴۱ ص ۱۰۴۲ ص ۱۰۴۳ ص ۱۰۴۴ ص ۱۰۴۵ ص ۱۰۴۶ ص ۱۰۴۷ ص ۱۰۴۸ ص ۱۰۴۹ ص ۱۰۵۰ ص ۱۰۵۱ ص ۱۰۵۲ ص ۱۰۵۳ ص ۱۰۵۴ ص ۱۰۵۵ ص ۱۰۵۶ ص ۱۰۵۷ ص ۱۰۵۸ ص ۱۰۵۹ ص ۱۰۶۰ ص ۱۰۶۱ ص ۱۰۶۲ ص ۱۰۶۳ ص ۱۰۶۴ ص ۱۰۶۵ ص ۱۰۶۶ ص ۱۰۶۷ ص ۱۰۶۸ ص ۱۰۶۹ ص ۱۰۷۰ ص ۱۰۷۱ ص ۱۰۷۲ ص ۱۰۷۳ ص ۱۰۷۴ ص ۱۰۷۵ ص ۱۰۷۶ ص ۱۰۷۷ ص ۱۰۷۸ ص ۱۰۷۹ ص ۱۰۸۰ ص ۱۰۸۱ ص ۱۰۸۲ ص ۱۰۸۳ ص ۱۰۸۴ ص ۱۰۸۵ ص ۱۰۸۶ ص ۱۰۸۷ ص ۱۰۸۸ ص ۱۰۸۹ ص ۱۰۹۰ ص ۱۰۹۱ ص ۱۰۹۲ ص ۱۰۹۳ ص ۱۰۹۴ ص ۱۰۹۵ ص ۱۰۹۶ ص ۱۰۹۷ ص ۱۰۹۸ ص ۱۰۹۹ ص ۱۱۰۰ ص ۱۱۰۱ ص ۱۱۰۲ ص ۱۱۰۳ ص ۱۱۰۴ ص ۱۱۰۵ ص ۱۱۰۶ ص ۱۱۰۷ ص ۱۱۰۸ ص ۱۱۰۹ ص ۱۱۱۰ ص ۱۱۱۱ ص ۱۱۱۲ ص ۱۱۱۳ ص ۱۱۱۴ ص ۱۱۱۵ ص ۱۱۱۶ ص ۱۱۱۷ ص ۱۱۱۸ ص ۱۱۱۹ ص ۱۱۲۰ ص ۱۱۲۱ ص ۱۱۲۲ ص ۱۱۲۳ ص ۱۱۲۴ ص ۱۱۲۵ ص ۱۱۲۶ ص ۱۱۲۷ ص ۱۱۲۸ ص ۱۱۲۹ ص ۱۱۳۰ ص ۱۱۳۱ ص ۱۱۳۲ ص ۱۱۳۳ ص ۱۱۳۴ ص ۱۱۳۵ ص ۱۱۳۶ ص ۱۱۳۷ ص ۱۱۳۸ ص ۱۱۳۹ ص ۱۱۴۰ ص ۱۱۴۱ ص ۱۱۴۲ ص ۱۱۴۳ ص ۱۱۴۴ ص ۱۱۴۵ ص ۱۱۴۶ ص ۱۱۴۷ ص ۱۱۴۸ ص ۱۱۴۹ ص ۱۱۵۰ ص ۱۱۵۱ ص ۱۱۵۲ ص ۱۱۵۳ ص ۱۱۵۴ ص ۱۱۵۵ ص ۱۱۵۶ ص ۱۱۵۷ ص ۱۱۵۸ ص ۱۱۵۹ ص ۱۱۶۰ ص ۱۱۶۱ ص ۱۱۶۲ ص ۱۱۶۳ ص ۱۱۶۴ ص ۱۱۶۵ ص ۱۱۶۶ ص ۱۱۶۷ ص ۱۱۶۸ ص ۱۱۶۹ ص ۱۱۷۰ ص ۱۱۷۱ ص ۱۱۷۲ ص ۱۱۷۳ ص ۱۱۷۴ ص ۱۱۷۵ ص ۱۱۷۶ ص ۱۱۷۷ ص ۱۱۷۸ ص ۱۱۷۹ ص ۱۱۸۰ ص ۱۱۸۱ ص ۱۱۸۲ ص ۱۱۸۳ ص ۱۱۸۴ ص ۱۱۸۵ ص ۱۱۸۶ ص ۱۱۸۷ ص ۱۱۸۸ ص ۱۱۸۹ ص ۱۱۹۰ ص ۱۱۹۱ ص ۱۱۹۲ ص ۱۱۹۳ ص ۱۱۹۴ ص ۱۱۹۵ ص ۱۱۹۶ ص ۱۱۹۷ ص ۱۱۹۸ ص ۱۱۹۹ ص ۱۲۰۰ ص ۱۲۰۱ ص ۱۲۰۲ ص ۱۲۰۳ ص ۱۲۰۴ ص ۱۲۰۵ ص ۱۲۰۶ ص ۱۲۰۷ ص ۱۲۰۸ ص ۱۲۰۹ ص ۱۲۱۰ ص ۱۲۱۱ ص ۱۲۱۲ ص ۱۲۱۳ ص ۱۲۱۴ ص ۱۲۱۵ ص ۱۲۱۶ ص ۱۲۱۷ ص ۱۲۱۸ ص ۱۲۱۹ ص ۱۲۲۰ ص ۱۲۲۱ ص ۱۲۲۲ ص ۱۲۲۳ ص ۱۲۲۴ ص ۱۲۲۵ ص ۱۲۲۶ ص ۱۲۲۷ ص ۱۲۲۸ ص ۱۲۲۹ ص ۱۲۳۰ ص ۱۲۳۱ ص ۱۲۳۲ ص ۱۲۳۳ ص ۱۲۳۴ ص ۱۲۳۵ ص ۱۲۳۶ ص ۱۲۳۷ ص ۱۲۳۸ ص ۱۲۳۹ ص ۱۲۴۰ ص ۱۲۴۱ ص ۱۲۴۲ ص ۱۲۴۳ ص ۱۲۴۴ ص ۱۲۴۵ ص ۱۲۴۶ ص ۱۲۴۷ ص ۱۲۴۸ ص ۱۲۴۹ ص ۱۲۵۰ ص ۱۲۵۱ ص ۱۲۵۲ ص ۱۲۵۳ ص ۱۲۵۴ ص ۱۲۵۵ ص ۱۲۵۶ ص ۱۲۵۷ ص ۱۲۵۸ ص ۱۲۵۹ ص ۱۲۶۰ ص ۱۲۶۱ ص ۱۲۶۲ ص ۱۲۶۳ ص ۱۲۶۴ ص ۱۲۶۵ ص ۱۲۶۶ ص ۱۲۶۷ ص ۱۲۶۸ ص ۱۲۶۹ ص ۱۲۷۰ ص ۱۲۷۱ ص ۱۲۷۲ ص ۱۲۷۳ ص ۱۲۷۴ ص ۱۲۷۵ ص ۱۲۷۶ ص ۱۲۷۷ ص ۱۲۷۸ ص ۱۲۷۹ ص ۱۲۸۰ ص ۱۲۸۱ ص ۱۲۸۲ ص ۱۲۸۳ ص ۱۲۸۴ ص ۱۲۸۵ ص ۱۲۸۶ ص ۱۲۸۷ ص ۱۲۸۸ ص ۱۲۸۹ ص ۱۲۹۰ ص ۱۲۹۱ ص ۱۲۹۲ ص ۱۲۹۳ ص ۱۲۹۴ ص ۱۲۹۵ ص ۱۲۹۶ ص ۱۲۹۷ ص ۱۲۹۸ ص ۱۲۹۹ ص ۱۳۰۰ ص ۱۳۰۱ ص ۱۳۰۲ ص ۱۳۰۳ ص ۱۳۰۴ ص ۱۳۰۵ ص ۱۳۰۶ ص ۱۳۰۷ ص ۱۳۰۸ ص ۱۳۰۹ ص ۱۳۱۰ ص ۱۳۱۱ ص ۱۳۱۲ ص ۱۳۱۳ ص ۱۳۱۴ ص ۱۳۱۵ ص ۱۳۱۶ ص ۱۳۱۷ ص ۱۳۱۸ ص ۱۳۱۹ ص ۱۳۲۰ ص ۱۳۲۱ ص ۱۳۲۲ ص ۱۳۲۳ ص ۱۳۲۴ ص ۱۳۲۵ ص ۱۳۲۶ ص ۱۳۲۷ ص ۱۳۲۸ ص ۱۳۲۹ ص ۱۳۳۰ ص ۱۳۳۱ ص ۱۳۳۲ ص ۱۳۳۳ ص ۱۳۳۴ ص ۱۳۳۵ ص ۱۳۳۶ ص ۱۳۳۷ ص ۱۳۳۸ ص ۱۳۳۹ ص ۱۳۴۰ ص ۱۳۴۱ ص ۱۳۴۲ ص ۱۳۴۳ ص ۱۳۴۴ ص ۱۳۴۵ ص ۱۳۴۶ ص ۱۳۴۷ ص ۱۳۴۸ ص ۱۳۴۹ ص ۱۳۵۰ ص ۱۳۵۱ ص ۱۳۵۲ ص ۱۳۵۳ ص ۱۳۵۴ ص ۱۳۵۵ ص ۱۳۵۶ ص ۱۳۵۷ ص ۱۳۵۸ ص ۱۳۵۹ ص ۱۳۶۰ ص ۱۳۶۱ ص ۱۳۶۲ ص ۱۳۶۳ ص ۱۳۶۴ ص ۱۳۶۵ ص ۱۳۶۶ ص ۱۳۶۷ ص ۱۳۶۸ ص ۱۳۶۹ ص ۱۳۷۰ ص ۱۳۷۱ ص ۱۳۷۲ ص ۱۳۷۳ ص ۱۳۷۴ ص ۱۳۷۵ ص ۱۳۷۶ ص ۱۳۷۷ ص ۱۳۷۸ ص ۱۳۷۹ ص ۱۳۸۰ ص ۱۳۸۱ ص ۱۳۸۲ ص ۱۳۸۳ ص ۱۳۸۴ ص ۱۳۸۵ ص ۱۳۸۶ ص ۱۳۸۷ ص ۱۳۸۸ ص ۱۳۸۹ ص ۱۳۹۰ ص ۱۳۹۱ ص ۱۳۹۲ ص ۱۳۹۳ ص ۱۳۹۴ ص ۱۳۹۵ ص ۱۳۹۶ ص ۱۳۹۷ ص ۱۳۹۸ ص ۱۳۹۹ ص ۱۴۰۰ ص ۱۴۰۱ ص ۱۴۰۲ ص ۱۴۰۳ ص ۱۴۰۴ ص ۱۴۰۵ ص ۱۴۰۶ ص ۱۴۰۷ ص ۱۴۰۸ ص ۱۴۰۹ ص ۱۴۱۰ ص ۱۴۱۱ ص ۱۴۱۲ ص ۱۴۱۳ ص ۱۴۱۴ ص ۱۴۱۵ ص ۱۴۱۶ ص ۱۴۱۷ ص ۱۴۱۸ ص ۱۴۱۹ ص ۱۴۲۰ ص ۱۴۲۱ ص ۱۴۲۲ ص ۱۴۲۳ ص ۱۴۲۴ ص ۱۴۲۵ ص ۱۴۲۶ ص ۱۴۲۷ ص ۱۴۲۸ ص ۱۴۲۹ ص ۱۴۳۰ ص ۱۴۳۱ ص ۱۴۳۲ ص ۱۴۳۳ ص ۱۴۳۴ ص ۱۴۳۵ ص ۱۴۳۶ ص ۱۴۳۷ ص ۱۴۳۸ ص ۱۴۳۹ ص ۱۴۴۰ ص ۱۴۴۱ ص ۱۴۴۲ ص ۱۴۴۳ ص ۱۴۴۴ ص ۱۴۴۵ ص ۱۴۴۶ ص ۱۴۴۷ ص ۱۴۴۸ ص ۱۴۴۹ ص ۱۴۵۰ ص ۱۴۵۱ ص ۱۴۵۲ ص ۱۴۵۳ ص ۱۴۵۴ ص ۱۴۵۵ ص ۱۴۵۶ ص ۱۴۵۷ ص ۱۴۵۸ ص ۱۴۵۹ ص ۱۴۶۰ ص

عہدات کے مطالعے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے :

”ہمدوقات ضابطہ خان کے غلام قادر جس کا اصل نام احمد خان ہے مسند فقہین ہوا۔ اس نے
دو بیویوں کی بہت جمعیت جمع کر کے دیہ و دودن پر قبضہ کیا۔ پھر سہارن پور میں ایک قلعہ بنانے
تعمیر کرایا اور عسکروں کو جو اس زمانہ میں ملک میان دو آب کو تاخت و تاراج کرتے تھے
تھکست دی۔ دہلی و لیس کچھ جو مرہٹوں کی طرف سے تاحم اس دو آب کا تھا اور غلام قادر کے خوف
سے دکن کو بھاگ گیا۔ ۱۳۰۱ھ مطابق ۱۷۸۷ء میں بادشاہی سندھ صیاح احمدی کی چھاؤنی
وال کے دہلی پر تاج تنگہ دلی ہے پور سے واسطے زرخیز کش کے لڑا تھا کہ اس کا سندھ صیاح
کی فوج نے تھکست کھائی اور بادشاہ کی جانب سے کچھ لہو اس سندھ صیاح کی نہ ہوئی۔ سندھ صیاح
بہالستہ اضطراب اپنے ملک کی طرف بھاگا اور چونکہ بھجہ نہ پہنچے عہد بادشاہی کے اس کو
نہایت نگرانی۔ بہالستہ تنگہ کتاب لسان المطلب دہلی ان حافظ سے قائل دیکھی۔“ [۶۳]

حواشی:

- [۱] سادات سلاطین اردو، جلد اول، سید محمد میرزا اس ۱۳۳۲ ہجری بمطابق ۱۸۹۶ء۔
- [۲] مقدمہ نجات فرنگ، جہت خانہ گل پاش، مروجہ حسین نراقی، ص ۳۱-۳۲، دیکھیں لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۳] ایضاً ص ۳۱-۳۲۔
- [۴] ایضاً ص ۳۷-۳۸۔
- [۵] سزبانہ فرنگ، ترجمہ میرزا علی بی جا، دار الفکر، سزبانہ طالب علمانی، اردنی، ڈاکٹر شہت علی، ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۸۳ء۔
- [۶] نجات فرنگ، مروجہ حسین نراقی، ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۷] جہت خانہ گل پاش کا سزبانہ، ترجمہ علی محمد اکرام چغتائی، ۳۳-۳۷، سزبانہ لاہور، ۱۹۹۹ء۔
- [۸] ایضاً ص ۳۲۔
- [۹] ایضاً ص ۳۳۔
- [۱۰] نجات فرنگ، مروجہ حسین نراقی، ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۱۱] نجات فرنگ، مروجہ حسین نراقی، ص ۱۰۸۔
- [۱۲] نجات فرنگ، ص ۳۰۰۔
- [۱۳] نجات فرنگ، ص ۹۸۔
- [۱۴] ایضاً ص ۲۰۹۔
- [۱۵] ایضاً ص ۹۷۔
- [۱۶] تذکرہ سراپا، سید حسن علی حسن گھوڑی، سزبانہ ڈاکٹر اللہ احسن، ص ۱۱۳، دیکھیں سزبانہ لاہور، ۱۹۷۰ء۔
- [۱۷] نجات فرنگ، مروجہ حسین نراقی، ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۱۸] خطبات گارہاں، ص ۵۵، احمدیہ (۱۹۵۰-۱۹۶۳ء)، مقدمہ محمد اعلیٰ، نظریاتی ڈاکٹر محمد عید اللہ، ص ۳۰۵، دیکھیں ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۹ء۔
- [۱۹] دیکھیں تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ص ۳۶۱-۳۶۲، طبع دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء۔
- [۲۰] محولہ بالا، ص ۱۳۳۔
- [۲۱] محولہ بالا، ص ۲۳۸۔
- [۲۲] محولہ بالا، ص ۱۷۵۔
- [۲۳] محولہ بالا، ص ۱۵۸-۱۵۹۔
- [۲۴] محولہ بالا، ص ۱۷۰۔
- [۲۵] محولہ بالا، ص ۱۸۳۔
- [۲۶] محولہ بالا، خطوط مسکری، تمام خطیں از لندن، ترقی، ص ۱۱۹، دیکھیں گارہاں، لاہور ۱۹۸۳ء۔
- [۲۷] فرنگ ادبی اصطلاحات، یکم الدین احمد، ص ۵۸، ترقی اردو بورڈ، دہلی، ۱۹۸۶ء۔

[۳۸] بحولہ ۱۰۱۱ھ میں ۳۳۸

[۳۹] بحولہ ۱۰۱۲-۱۰۱۳ھ

[۴۰] بحولہ ۱۰۱۹ھ میں

[۴۱] سیاحت نامہ ادب کریم خان سرچہ انکسٹریٹ بریلی میں ۱۳۵۰ء دارالادب دہلی ۱۹۸۶ء

[۴۲] ایضاً میں ۱۳۸

[۴۳] ایضاً میں ۱۱-۳۱

[۴۴] ایضاً میں ۲۳۲

[۴۵] ایضاً میں ۲۳۵

[۴۶] ایک دور روزنامہ مولوی سید ظفر علی سحر علی سرچہ انکسٹریٹ بریلی میں ۱۰۱۰ء تعلق باورنگل پبلک لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۴۷] ایضاً میں ۲

[۴۸] اردو شکر کے ارتقا میں علامہ کا حصہ انکسٹریٹ ادب قادی میں ۱۳۳۱ء دارالافتاء اسلامیہ لاہور ۱۹۸۸ء

[۴۹] اردو شکر کے ارتقا میں علامہ کا حصہ انکسٹریٹ ادب قادی میں ۱۳۳۵ء دارالافتاء اسلامیہ لاہور ۱۹۸۸ء

[۵۰] تنقید الاخوان میں ۳۰-۳۱، کراچی سن نیوز

[۵۱] تنقید الاخوان، شاد آسٹیل، بریلی میں ۱۹۷۱ء، مطبع حسن محلہ چان ڈار، ۱۳۷۵ھ ۱۳۷۵ھ تک

[۵۲] تذکرہ غوثیہ سید شاہ گل حسن میں ۳-۱۰۳، اندھالے کی قوی ڈاکان، کلکتہ پری ڈار، لاہور سن نیوز

[۵۳] حیات و گلیات، آسٹیل، سرچہ اسلام پبلی میں ۵۰-۵۱، دہلی ۱۹۳۹ء

[۵۴] حیات و گلیات، آسٹیل، سرچہ اسلام پبلی میں ۵۰-۵۱، دہلی ۱۹۳۹ء

[۵۵] تذکرہ غوثیہ ایضاً میں ۸۲

[۵۶] تذکرہ غوثیہ ایضاً میں ۳۲۶

[۵۷] ایضاً میں ۳۷۷

[۵۸] گلیات، آسٹیل، سرچہ اسلام پبلی میں ۵۵-۵۶، دہلی ۱۹۳۹ء

[۵۹] گلیات، آسٹیل، ایضاً میں ۵۵

[۶۰] تذکرہ غوثیہ سید غوث علی شاہ میں ۳۰-۱۰۳، اندھالے کی قوی ڈاکان لاہور سن نیوز

[۶۱] ایضاً میں ۳۷۷

[۶۲] ایضاً میں ۳۰۸

[۶۳] تذکرہ غوثیہ ایضاً میں ۲۱۲

[۶۴] گلشن ہند، میرزا علی گف میں ۹۸، پیر آباد کن ۱۹۰۶ء

[۶۵] خوش صبر کز دنیا جلد دوم، سعادت خان، مصر سرچہ مطبوعہ طرابلس ۱۹۰۶ء مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۶۶] گلستان سخن، جلد دوم، میرزا احمد دکنش صاحب بریلی، سرچہ علی الرحمن دکنش میں ۳۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۷] تذکرہ طبقات الشعراء علیہ السلام، دکریم الدین، ۱۸۳۹ء، ۲۷۲ صفحہ

[۵۸] کتاب یادگار، رام سوامی، ۱۸۸۹ء، ۱۰۰ صفحہ

[۵۹] خطبات گورنمنٹ، حصہ اول، نظریاتی، ڈاکٹر محمد سعید، ۱۹۹۹-۲۰۰۰ء، ۱۰۰ صفحہ، لی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۷۹ء

[۶۰] مساعیات سلاطین، (جلد اول)، سید محمد میرزا، ۱۸۷۳-۱۸۷۴ء، ۳۰۰ صفحہ، نول کشور، کھنڈ، ۱۹۹۹ء

[۶۱] تاریخ وکیل، کھنڈ، نواب نیاز احمد خان، ۱۸۷۳-۱۸۷۴ء، ۳۰۰ صفحہ، نول کشور، کھنڈ، ۱۹۹۹ء

[۶۲] تاریخ وکیل، کھنڈ، چنڈ، کشن فرماں، ۱۸۷۳-۱۸۷۴ء، ۳۰۰ صفحہ، نول کشور، کھنڈ، ۱۹۹۹ء

[۶۳] ایضاً، ۱۸۷۳ء

[۶۴] تاریخ بہار، چنڈ، کشن فرماں، ۱۸۷۳-۱۸۷۴ء، ۳۰۰ صفحہ، نول کشور، کھنڈ، ۱۹۹۹ء

اردو ادب کوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

احسن کا کردی

احسن کا کردی نے جب شعور کی آنکھ کھولی اس وقت سارے ہندوستان میں مولانا اور گھنٹہ واؤدھ میں خصوصاً شیخ نام بخش تاریخ (۱۹۵۴ء/۱۸۳۸ء) کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا۔ چھوٹے بڑے سب شاعر جن میں آتش جیسا شاعر بھی شامل تھا اور ان کے استاد مصطفیٰ بھی حتیٰ کہ غالب اور سومن جیسے دہلوی شاعر بھی کلام تاریخ کو ایسی چھائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے جیسے کم و بیش دو سو سال پہلے دیوان ولی کی دہلی آمد پر شاہ حاتم اور ان کے معاصرین نے رنگ دلی دلی کو دیکھا اور قبول کیا تھا۔ غالب نے کہا کہ ”سومن خاں نے شاہ نصیر کے طرز کو چھوڑ کر تاریخ کے طرز پر غور کیا اور فارسی کی تراش خراش پر توجہ کی۔“ اور میں نے بھی ”۔ [۱] اس صورت حال میں یہ کیسے ممکن تھا کہ احسن کا کردی، جوانی کے عالم میں، شاعری کے اس چڑھتے سورج سے دامن بچاتے۔ اس دور میں تاریخ کا ”طرز جدید“ اس بلند اور ساتھ تہذیب کا عرق تھا جس نے بلا استثنا سب کو متاثر کیا تھا۔ یہی آواز گھنٹہ واؤدھ میں احسن کے کانوں میں چڑی اور احسن کا کردی نے بھی یہی راست اختیار کیا۔

عمر احسن، جن کا تاریخی نام ٹکھورانی (۱۸۳۲ء/۱۸۳۶ء) تھا، مولوی حسن بخش کے بیٹے اور مولوی حسین بخش شہید کے چوتھے تھے۔ مولوی حسین بخش اپنے وقت کے جید عالم اور تہذیب و پرہیزگار بزرگ تھے۔ عربی و فارسی زبان میں ان کی کئی تصانیف ان کے فضیلت کمال کا ثبوت ہیں۔ محمد احسن (۱۲۳۲ھ-۱۳۳۲ھ/۱۸۴۶ء-۱۹۰۵ء) کی پیدائش کا کردی میں اور تعلیم و تربیت واؤدھ کے زیر سایہ ہوئی۔ احسن کے والد بھی شاعر تھے۔ صوفیانہ رنگ میں ان کی چند ضرریاں ”کلیات احسن“ کے آخر میں شامل ہیں۔ ان کے گھر کا ماحولی بکسر نہ ہی تھا جس میں عشقِ رسولی کی لے کے ساتھ تصوف کا رنگ بھی گہرا تھا۔ احسن کا کردی نو سال کی عمر میں حضور اکرم ﷺ کی زیارت سے خواب میں مشرف ہوئے اور اس خواب کو فارسی میں نظم کیا۔ یہ ان کی سب سے پہلی نظم تھی۔ [۲] احسن کا کردی کی بہت اچھی تعلیم و تربیت ہوئی تھی۔ واؤدھ کی ولایت کے بعد مین پوری میں اپنے والد اور پھر مولوی عبدالرحیم سے مزید تعلیمی علم کیا اور اپنا تہذیبی کلام اپنے رشتے کے ماسوں، مولوی ہادی علی اٹک کو دکھایا۔ تعلیم کے بعد کچھ عرصہ ملازمت کی اور پھر بانی کورٹ سے وکالت کا امتحان پاس کر کے آگہہ میں وکالت شروع کی اور جلد اپنی قابلیت محنت اور ایمان داری کی وجہ سے ملازمت و احترام کے ساتھ شہرت حاصل کی اور

جب ۱۸۵۷ء کی بھارت بر پا ہوئی تو وہ اوتس رات آگرہ سے چلے اور تین ہفتے میں پہنچے جہاں کے کا کردی پہنچے۔ اسی زمانے میں امیریتائی بھی چند روز ان کے پاس کا کردی میں مقیم رہے۔ ۱۲۷۴ھ/ ۱۸۵۷ء میں محسن کا کردی نے ”ایک نعت“ کے عنوان سے ایک قصیدہ کہا جس کی تصحیص ”نخس نعت“ (۱۲۷۵ھ) کے تاریخی نام سے امیریتائی نے بھی جو اس قصیدے کی طرح ہی مقبول ہوئی۔ (۳) جب امین قائم ہو گیا تو محسن پوری آکر دوبارہ وکالت کا پیشہ اختیار کیا۔ یہاں بھی اپنی قابلیت و محنت سے کامیاب ہوئے۔ کم و بیش چالیس یا پچاس سال تک اس پیشے سے وابستہ رہ کر ۱۸ دسمبر ۱۳۲۳ھ بروز دو شنبہ مطابق ۲۳ مارچ ۱۹۰۵ء کو وفات پائی اور محسن پوری ہی میں مدفون ہوئے۔

محسن کا کردی شریف انھیں، مولیٰ خلق، جنین و جمیدہ حراج کے انسان تھے۔ خاندانی روایت کے محسن مطابق مولیٰ رسول میں سرشاری اور تقویٰ پر بیخ گاری ان کا شعار تھے۔ ان کی شاعری بھی اسی رنگ میں پوری طرح رنگی ہوئی ہے۔ نعت گوئی کے قلعے سے ان کا نام اردو ادب کی تاریخ میں منفرد حیثیت کا مالک ہے۔ محسن کا کردی کا کلیات ان کے بیٹے نور الحسن میر صاحب ”نور اللغات“ نے حواشی کے ساتھ مرتب کر کے ۱۹۰۸ء میں دای پریس کان پور سے چھپوا کر شائع کیا تھا۔ وہی کلیات آج تک مرزا جے۔ محسن کے کلیات میں پانچ نعتیہ قصیدے ”گلدستہ کلام رحمت“ (۱۲۵۸ھ)، ”ایک نعت“ (۱۲۷۴ھ) جس کی تصحیص امیریتائی نے کی تھی، ”دعائے خیر المرسلین“ (۱۲۹۳ھ)، ”لحم ول الفرد“ (۱۳۱۸ھ) اور ”انھیں آخرت“ (۱۳۲۳ھ) کے علاوہ پانچ منظومات: ”صبح تجلی“ (۱۲۸۹ھ)، ”غنائی محسن“ (۱۲۸۹ھ)، ”نورستان اللغات“ (۱۲۹۳ھ)، ”تجاربہ کعبہ“ (۱۳۰۱ھ) اور ”شفا رحمت و نجات“ (۱۳۱۱ھ) شامل ہیں۔ مثنوی ”غنائی محسن“ اپنے ایک دوست کی پریشانی پر اور نورستان اللغات اپنے ایک اور دوست کی فرمائش پر لکھی تھی۔ ان کے علاوہ دو مسدس بھی ہیں: سرپائے رسول اکرم (۱۳۶۶ھ) چتر شہنشاہی (۱۲۷۵ھ) جس کے بارے میں نور الحسن میر نے لکھا ہے کہ ”یہ مسدس ایک عزیز دوست کی طرف سے وادعہ شاد کی مدح میں لکھا تھا جو دربار شاہی میں ٹھہرے تھے۔ تبدیل کر کے چڑھا گیا“ (۳) ان کے علاوہ ۳۹ رباعیات (اردو و فارسی)، ایک تصحیص بطور مناجات (فارسی)، ۹ مکمل و ۵ مکمل غزلیں شامل ہیں۔ آخری نزل کا مضمون یہ ہے:

اس نزل کہنے میں ہے قہیل اور شاہِ امیر

بعد مدت آج محسنِ خامہ فرمائی ہوئی

”کلیات“ کے آخر میں قصائد تاریخ بھی شامل ہیں۔

اپنے گھر کے مذہبی ماحول اور نو سال کی عمر میں حضورِ پاک ﷺ کی زیارت کے بعد نعت رسول ﷺ ان کی شاعری کا موضوع بن گئی۔ پہلے ہی قصیدے ”گلدستہ کلام رحمت“ (۱۲۵۸ھ/ ۱۸۳۲ء) جب محسن کی عمر سولہ سال تھی، وہ اپنے ”مثنیٰ کتب“ کا ذکر کر کے اور اپنے ائمہ و مشق کو بے ادبی سمجھ کر ”بے ساختہ پنا“ پر معافی

مانگتے ہیں:

یہ تھی بے ادبی مجھ سے نہ ہوتی ہرگز
مجھ کو گستاخ نہ کرتا جو ترا صفت کہن
بہ گزارش یہی حسن کی بہ امید قبول
ہو صاف اب نظر لطف سے بے ساختہ پنا

اپنے ایک اور قصیدے "ایاتِ نصرت" (۱۲۷۳ھ) میں بھی وہ اس بات کی خواہش کرتے ہیں کہ:

یہ خواہش ہے کروں میں عمر بھر تیری ہی مداحی
نہ آنے بوجھ مجھ سے تپل دنیا کی خوشامد کا
اور یہی بات وہ اپنے معرکہ الار قصیدے "مدح خیر المصلحین" (۱۲۹۳ھ) میں کہتے ہیں:

بہ تمنا کہ رہے نصرت سے تیری خالی
نہ مرا شعراء نہ قلعہ نہ قصیدہ نہ نزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف حیرا ہو بھروسا تری قوت تراقل

حسن کا کہنوں کے زمانہ حیات میں قصیدہ گوئی کی روایت کسی مدحک ابھی زندہ رہاتی تھی۔ قصیدہ ایک منجیدہ و معجزہ تھی جس میں کسی ایک موضوع پر طویل نظم کی چاکھی تھی لیکن اس دور میں سب سے بھی، اردو مرثیے اور داستانِ مصرت میں، عام مہقولہ تھی۔ حسن نے "سرپائے رسول اکرم" کو موضوع بنا کر ۳۳ سال کی عمر میں سب سے پہلے اس موضوع کے پیش نظر اسے ترک کر دیا۔ ترک کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ طرزِ مرثیہ خارجی و محلی شاعری کے لیے زیادہ سوزوں تھا جس کا مقصد اصل مجلس کو نہیں کی طرف داکر دوتا نزلانا تھا باقی دوسری باتیں ادبی حیثیت رکھتی تھیں۔ "نصرت" میں صفتِ رسول ﷺ و اہل بیت کا مستغنی تھا جس میں دل سے اٹھنے والی ہواک اور گہرا عشقِ جذبہ شامل تھا۔ نصرت اس کی وجہ سے "سرپائے رسول اکرم" اپنی ساری شاعرانہ خصوصیات کے باوصف اس طرح دل میں نہیں اترتا جیسے منفرد قصیدہ یا مثنوی میں حسن کا سیلابی سے اپنے عشق کا اظہار کر کے اس سے دل میں گھر کر لیتے ہیں۔ دیکھا جائے تو مرثیہ میں بھی "سرپا" بیان کیا جاتا ہے لیکن اس میں مرثیہ گو اسے خارجی انداز میں بھیلنا کر بیان کرتا ہے۔ اس "سرپا" میں اظہارِ حسن پر نہ درود دیا جاتا ہے لیکن حسن کی ضرورت اظہارِ عشق تھی اور اسی لیے یہ سرپا مرثیے کے سرپا سے مختلف تھا۔ یہاں دل کی آواز جذبہٴ عشق میں شامل ہو کر بیان میں آ رہی تھی۔ اسی لیے سب سے پہلے میں حسن کا "سرپا" لفظ لغات میں رکھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ تاریخ کے زیر اثر شاعری خارجی رنگ کی صورت میں سامنے آئی تھی جس میں جذبہٴ عشق کو خارج کر کے بیانِ حسن پر نہ درود دیا گیا تھا۔ ساتھ ہی فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کو کثرت سے

استعمال کر کے ہندی الاصل الفاظ کو کبھی خارج کیا تھا اور کبھی زبان و بیان پر ہذا زور دیا گیا تھا۔ ہر طرح کی مضمون آفرینی شاعر شاعری تھی۔ غور کیجئے تو جذبے کو شاعری سے خارج کر کے کبھی راست اختیار کیا جاسکتا تھا جسے خارج نے اختیار کیا اور ان کے سچے وہ سب شاعروں اور دوسرے شعرا نے اسے دودھ و رنگ پھینکا دیا۔ اس رجحان سے اس دودھ کا ہر قطرہ قابل ذکر شاعر اپنا دامن نہ بچا سکا۔ احسن کا کردی نے موضوع کی مناسبت سے عشق اور جذبے کو اپنی شاعری میں قائم کیا اور تاریخ گفتگو کی مضمون آفرینی کو قبول کرتے ہوئے بھی ہندی الاصل الفاظ کو اپنے کام میں چربی طرح استعمال کیا اور ہندو مسلم تلخی کی دواست اور رنگ کا ایسا استعجاب کیا جو احسن کی افراطیت اور ان کی اصل بیگانہ ہے۔ احسن نے زبان و محاورہ کی صحت و درستی کا تاریخ کی طرح پورا خیال رکھا۔ تاریخ کی طرح راجستھان نقلی و معنوی اور دوسرے نتائج بدائع کو استعمال کر کے اپنی شاعری کو دودھ و رنگ دیا جس پر سب اہلوت ہو گئے۔ احسن کے شاعری اور اس کی آواز سب سے الگ ہے۔ تاریخ کی شاعری عوام کے لیے نہیں تھی۔ یہ سرتی ہوئی مطلب تہذیب کے طبقہ خواص کی وہ خواہش تھی جو انہیں تاریخ کی شاعری میں نظر آ رہی تھی۔ احسن بھی عوام کے لیے نہیں لکھتے لیکن ان کی یہ مشق شاعری، جو نعت میں ملتی ہے، سب کو سزا دیتی ہے۔ احسن کی شاعری میں مصنف قصیدہ ہی کی طرح، علم و فضل کا اظہار عربی و فارسی اصطلاحات اور قرآن و حدیث کے حوالوں سے ہوا ہے جس میں اسلام کے بنیادی تصورات اور تصوف کی اصطلاحات رنگ و بوی دیا کر رہی ہیں۔ یہ مشکل شاعری ہے لیکن جس میں عقیدے کی گری اور رسول اکرم ﷺ کے سچے عشق کے اظہار نے سرسختی و سرشاری سے مل کر ایک دل زبا شعریت پیدا کر دی ہے کہ پڑھنے یا سننے والا مسحور ہو جاتا ہے۔

نعت کا موضوع حضور اکرم ﷺ کی ذات و صفات کا بیان اور ان سے عشق کا اظہار ہے۔ عقیدے اور عقیدت کا اظہار ہی موضوع نعت ہے۔ حضور ﷺ سے محبت تو اب بھی ہے اور دین و دنیا میں کامیاب و کامران ہونے کا وسیلہ بھی۔ اسی لیے نعت عربی و فارسی اردو و غیرہ کی ہر صنف سخن میں نظر آتی ہے۔ شاعر اپنا دامن مرتب کرتے ہیں تو دایمان کی پہلی فرل "حمد" میں اور دوسری "نعت" میں ہوتی ہے۔ سبب شغوی میں بھی نعت شغوی کا جزو ہے۔ بذاتِ دیا شکر خیم نے اپنی مشہور زمانہ شغوی "گلزار خیم" لکھی تو اس میں بھی بڑے کیف نعت موجود ہے۔ نعت گوئی میں جہاں ہمیں احمد رضا خاں بریلوی، نیاز بریلوی، بیہم دارقی اور ضمیر شکوہ آبادی وغیرہ نظر آتے ہیں وہاں دلو رام کوثر کی آواز بھی دل میں اتر جاتی ہے۔ تاریخ کا رنگ سخن اگر نئے روپ میں کسی شاعر کے پاس ابھرا ہے تو وہ احسن کا کردی ہیں۔ احسن کا کردی نے اپنے موضوع کی مناسبت سے جذبے و عشق کو اپنی شاعری میں شامل کر کے طرزِ تاریخ کو ایسا نیا رنگ دیا جس میں تاریخ والی "خار بیت" بھی ہے اور وہ "داخلیت" بھی جو اظہار عشق سے پیدا ہوتی ہے۔ خار بیت میں داخلیت اور داخلیت میں خار بیت کی طرزِ احسن ہے۔ "خار بیت"، "عشق" سے بچ کر "حسن" کے بیان سے پیدا ہوتی ہے اور سطر کرتے کرتے انگلیا، سنگھمی، چوٹی تک جا پہنچتی ہے۔ صفائی زبان، چست بندش صحت محاورہ اور نتائج بدائع خصوصاً راجستھان نقلی و

مستوی سے اسے سجایا جاتا ہے۔ حسن نے یہ خارجی خصوصیات تو پوری طرح برقرار رکھیں لیکن اعتبار عشق سے ایک ایسا حسن پیدا کیا جو دل میں اتر جاتا ہے اور جس سے شاعری کی شاعری خالی ہے۔ حسن کی نعت عاشقانہ کام ہے جس میں ایک ایسی عظیم حسنی سے اعتبار عشق کیا جاتا ہے جو حسینوں کا حسین ہے لیکن ساتھ ہی ع۔ بعد از بزرگ توئی قصہ مختصر کا وہ بھی رکھتا ہے۔ جس میں اتنی کمال خصوصیات ہیں کہ عاشق عالم سرشاری میں سر دھننے لگتا ہے اور زبان جذبات عشق کے اعتبار سے بھر بھی قاصر رہتی ہے۔ اس کیفیت سے حسن کا کردی کے ہاں ایک ایسا نکتہ طیف لہجہ دہن پیدا ہوتا ہے جو ان کی شاعری کا خاص رنگ ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ اسی نکتہ طیف لے اور رگ میں گھلتی ہوا ہے۔ رسول اکرم ان کے واحد حقیقی معشوق ہیں جس سے وہ شوقی بھی کرتے ہیں۔ اس شوقی میں ہندو تصور بھی (عشق) کا اثر بھی شامل ہے لیکن وہ عجب ادب کو پار نہیں کرتے۔ حسن کا معشوق ہر دم سے ہے دکھ رنگ اور دل غریب روپ میں سامنے آتا ہے اور عاشق عالم نکتہ طیف و سرستی میں اس کی بلائیں لپٹا ہوا اعتبار عشق کرتا ہے۔ معشوق کا یہ ہر دم بدل روپ انھیں ہر دم نئی نئی کیفیات سے دو جا کرتا ہے۔ حسن کی شاعری کا نکتہ طیف لہجہ انھیں کیفیات کا شہر ہے۔ "ایات نعت" کا یہ ایک شعر دیکھیے۔

چن حاکم قدم تک اور آتر اکان امکاں میں

ہے شور اس قلوب مجھزنا کے جڑ کا، ہکا

قصیدہ چننے ہوئے جب یہ شعر آتا ہے تو سرستی و سرشاری کی کیفیت ہم پر چھا جاتی ہے۔ عالم قدم اور عالم امکاں اور بانیے حقیقہ محرمی کے جڑ وہ ہیں لیکن جذ بہ میں شامل نکتہ طیف لہجہ ہمیں بے حال کر دیتا ہے۔ نکتوں سے پیدا ہونے والے اس رنگ میں وہ نکتہ طیف آہنگ اور دہن چھپا ہوا ہے جو دل میں اتر جاتا ہے۔ عالم عشق کا بھی نکتہ طیف رنگ حسن کی شاعری کی روح ہے۔ اسی وجہ سے ان کا طرزِ ادا قدرتِ بیان کی کرامت ہے۔

حسن کا کردی کی نعتوں کے بارے میں ایک اور خاص بات یہ ہے کہ اس میں ہندوستانی گھر اسی طرح شامل ہے جس طرح عربی و فارسی گھر معنی و اعتبار کے رنگ و پے میں شامل ہے۔ میر انیس کے مرثیوں میں حضرت امام حسین اپنے طور طریقوں، ادب، آداب اور طرز فکر و عمل سے لکھنوی دکھائی دیتے ہیں لیکن حسن کی نعتوں میں ان کی صورت اپنے اصلی روپ میں، قرآن و حدیث کے مستند حوالوں کے ساتھ، جلوہ گر ہوتا ہے اور ساتھ ہی ہند مسلم گھر حسن کے حواج، ان کے بیان اور فکر میں موجود رہتا ہے۔ ان نعتوں کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ نعتیں صرف اور صرف "ہند مسلم گھر" کا پردہ ہی کہہ سکتا تھا۔ ان کی شاعری کے مطالعہ سے حسن کی جو شخصیت ابھر کر سامنے آتی ہے اس کے دو پہلو اہم ہیں۔ ایک ان کا عقیدہ و ایمان جس پر وہ پوری طرح عامل ہیں اور دوسرے یہ پہلو کہ ان نعتوں کا شاعر عرب میں نہیں بلکہ ہندوستان میں رہتا ہے جہاں کی روایات و فکر میں قرین اور محکوم گیتوں و نعتوں کے اثرات شامل ہیں۔

حسن کا کردی نے زندگی بھر نعت ہی کو موضوعِ سخن بنایا اور حقیقی سچیدگی و ظہورِ دل کے ساتھ،

اسے ایک ممتاز و منفرد فن کی حیثیت دی۔ محسن نے مسدس کی ہیئت میں بھی نعت کہنے کا تجربہ کیا اور مثنوی، قصیدہ اور غزل و رباعی میں بھی لیکن بحیثیت مجموعی دیکھیے تو قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں اس فنِ شریف کے ہر سے جو برکتیں ہیں۔ ان کی یہ شاعری مذہبی شاعری ہے اور انی وجہ سے اس میں وہ اصطلاحات، تہنیکات و کتابیات استعمال میں آئے ہیں جو موضوع سے مناسب رکھتے ہیں۔ محسن کے اعتبار بیان میں وہ مابعد الطبیعیات موجود ہے جس کا تخریج و منبع ان کا مبدء و مبدء ہے اور جس کی ذات و صفات اور لکڑے صوفیانے کرام نے قصیدہ، قصوف کو وجود بخش کر آگے بڑھایا ہے۔ اسی لیے عام قاری کے لیے محسن کی شاعری مشکل شاعری ہے لیکن اس کی "شعریت"، ہر شعر کے بغیر بھی، دلوں میں اتر جاتی ہے۔ یہ ویسی ہی مابعد الطبیعیاتی شاعری ہے جیسی دانستے کی "طریقہ خداوندی"، یا ملن کی "جنت کم کشتہ" کی ہے۔ محسن کی شاعری سے لطف اُردو ہونے کے لیے اس مابعد الطبیعیات کی اصطلاحات و کتابیات سے واقف ہونا ضروری ہے۔ یہ شاعری مثنوی "زہرِ حقیق" کی ہی شاعری نہیں ہے بلکہ یہ وہ شاعری ہے جو صنفِ قصیدہ کی عظیم روایت سے نسبت رکھتی ہے۔ حتیٰ کہ محسن کی مثنویوں کے موضوعات میں بھی قصیدہ اور اسلامی مابعد الطبیعیات کا حراج موجود ہے۔ نور الحسن نے لکھا ہے کہ "بہرِ وجہ مضامین و بلند خیالات و تہنیکات قصہ طلب کے ان کا کلام کم استعداد و حضرت کی سمجھ سے باہر ہے لیکن بندش الفاظ کا اثر کھو یا قبولیہ عام کا نتیجہ کہ سخنِ فہم و فہم دونوں لطف حاصل کرتے ہیں" [۳]۔ محسن جس ماحول میں موجود تھے وہاں تاریخ کی آواز اور ان کا "طرزِ ہدیہ" ساری فضا پر چھایا ہوا تھا، اس کو انھوں نے سمیٹ کر ایک نیازِ داغ دیا۔ تاریخ کی شاعری "آرہ" کی شاعری تھی جسے انھوں نے انجیہ کرنا عاساف و رواں پایا کہ وہ انکسار بیان کی سطح پر "آرہ" نظر آتی تھی۔ انکسار کی سطح پر یہی کام محسن نے کیا لیکن ساتھ ہی، تاریخ کے برخلاف، اس میں جذبہ حقیق شامل کر کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیا اور دوبارہ شاعری کو اس اہمیت کی طرف لائے جسے حلیم گھنوی اور جلال گھنوی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصہ میں "احراج" کے نثر سے گزار کر استوار کیا تھا۔ محسن ایک بڑے گو، باکمال، صاحبِ علم اور قادرِ انکلام شاعر تھے۔ عقیدے کی گری اور حقیق رسول پختہ کی سرشاری ان کی گفتگو کی کیفیت تھی۔

لیکن سرشاری ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے جو ان کی دو مثنویوں: "صبحِ گلشن" (۱۳۸۹ء) اور "نہ دراز کعبہ" (۱۳۰۱ء) میں نمایاں ہوتی ہے۔ "صبحِ گلشن" کا موضوع ولادتِ شیر ہے۔ ولادت کے اعتبار سے یہ مثنوی ہے لیکن اس میں بھی قصیدہ کے احراج رنگ بھر رہا ہے۔ مثنوی اس اعجاز سے شروع ہوتی ہے جیسے یہ قصیدہ کی تہنیک ہے۔ اس میں قرآن و حدیث کے حوالوں اور تہنیکات سے مضمون آخری کی گئی ہے اور نعتیہ کیفیت سے ایک ایسا فن پیدا کیا ہے کہ اس مابعد الطبیعیات اور اس کے گہر سے پوری طرح واقف ہونے بغیر بھی شعر اور اس کی شعریات متاثر کرتی ہے۔ رہا یہ لفظی و معنوی بھی ان ہی حوالوں سے پیدا کی گئی ہے مثلاً مثنوی کے یہ چند دیکھیے:

تفسیر کتاب آسان ہے
سیارہ لیے ہوئے ہے دوراں
آبادۂ دورۂ داغی ہے
لوحِ زریں سورۂ نور
داغی کے حاشے پہ کشاف
ہر کوہِ رنگِ طور روشن

مکتوبہ شریف سر تاباں

بیضادی صبح کا جیاں ہے
آثارِ سر ہوئے نمایاں
والہیل کو ختم کر چکا ہے
عنوانِ فلک ہے در مشور
اطرافِ یاضِ مطلع صاف
ہر دشت ہے مثل دشتِ ایمان

گردوں کے خلاف میں ہے پیاں

بیضادی، در مشور اور کشاف مشہور تفسیروں کے نام ہیں اور والہیل، داغی، نور، داغی، قرآن مجید کی سوروں کی طرف اشارہ ہے۔ ان سے واقف ہو کر جب یہ شعر پڑھے ہائیں گے تو صبح کا منظر، پڑھنے والے کے سامنے، اس طرح روشن ہو جائے گا جیسے نورِ طور کا ترکا۔ اس عشق کی اشعار میں رعایتِ لفظی و معنوی بھی انھیں حاصلوں سے پیدا کی گئی ہے اور انھیں کی مدد سے مضمونِ آخری کی گئی ہے:

ساعات میں روز و شب کی واٹھ
تغیرِ آخرِ ابریاں ہے
ہے وقتِ نزولِ مصحفِ گل
یا خطر ہے مستعدِ دھوپ
تجاری ہے باغ میں اداں کی
قدامتِ سروِ دل زبا ہے
اور دوسری جہدے میں جھگی ہے
جاری لب جو سے التیام
اور صلِ علی کا غل بہن میں
یا صوم سکت میں ہے مریم
اور آبِ رواں طواف میں ہے

ہنگامِ سہیلا، سر گام
ایک خبرِ صادقِ البیاں ہے
کنیتِ دی میں ہے بلبل
ہنرہ ہے کنارِ آبِ جوہر
نوبت ہے صدائے قریاں کی
جو عجبیرِ فاختہ ہے
اک شاربِ رکوع میں زکی ہے
سوں کی زبان پر مناجات
بکلی ہوئی ہوئے گل چمن میں
فشتے میں ہے خاموشی کا عالم
کیاری ہر اک استکاف میں ہے

اس طرز میں تاریخ کا رنگ و روحانِ شاعری بھی موجود ہے اور ساتھ ہی محسن کا اپنا انگ پڑھائی۔ اس میں عشق و عشقی کی ہے لیکن تکنیکِ تصدیق کی ہے جو اس کے طرز اور بیان پر حاوی ہے۔ عشق ”صبحِ تجلی“ میں خوشی و انبساط کا لہر شروع سے آخر تک برقرار رہتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ رات اور اس کی غمت دور ہو رہی ہے اور سہیلا صبحِ نمودار ہو رہی ہے اور جب ولادت کا بیان آتا ہے تو اظہارِ بیانِ شعوری طور پر عام بدل چال کی زبان میں کیا جاتا ہے۔

نازل ہے زمین پہ کبریائی
اس وقت دیار میں عرب کے
کعبے کی زمین ناموس سے
اسلام کا آفتاب چکا
پیدا ہوئے سرور دو عالم

بندے کے لباس میں خدائی
مطلع سے تجلیات رب کے
اور عہد المطلب کے گھر سے
بے پردہ و بے نقاب چکا
پیدا ہوئے فجر نور و آدم

اور پھر وہ مدح کرتے ہوئے پھر اسی طرز و رنگ پر واپس آ جاتے ہیں جس سے ساری مشغی عبارت ہے۔ حسن باخود رشا مریں۔ انہیں معلوم ہے وہ کیا کر رہے ہیں اور کیسے کر رہے ہیں۔ وہ اپنی نصحت کا کافی اثر برقرار رکھنے کے لئے اسے واقف ہیں۔ اس مشغی کی تخلیق کے وقت ان کی عمر ۳۷ سال تھی اور جب انہوں نے مشغی ”چراغ کعبہ“ (۱۳۰۱ء) لکھی تو وہ ساٹھ سال کے ہو رہے تھے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ”سج تجلی“ میں سج کا منظر پیش کیا گیا تھا اور ”چراغ کعبہ“ (۱۳۰۱ء) میں بھیجی ہوئی رات کا منظر دکھایا گیا ہے۔ یہاں بھی ماحول لطیفاتی حوالوں سے نصحت کے رنگ و حراج کو ابھارا گیا ہے:

بھگی ہوئی رات آبرو سے
اوڑھے ہوئے لیلیٰ گل اعدام
مگوا کر کہا کے آئی فی الحال
کیا سنی منفا سے رنگ فق ہے
ناموسوں سے چھپائے چہرا
آنا کھلا ہوا نہ جانا
جانے کا دم انہیں دھوم
خوش نہ وہ کہ ہار یا حسن کے
با تازہ بھی ہوئی تحسن کی
گرتے ہوئے ٹوٹ کر ستارے

داخل ہوئی کعبے میں دھسو سے
شبنم کی ردائے ابرام
جھک جھک کے پھڑکی ہوئی بال
سرتے پا تک عرق عرق ہے
پردہ میں کو بتائے منہ کا سہرا
اعزاز خرام صوفیان
انفاس ہوا رنگ و محرم
لپٹے ہوئے ہاتھوں میں دلہن کے
کلیاں یوسف کے پیرہن کی
ہیں دی جہاد کے اشارے

اس مشغی کا موضوع ”معراج“ ہے۔ اسے ہم ”معراج نامہ“ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں بھی مذہبی اصطلاحات اور تمبیحات و کنایات سے اپنے بیان کو سونپا ہے اور خوب صورت تشبیہات اور حسن جمال کے کھارے سے شعریت اور اثر و تاثیر پیدا کی ہے۔ اس مشغی میں نصحت تو مشغی کی ہے لیکن ٹھیک قصیدے کی ہے۔ شروع میں قصیدے کی طرح تعصب آتی ہے، ”آواز روایت“ میں بھیجی ہوئی رات کا بیان آتا ہے اور پھر ”مگر یہ“ کی سرفرازی آتی ہے۔ اس کے بعد مدح جبرئیل، وصف برحق، صفت برحق کے بعد ”وہ جبرئیل و برحق برآستانہ

شرط کی سرش آتی ہے اور پھر "نعت" آتی ہے جو موضوع کی پُر اثر مدح ہے اور یہاں بھی قرآن وحدیث کے حوالے، تمجیدات و کتابیات سے پیدا ہونے والے مگر بے مضامین، خوب صورت و رنگین تجزیہات اور منافع جرائع کے چمک دار حصاروں سے نعت کو پُر رونق بنایا ہے۔ مثنوی پڑھتے ہوئے فنی شعور و تخیل کا واضح خود پر احساس ہوتا ہے۔ نعت کے معیار سے یہ ایک جمال افروز نعت ہے۔ اس کے بعد ساری مثنوی (چراغ کعبہ) میں اسی احترام سے سفر معراج کو مختلف مقامات کے تحت بیان کر کے مناجات پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ اس مثنوی میں سارے اجزا اور قصیدے کے ہیں لیکن نیت مثنوی کی ہے۔ نیت کے ان تجربوں سے یہ بات بھی سامنے آتی کہ "نعت" کے لیے مسدس و مثنوی کی نیت کے بھانے قصیدے اور غزل کی نیت زیادہ موزوں ہے۔

مثنوی کے شروع میں محسن کا کوروی نے اپنی شاعری کے بارے میں بتایا ہے کہ اس نظم (مثنوی) کا "سراخیز" والٹیل لاداجی کی تعمیر ہے۔ پہلے ہی شعر سے معلوم ہو جاتا ہے کہ "نظم" کا رخ کس طرف ہوگا۔ پھر اسی رخ کی حرید وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہر لفظ مردہ پر وہ گمش	ہر معنی جان بیکر ہوش
مضمون سے زوہ کی دلہن ہے	اک رات لاکھ ہانک بچا ہے
بندش کی لہا ہے دست گل	طرز تھکیں ہے شور بلبل
نیرنگ و داغ رنگ تحریر	بھاری قلب خواب تحریر
منظور اوائے خوش بیانی	تخریج کتاب آسانی
کاغذ میں سطور کا تسلسل	ہے کعبہ میں چاندنی کے تسلسل
شہد بختم کی شان اعلیٰ	جنگل میں نفاق کے فزول

ان اشعار کی مضمون آخری کو خوب صورت تجزیہات، استعارات اور بندشوں سے سنوارا گیا ہے۔ طرز لہا پر گہرا عربی و فارسی اثر اس مثنوی کے باوجود اعلیٰ حیاتی حراغ کی وجہ سے دور آیا ہے لیکن ساری مثنوی میں شاعری ایک صاحب علم کا رویہ کو متاثر کرتی رہتی ہے۔ عام آدمی مثنوی میں موجود شعریت کا انداز مان مصرعوں یا اشعار سے لگا سکتا ہے جو جھج جھج آتے ہیں جیسے نئے روپ کی دلہن کے بارے میں

ج۔ "اک رات لاکھ ہانک بچا ہے" یا

ج۔ "ہے کعبہ میں چاندنی کے تسلسل" یا

گویا کہ کہا کے آتی فی الحال	جھک جھک کے چمڑاتی ہوئی ہاں
خوش ہو وہ کہ ہار یا حسن کے	لپٹے ہوئے ہالوں میں دلہن کے

لیکن جب یہ رنگ باہر اعلیٰ حیاتی رنگ سے ملتا ہے تو شعریت تو اسی طرح باقی رہتی ہے لیکن کتابوں کے

ہو سے جس چھپ کر شعریت اشارے کرتی رہتی ہے کہ مجھے بکرو، مجھے تلاش کرو، میں یہاں ہوں۔ میں یہاں ہوں۔ یہ مشکل شاعری ہے جس کے عقدے علم و آگہی کی مدد سے کھولے جاسکتے ہیں، جیسے ہم مٹھن کی "جنت گم گشت" یا راستے کی "طریقہ خداوندی" یا گونچے کی "قاوس" یا اقبال کی "مسجد قرطبہ" یا غالب کی شاعری سے بغیر علم کے پوری طرح لطف اٹھو نہیں ہو سکتے، اسی طرح حسن کا کردی کی شاعری کی دلچسپی اس وقت منہو کھاتی ہے جب ہم ان کنایات، تلمیحات و اصطلاحات سے واقف ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ حسن کی یہ عین نقیہ شاعری میلاد شریف کی محفلوں میں نہیں پڑھی جاتی لیکن تعلیم یافتہ طبقہ ان کے شعر پڑھ کر جھوم جھوم اٹھتا ہے۔ یہی اس نقیہ شاعری کا دائرہ عمل ہے۔

"رعایت" کا استعمال اہل نکتہ کا محبوب و پسندیدہ شوق ہے۔ حسن کا کردی نے بھی اس مثنوی میں رعایت کو پہلیکے کے ساتھ کثرت سے استعمال کیا ہے لیکن یہاں رعایت لفظی سے زیادہ رعایت معنوی پر زور ہے۔ خوب صورت تشبیہات ساری مثنوی میں لطف و تاثیر کے نود میں اضافہ کرتی ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو "مصلحت برحق" کے ذیل میں آئے ہیں اور تشبیہات سے لطف و تاثیر میں غیر معمولی اضافہ کر رہے ہیں:

ہوں چراغ سے لگے وہ سبک رو	قاوس سے جس طرح کہ پرو
شیشے سے پری جان سے شبنم	پچی سے گھر حباب سے دم
گلشن سے بہار جسم سے جان	آنکھوں سے نیند دل سے ارمان

ساری مثنوی کو پڑھ جائیے اس میں طرزِ ادا کا کیسا معیار نظر آئے گا۔ ایک بھی شعر زلیہ، ست یا بے مصرف نہیں ملے گا۔ پوری مثنوی میں تہذیب کے کی طرح اہتمام اور لائق شعور کا احساس ہوتا ہے اور اسی لیے جب باخبر جاری اسے پڑھتا ہے تو جھوم اٹھتا ہے۔ اس مثنوی کے حسن جمیل کا ایک پہلو یہ ہے کہ نقیہ رنگ ہر شعر پر غالب رہتا ہے اور ہر سارے سطر معراج میں، اور صرف ہر لفظ کے بیان میں بلکہ بیت المعصور، بہشت و دوزخ، عرش و کرسی، مقامِ اعلیٰ اور خاتمہ رسد و نہایت میں بھی قدم قدم پر اثر و تاثیر کو ابھارتی ہے۔ یہ وہ مدح ہے کہ جسے ایک سچے عاشق نے اپنے عشق کے اظہار میں، ہر شادی و کیف کے عالم میں، اول سے کی ہے۔ اس کا محبوب ہی ایسا ہے کہ جو کچھ کہیے اور جس طرح چاہے اس کا اظہار کیجئے، وہ کم ہے۔ حسن کے محبوب کی ذات و صفات میں مدح سے بھی ملتا ہے۔ اردو میں ہر شاعر معراج نامے لکھے گئے ہیں لیکن شعریت کے لحاظ سے کوئی بھی اس معراج نامہ کو نہیں پہنچتا۔ یہی شعریت اور ذوق کہ مدوح کی عظمت کا اظہار مثنوی "چراغ کعبہ" کی جان ہے۔ سچے جذبہ عشق نے اس مثنوی میں ایک ایسی آفاقیت پیدا کر دی ہے کہ یہ مثنوی مدوح کی طرح، ہمیشہ بڑھتا رہتا رہے گی۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ آپ شعر کو پوری طرح سمجھے بغیر بھی اس کی تخلیقی موسیقیت سے اس طرح لطف اندوز ہوتے ہیں کہ معنی کے بارے میں افسوس کچھ نہیں۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ "حسن کے کلام کی جگہ دل و اسی وقت دی جاسکتی ہے جب ہم ان کے اسلوب شعر کو ان کے عقائد کے مطابق رکھ کے

"درج خیر المصلحین" (۱۲۹۳ھ) "قصیدہ کلامیہ" کے نام سے بھی معروف ہے۔ ہاؤل اس قصیدے

کا بنیادی اشارہ ہے جو پہلے شعر سے آخری شعر تک حاوی رہتا ہے۔ مقصود پڑھنے والے محسوس ہوتا ہے کہ عاشق صادق محبوب کے جلوے سے عالمِ رقص میں سرسست و شاد کام ہے۔ اس قصیدے کا نشانہ طبعیہ لہجہ اسی سرسستی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ قصیدہ کلامیہ ہندو اسطور کے گناہوں اور تسمیعات سے شروع ہوتا ہے اور نشانہ طبعیہ کیفیت اور عالمِ سرسستی کو ابھارتا ہے جو شاعر کا مقصد ہے:

مسجد کاشی سے چلا جاب سحر ا ہاؤل
 برق کے گانہ میں پے لاتی ہے مبارکجاہل
 گھر میں اٹھان کریں سرو قد ان کو کل
 جاکے جہنا پہ نہاتا بھی ہے طویل اہل
 خبر آتی ہوئی آتی ہے مہاکن میں ابھی
 کہ چلے آتے ہیں تیرے کو ہوا پر ہاؤل
 کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
 ہنر کیا ساری طہائی میں جوں کا ہے عمل
 جاب قلب ہوئی ہے پادشہ ابر سیاہ
 کہیں ہر کعبہ میں قبضہ نہ کریں لات و نسل
 ڈبر کا ترسا پچھ ہے برق لیے جل میں آگ
 ابر چنی کا برہمن ہے لیے آگ میں غل
 ابر دہلیاب عالم میں ہے اعلیٰ عالم
 برق ہنگام غلٹ میں گورز جزل
 نہ کلا آٹھ چہر میں کبھی دو چار گیزی
 چہرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل
 دیکھیے ہوگا سری کشن کا کیوں کر روشن
 سینہ ٹھک میں دل گوہوں کا ہے بے گل
 رانگیوں لے کے سلوٹوں کی برہمن ٹھیں
 تار پادش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی ہل
 ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں ہارس والے
 نوجوانوں کا سٹیج ہے یہ بڑھا منگل

وہ دھواں دھار گھٹا ہے کہ نظر آئے نہ شمع

گرچہ پروان بھی احوط سے اسے لے کر مشعل

اس طویل تعصب کے بعد "گرچہ" آتا ہے تو اس میں ایسی برکتی ہے کہ وہ اسی کیفیت اور اسی عالم میں قہیدہ چڑھنے یا سننے والے کو دریا کے دوسرے کنارے پر لے آتے ہیں اور یہاں پہنچ کر ظلمت و نور کا استخراج محسوس ہونے لگتا ہے:

دوئے سقی ہے نیکے میں بھی اجلی کی طرف

تاکتا ہے تو فریا کی سنہری بادل

اک ذرا دیکھیے کینچہ معراج سخن

ہاتھ میں جامِ زحل ہیبت سے ڈر بھل

گرتے چڑتے ہوئے مستان کہاں رکھا پاؤں

کہ تصور بھی وہاں ہاتھ نکلے سر کے بھل

یعنی اس نور کے میدان میں پہنچا کر جہاں

خوشن برقی جلی کا لقب ہے بادل

کہیں طوئی، کہیں کوڑ، کہیں فردوسِ بریں

کہیں بستی ہوئی غیر فتن و غیر فسل

اس کے بعد دوح آتی ہے جس میں دھس مہرستی کی وہی نکالی کیفیت موجود ہے جو تعصب میں اُبھاری گئی تھی:

بارغِ حرم میں سرسبز نہالِ تہیہ

انجیا جس کی ہیں شاخیں مرا ہیں کوئل

گلِ غرض رکب رسولِ مدنی عربی

نسیب دایمان ابد طرہ و دستار ازل

نہ کوئی اس کا مشابہ نہ ہمسر نہ نظیر

نہ کوئی اس کا ماسک نہ مقابل نہ بدل

ابوحِ رقصت کا قرقلِ دو عالم کا شر

بحرِ وحدت کا کمرِ چتر کثرت کا کنول

مہرِ توحید کی ضو، ابوحِ شرف کا مہر نو

شمعِ ایجاد کی نو یزم رسالت کا کنول

مربعِ روح ایشی نسیب دو عرش بریں

حالی دین تھیں باغِ لیلیٰ و ملل
ہفت اہم دلاعت میں شہ عالی چاہ
چار اطراف چاہت میں بھی سرسل

اس مدح سے دل آسودہ نہیں ہوتا تو وہ ایک اور مطلق تحقیق کرتے ہیں۔ ہندو دستور کا وہ رنگ جو تعصب میں گہرا تھا آہستہ آہستہ ہلکا پڑتا جاتا ہے اور اب وہ مدح انہیں کنایات و تمسبات میں کرتے ہیں جن کے سننے کے ہم عادی ہیں لیکن وہ نکاطیہ کیفیت اور سرسستی کا لہجہ اسی طرح باقی رہتا ہے جسے تعصب میں محسن نے اپنے والہانہ انداز سے پیدا کیا تھا۔ اس رنگ کا اثر مصرعوں کی ساخت میں اب بھی موجود ہے لیکن اس طرح موجود ہے کہ وہ بیان اس طرف نہیں جاتا مثلاً ج ”چنگی گردنِ رفرق میں سنہری وکل“ یا ج ”خاک سے پائے مقدس کی لگا کر مندر۔ اس طرح ”بادل“ کا اشارہ آخر تک باقی رہتا ہے تاکہ وہ رنگ جو تعصب میں ابھارا تھا وہ اندر ہی اندر اپنا کام کرتا رہے۔

بھر اسی طرز کی محتاق ہے سواہی طبع
کہ ہے اس بجز میں اک قافیہ اچھا بادل

اس شعر کے بعد وہ غزل آتی ہے اور اس غزل میں شاعر اس بادل کو جو سب کا فانی سے جلی کر چاہے تھرا گیا تھا، ردیف بنا کر اب اپنے عقیدے کے دائرہ فکر میں لے آتا ہے اور اس کا لے بادل کو نئے کتاہوں سے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ یہاں انفعلیات بھی بدل جاتی ہے:

کیا بھکا کیسے کی چاہ کو ہے قیلا بادل
بھدے کرتا ہے سوئے ہڑب و بھلا بادل
چھوڑ کر سے کدہ ہند و صنم خاتہ برج
آج کیسے میں بچھائے ہے مصلہ بادل
حر اسکاں میں رسولِ عربی اور جیم
رجب خاص خداوندِ حقانی بادل
قبیلہ اہلِ فکر کہہ امدے حضور
سوئے سر قبیلہ کو گھیرے ہوئے کالا بادل

اس کے بعد مباحات آتی ہے جو عقیدہ چڑھتے ہوئے اس شخصائے فطری انداز میں برآمد ہوتی ہے جو شاعر نے اس نظم میں قائم کی تھی:

سب سے اعلیٰ تری سرکار ہے سب سے افضل
میرے ایمانی مفصل کا بھی ہے مجمل

ہے قنار کہ رہے نعت سے تیری خالی
نہ مرا شعر نہ قصیدہ نہ غزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف حیرا ہو ہمدرد ساری قوت ترا علی
ہو مرا روضہ امید وہ گل سرہن
جس کی ہر شاخ میں ہوں پھول ہر اک پھول میں بھل

آخری یہ شعر خاص اہمیت رکھتے ہیں:

صفت محشر میں ترے ساتھ ہو حیرا دل
ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ، یہ غزل
کبھی جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
سمت کاشی سے چلا جانب مقرر اہل

یہاں پہلے شعر میں "مستانہ" کا لفظ قصیدہ و غزل کے ساتھ استعمال کر کے محسن نے اپنی داخلی کیفیت کا اظہار کیا ہے جس سے اس قصیدے کا رنگ، اخراج اور سرسختی کا لہجہ متعین ہوا ہے۔ دوسرا شعر قصیدے کا آخری شعر ہے اور اسی پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے لیکن اس شعر سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ قصیدہ اب بکھرے شروع ہو گا اور شروع کا یہ سلسلہ اب تک جاری رہے گا۔ فوراً کیجیے کہ اس آخری شعر پر قصیدہ ختم نہیں ہوتا بلکہ بکھرے شروع ہوتا ہے۔ اس قصیدے کا پہلا مصرع قصیدہ کو بکھرے شروع کرنے کے لیے، آخری مصرع میں کہ اس کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے کہ آج تک کسی قصیدے نے کسی دوسرے مصنف میں میری نظر سے نہیں گزری۔ یہ افسانہ گوئی کی وہ تکنیک ہے جسے غلام عباس نے اپنے افسانے "آئندہ" میں اور ضمیر الدین احمد نے "سو کھے سانوں" میں کمال چابک دہی سے استعمال کیا ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو وہیں سے وہ کہانی بکھرے شروع ہو جاتی ہے۔ یہی صورت اس قصیدہ لاسیہ کی ہے کہ جب یہ ختم ہوتا ہے تو وہیں سے بکھر شروع ہو جاتا ہے۔ یہاں بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ شروع و ختم بھی ختم نہ ہونے والی شے ہے۔ یہ یوں ہی اب تک جاری رہے گی۔

اس قصیدے میں تخلیقی رخ پر بعد مسلم بکھر کا اخراج نمایاں ہوا ہے۔ یہ وہی کوشش تھی جو اردو ادب کے ابتدائی دور میں میراجی شمس المصطفیٰ کے ہاں شروع ہو کر برہان الدین جالندہ اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں ارتقائی عمل سے گزری تھی۔ یہی روایت محسن کے ہاں بھی نمایاں ہوتی ہے۔ محمد حسن مسکری کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ "محسن کا کلام بھل کا سیلاب یا ابھی شاعری نہیں، یہ ایک تہذیبی مسئلہ ہے۔ اس میں ہمیں اپنی قوم کی اندرونی نشوونما اور اس کی سمت کا پتا چلنا ہے۔ مسلمانوں کی تہذیب کی تاریخ میں ان کا کم سے کم ایک قصیدہ

سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے" (۷)۔

جس دور میں یہ قصیدہ لکھا گیا اس میں مسلم تہذیب اور ہندو تہذیب کے ساتھ ہی ایک نئی تہذیب بھی انگریز کی اقتدار کے ساتھ تیزی سے ہماری تہذیب کے رنگ و بے میں سرایت کر رہی تھی جس کا اعتراف ان قانونوں سے بھی ہوتا ہے جنہیں محسن نے عربی و فارسی قانونوں مثلاً عمل، بیکل، جدول اور ہندی الاصل قانونوں مثلاً حکیم کسل، بیکل، عمل، بدھو، سنگل، رتھ، بیکل کے ساتھ اسی طرح استعمال کیا ہے کہ گویا گورنر جنرل اور کونسل و غیرہ القاعد بھی ہماری زبان، ادارے، پتھر کا حصہ بن گئے ہیں۔ محسن کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں انگریز کی زبان کے الفاظ کو، اللہ اللہ خاں اللہ کی طرح، تالیف پایا ہے:

اے بھابھا طاہم میں ہے اعلیٰ عالم
برق بجائے غلٹ میں گورنر جنرل
جس طرف دیکھیے نیلے کی کھلی ہیں کھیاں
لوگ کہتے ہیں کہ کرتے ہیں فرنگی کونسل

حواشی:

- [۱] جلد ششم (جلد اول) مسٹر بنگرانی، ص ۲۳ تا ۲۴ (بہار) ۱۸۸۳ء
- [۲] کلیات شمع گلشن، مقدمہ گوہر گلشن، ص ۸-۹، نالی پریس کانپور ۱۹۰۸ء
- [۳] کلیات شمع گلشن، مرتبہ گوہر گلشن، ص ۳۸ (حاشیہ)، دکن پرنٹنگ پریس، اکبری اکبری، ممبئی ۱۹۸۴ء
- [۴] کلیات شمع گلشن، ص ۲۷، گوہر گلشن
- [۵] کلیات شمع گلشن، گوہر گلشن، مرتبہ گوہر گلشن، ص ۳۸، نالی پریس کانپور، ۱۹۰۸ء
- [۶] گلشن کا گہری، گوہر گلشن، ص ۳۳۱-۳۳۲، "شمس" منظر، یادادان، گجراتی ۱۹۹۴ء
- [۷] ایضاً ص ۲۳۲-۲۳۳
- [۸] ایضاً ص ۲۳۶-۲۳۷

کرامت علی خاں شہیدی

صاحب ”نور المصائب“ نور الحسن نیر نے ”کلیاتِ تعجبِ محسن“ کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ مولوی عبدالحق کاندھلوی نے ان کے والد محسن کا کوروی کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا کہ ”ایک شب مجلسِ ہارکتِ حضرت سرورِ کائنات ﷺ میں ہار پائی ہوئی۔ دیکھا شہیدی اپنا قصیدہ غار ہے ہیں۔“ [۱] کرامت علی خاں شہیدی (وفات ۳ رصفر ۱۲۵۶ھ / اپریل ۱۸۳۶ء) اپنے زمانے کے مشہور شاعر تھے۔ ”نکھتہ جاوید“ میں لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ شہیدی ”ہندوستان کے پہلے نعت گو شاعر ہیں جن کا نام بچہ کی زبان پر ہے۔ کلام میں سوز و گمراہ اور بلا کا اثر ہے۔“ [۲]

شہیدی مصنفی کے شاگرد تھے لیکن ان کا ذکر مصنفی کے تذکرے ”ریاض الصفا“ میں نہیں ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۲۳۶ھ کے بعد، جس امر تذکرہ کے ختم ہونے کا سال ہے، مصنفی (وفات ۱۲۳۶ھ) کے شاگرد ہوئے اور استاد سے مستفیض ہونے کا کم وقت ملا۔ حضرت مولائی نے لکھا ہے کہ ”کھنڈ چھوڑنے کے بعد بہ زمانہ آمد و رفتِ دہلی چند غزلوں میں شاہ نصیر سے بھی اصلاح لی تھی۔“ [۳] شہیدی طبعاً آوازِ سوسن بنیاد پر کہہ رہے والے تھے۔ ان کے والد غلام رسول خاں حلاش معاش میں کھنڈ آگئے تھے اور معاشی کرتے تھے۔ کھنڈ کے نامور محکم راہِ پاکبیت رائے کو فارسی کی تعلیم انھوں نے ہی دی تھی۔ غلام رسول خاں علمِ عروض اور علمِ ریاضی کے ماہر تھے۔ شہیدی کا بچپن کھنڈ میں گزرا۔ عروض و ریاضی کی تعلیم انھوں نے اپنے والد سے حاصل کی۔ جب جوان ہوئے تو شہیدی ایک انگریز کے لٹری ہو کر دہلی چلے آئے اور کچھ عرصے بعد یکن دہلی میں کمریہ میں ملازم ہو گئے۔ نواب مصطفیٰ خان شینو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”در عروض دست گاہے معتدل و در حساب مکانتے مقبول“ [۴] اور یہ بھی لکھا ہے کہ وہ خوش طبع، مردِ بے تکلف، وادارہ سہ حجاج، وسیع المشرَب اور آزادانہ زندگی گزارنے والے انسان تھے۔ [۵] آزاد طبع ہونے کی وجہ سے وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ آتے جاتے رہتے تھے لیکن زیادہ وقت وہ پنجاب اور گجرات میں گزارتے تھے۔ سید نور الحسن خاں نے لکھا ہے کہ ”شہیدی بھوپال بھی آئے تھے۔“ [۶] ایک عرصے تک بریلی میں بھی کبیل پیش بن کر رہے۔“ [۷] کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”شہیدی کی کرامت کا بھی لوگوں کو عقیدہ ہے۔“ [۸] کریم الدین نے ان کے خیمہ و دیوان کا ذکر کیا ہے جس کا مسودہ شہیدی کے قریبی رشتہ دار کے پاس تھا اور ان کا ارادہ سے کھنڈ سے چھپوانے کا تھا۔ مطہر دیوان میں ان کا نظیہ کلام اور قصائد شامل نہیں ہیں۔ لیکن ہے اسے الگ سے چھپوانے کا ارادہ ہو اور

صرف غزلوں، جناسات اور با محاسنات وغیرہ کا وہ ان شائع کر دیا۔ یہی دلیل ان آج تک دستیاب ہے۔ وہ تصنیف کلام جو ان کی شہرت کی اصل بنیاد ہے، اب تک سامنے نہیں آیا۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب نے لکھا ہے کہ ۳۳ اشعار پر مشتمل اس قصیدے کے علاوہ شہیدی کے ہاں نسبت صرف ایک غزل اور ایک رباعی میں ہے۔“ [۹] ڈاکٹر لطیف حسین ادیب نے لکھا ہے کہ شہیدی کے وہ ان کا ایک غلیظ قصہ رضی اللہ عنہم کی رام پور میں محفوظ ہے۔ جس کے صفحات کی تعداد صرف ۷۸ ہے۔ [۱۰] شہیدی کا وہ ان کی بارشائع ہوا۔ مطبع نول کشور گھنٹوں سے نومبر ۱۹۱۳ء مطابق ذوالحجہ ۱۳۳۱ھ میں وہ ان شہیدی چٹھی بارشائع ہوا جو ۹۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ شہیدی کا وہ قصیدہ جس کا ایک شعر یہ ہے:

قنابے درختوں پر ترے رونے کے چاہئے قلنس جس وقت فوٹے طائر روح متبد کا

اکتا مقبول ہوا کہ بہت سے شعرا نے اس کی نقیصہ نہیں لکھیں۔ حسن کا کو ردی نے بھی شہیدی کی اسی زمین میں ”کیات نعت“ (۱۹۷۳ء) کے نام سے ایک نعتیہ قصیدہ لکھا جس کی امیرینائی نے نقیصہ کی۔ نقیری اور معنی رسول ﷺ نے شہیدی کو تمام دعواس میں مقبول بنادیا تھا اور ان کی وفات کے ساتھ نے شہرت کو اور پہنچا دیا تھا۔ ۱۲۵۵ھ میں شہیدی نے حج بیت اللہ کا ارادہ کیا۔ اسی سال شیخو بھی حج پر گئے تھے۔ حج کے بعد شہیدی حضور اکرم ﷺ کے روضہ مبارک پر سلام کے لیے مدینہ منورہ حاضر ہوئے اور وہیں وفات پائی۔ شیخو نے اپنے روزنامہ حج میں لکھا ہے کہ ”حق کرامت علی شہیدی، جو ایک مشہور شاعر ہیں اور جن کا ذکر میں نے ”مکملین بے غار“ میں کیا ہے، راستے میں ایڑہ کیا اور مدینہ پہنچ کر انتقال کیا اور جنت البقیع میں مدفون ہوئے۔ [۱۲] شیخو نے ان کی وفات کا ذکر صفر ۱۲۵۶ھ اپریل ۱۸۳۹ء کے تحت کیا ہے اور یہی شہیدی کی وفات کی صحیح تاریخ ہے۔ تذکرہ ”طوبہ کلیم“ میں بھی تاریخ و سال وفات درج ہے۔ شاہد بہاء الدین شیر دہلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے آخری مصرع: ”شہید بخت آزاد بیدار“ سے بھی ۱۲۵۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۳] شیخو نے اسی تاریخ کے تحت ایک شخص کا ذکر کیا ہے کہ ”میں نے دیکھا کہ ایک شہید، ہر جمہور ہوا چلا جا رہا ہے اور اپنی سرخلی آواز سے دماغ کو بے چین کرتا ہے۔ جو شعر کہہ دیتا تھا یہ ہے:

شکر اللہ کہ نہ مردیم و رسیدیم بدوست آفریں ہاوریں مسجد مردانہ [۱۴]

کریم الدین نے لکھا ہے کہ ”حق یہ ہے کہ طیف چہارم میں یہ شخص بھی بڑا استاد گزرا ہے۔ اس کے نیک فکر ہونے میں اور مسلم ثابت استاد ہونے میں، کچھ شک نہیں ہے۔“ [۱۵]

غواص و عوام میں شہیدی کی مقبولیت، احترام اور شہرت ان کی فقیرانہ زندگی اور معنی رسول ﷺ و نعت گوئی کی وجہ سے تھی۔ معنی رسول ﷺ کی کینیت و سرشاری نے ان کے حقیقی کلام کو ایک نئی جہت دی ہے جسے سن کر لوگ آج بھی متاثر ہوتے ہیں۔ شہیدی کی شعر گوئی کا زمانہ وہ تھا جب تاریخ کے رنگ غنیمت ”طرزہ جدید“ کا طوطی ہر طرف بول رہا تھا۔ شہیدی کے ہاں بھی اس کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن معنی

رسول اللہؐ کی سرشاری نے انھیں رنگِ تاریخ سے ہٹا کر جذبہ کی شاعری کے ریحانِ سادہ کوئی ہے۔ جو ان کے استاد مصطفیٰ کا پند ہے وہ رنگِ سخن تھا قریب کر دیا۔ شہیدی ایک ہند کوہ کا دریا نکلا ہوا قلم شاعری پر گہری نظر رکھنے والے نظری شاعر تھے۔ ان کی غزل میں جذبے کی لپک نے اثر و تاثر کو بڑھا دیا ہے۔ زبان و بیان میں وہ اپنے دور کی بیروی کرتے ہیں اور بعض غزلوں میں بھی انھوں نے اپنے دور کے تمدنی فن کی بیروی ضرور کی ہے لیکن شہیدی کے ہاں جذبہ کی شاعری میں جو رنگِ سخن ابھرتا ہے اور تصورِ حقیقی میں جو معنی حقیقی کا رنگ نمایاں ہوتا ہے وہی دراصل ان کی مقبولیت کا باعث ہے۔ نگار پر شادمانی لڑکے کے عشق کا حوالہ بھی ان کے عشق کو معنی بھاری سے عشقِ حقیقی کی طرف لے جاتا ہے کہ صوفیہ کے ہاں روحانی منازل طے کرنے کا ایک ذریعہ یہ بھی تھا۔ ان کے مقوم ”نامہ“ سے جس کلیفِ ہجر کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ عشق کی معمولی کیفیت نہیں ہے۔ یہی عشق ان کی شاعری کی زندگی ہے اور اسی لیے ان کی نصرت اور غزل و دہلی میں شور و برسر سے پیدا ہونے والی ”ننگ“ جس سے ان کی شاعری کا لہجہ تشکیل پاتا ہے۔ جذبہ والے کو متاثر کرتی ہے مختلف نصرت کے یہ شعر دیکھیے تو جذبہ کی سہانی، دلی اضطراب اور لہجہ کی اس ننگ کو آپ محسوس کریں گے جو شہیدی کا خاص رنگ ہے:

جب زوئے عمر کی نظر آئی تجلی سمجھا میں وہ قدر ہے کیسے عمر
کم ساتھ ہوا روئے کو خوشے کو کا ہے نیک مگر روئے صفت خوشے عمر
کل مصعب گستاخ میں چڑھو صل علی تم ہر پھول کی نو میں ہے رہی بوئے عمر

یہ ننگ اس کیفیت میں ہے جو ان کی غزلوں میں بھی گاہ گاہ محسوس ہوتی ہے اور جو سچے عشق کی سرشاری، اضطراب اور کلیفِ ہجر سے پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً ان کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے آپ اس کیفیتِ عشق اور اس کی ننگ کو محسوس کر سکیں گے:

شہیدی کھڑتہ مصیباں سے مجھ کو خوف آتا ہے سفر ہے دور کا اور دوش پر بار گراں ہندھا
مگر کچھ حرا حلاق شہیدی اسی کے ہاتھ فخر تو یوں تجھے چہ مرے ہار ہا بھرا
وعدہ شام پہ کی ہم نے صبحِ ہاگ کے صبح وہ اسی وقت نہ آتے اگر آتا ہوتا
خالم بھی تو ہام پر آجا، کہاں ننگ بھلائے جی کوئی در و دیوار دیکھ کر
شہیدی میں تو کیا ہوں لے کے بوسہ سبک اسود کا کیا خوشنود اس منت نے خدا کو ایک بوسے میں
شوقِ وصال سید میں آزار بن گیا میں خواہشِ طیب میں پیار بن گیا
صحتِ رنج و دقا ہے تو مجھ کو تاج نہ ہوگا یہ سودا بھی جب سر نہ ہوگا
دل سے دلدار ہے جب دل نہیں کیا دلدار جاں سے جاناں ہے چلی جان تو جاناں کیا
عشق میں ہے ہار تاسوس دو عالم میرے سر ضلع سے ملتی تو میں تھوڑی سی سہلت مانگتا
سینہ پر مہندی بھرے ہاتھوں کو رکھ کر بولا لے شہیدی ترا میں اب تو ہوا دل خطرا

بزار سرچہ دیکھا ستم جدائی کا
ہمزہ حوصلہ باقی ہے آسمانی کا
ایام مصیبت کے تو کالے نہیں کھتے
دن بیش کے گمراہوں میں گزرتے جاتے ہیں کبھے
جی چاہے گا جس کو اُسے چاہا نہ کریں گے
ہم عشق و ہوس کو بھی بچکا نہ کریں گے
یہ چند شعرا آپ نے پڑھے ہیں کو چڑھتے ہوئے دو باتیں سامنے آتی ہیں کہ ان اشعار کا کہنے والا کلامِ عام ہے
اور اس کے زبان و بیان صاف و سست ہیں جس میں جذبہ عشق نے اثر دیا غیر پیدا کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب
تاریخ کا رنگ شاعری تکمال پایا ہو رہا ہے جس میں جذبہ کو خارج کر کے "عشق" پر "حسن" کو ترجیح دی گئی
تھی۔ تاریخ کی وقایع (۱۲۵۳ء) کے بعد تاریخ کا رنگ سخن ہی نسل کے شعرا میں بھی ناقابلِ قبول ہونے لگا تھا اور نیا
روحانیت پیدا کر چکا جذبہ شعر میں شامل رکھا جائے۔ تاریخ کے شاعروں کے پاس بھی اب یہ دھماکا نمایاں ہو رہا تھا
مثلاً تاریخ کے شاعر رشید علی اوسط رنگ کے دیوان دوم میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ تاریخ کے شعری جذبہ شاعری اب
شعر میں تاثیر کا شعلہ کر رہی ہے اور یہ تاثیر بغیر جذبہ کی شاعری کے ممکن نہیں ہے۔ علی اوسط رنگ کے بعد کی
نسل مثلاً تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی کے کلام کو دیکھیے تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ جذبہ شعر میں شامل ہو گیا
ہے۔ یہی صورت شہیدی (متوفی ۱۲۵۶ء/۱۸۳۸ء) کی غزل میں ہے۔ شہیدی کی شاعری بھی اب تاریخ اور
وہ لکھنوی اور علی اوسط رنگ کے راستے سے ہٹ کر مصطفیٰ کی سادہ گوئی کی طرف چارہا ہے جس میں جذبہ اور
عشق اثر دیتا غیر کو جگاتا رہا ہے۔ اسی لیے حسرت موہانی نے بھی لکھا ہے کہ "شہیدی کے طرزِ سخن کو لکھنوی کے قدیم
اور جدید طرزِ شاعری کا درمیانی اور بین جہتی نمونہ کہہ سکتے ہیں جس میں زبان زیادہ تر تاریخ کی سی اور بیان کثر
مصطفیٰ کا سا ہے۔" (۱۶)

ان کی اصل شہرت ان کی قصیری اور ان کے نعتیہ کلام کی وجہ سے ہے اور وہی نعتیہ کلام آج تا اب
ہے۔ ہم نے نعت گوئی پر جو رائے قائم کی ہے وہ اس قہوڑے سے صاف کو دیکھ کر کی ہے جو مطلوبہ روحِ ان شہیدی
میں ملتا ہے یا نہ کہوں اور دوسرے ذرائع سے حاصل ہوا۔ ان کا سارا نعتیہ کلام نگار کی پہنچ سے باہر رہا اور
دستیاب نہ ہو سکا۔

حواشی:

- [۱] کلیات نصرت حسن مرحوم، راجس، ص ۳۰، بی بی پبلشرز کراچی ۱۹۶۹ء۔
- [۲] کلیات چلو، جلد دوم، ڈاکٹری ریسرچ، چترتہ ریجنل لائبریری، کراچی، ص ۲۱۸، دہلی ۱۹۳۰ء۔
- [۳] تذکرۃ اشعرا، ص ۳۰، سہیلی مرحوم، شفقت رضوی، ص ۳۳۸، ادارہ پوزادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء۔
- [۴] گلشن بے غار، مصطفیٰ خان شینو، مرحوم، کلب علی خان، ص ۱۵۸، گلشن ترقي ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔
- [۵] ایضاً، ص ۳۸۳۔
- [۶] تذکرہ طوریکم، سید نور الحسن خان، ص ۵۹، مطبعہ صنیعہ عالم گروہ ۱۳۹۸ء۔
- [۷] کلیات چلو، ص ۲۱۸، جلد ۲۱۸۔
- [۸] طبقات اشعرا، سید، کریم اللہ، ص ۳۷۰، دہلی ۱۸۳۸ء۔
- [۹] ادبی جائزے، ڈاکٹر نظام مصطفیٰ خان، ص ۱۹۵، کراچی ۱۹۵۹ء۔
- [۱۰] مضمون کرامت علی خان شہیدی از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب، ص ۳۳-۵۵، مطبوعہ سجاد، لہور، جلد ۴۳، اعظم گڑھ۔
- [۱۱] مراجع صحیح، مکتبہ ترجمان، دہ آواز (اسٹریٹ: ۱۸، زمین المعابد)، ص ۶۲، مطبع آگرہ، اشہار، ۱۹۱۰ء۔
- [۱۲] طالعہ سخی، اختر محمد علی امر دہلی، ص ۱۹۵، اسکتہ چلو، کراچی ۱۹۷۹ء۔
- [۱۳] مراجع صحیح، مکتبہ ترجمان، دہ آواز، ص ۶۲، جلد ۲۱۸۔
- [۱۴] طبقات اشعرا، سید، کریم اللہ، ص ۳۶۹-۳۷۰، دہلی ۱۸۳۸ء۔
- [۱۵] تذکرۃ اشعرا، ص ۳۰، سہیلی مرحوم، شفقت رضوی، ص ۳۳۹، ادارہ پوزادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء۔

فصل چہارم:

شاعری کے دورِ واپسی رنگ: انیسویں صدی کا خاتمہ

امیر بیٹائی

جب کوئی تہذیب کسی معاشرے اور اس کے فرد کے باطن میں سرایت کر جاتی ہے تو اس کی زبان سے ادا ہونے والا ہر لفظ اسی تہذیب کی آواز میں ادا ہوتا ہے۔ امیر بیٹائی (۱۸۲۹ء-۱۹۰۰ء) اور ران کی ادبی، علمی شاعرانہ و نثری فتوحات کو اسی ہندو مسلم تہذیب کے حوالے سے دیکھنا اور سمجھنا چاہیے۔

امیر احمد بیٹائی ۱۶ شعبان ۱۲۴۴ھ مطابق ۲۳ فروری ۱۸۲۹ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مولوی کریم محمد، متقی و پرہیزگار، مصنفی و عالم فاضل تھے۔ شاہد بیٹا سے ان کا خاندانی رشتہ تھا۔ انھوں نے اپنی اولاد کو اسی سانچے میں ڈھالا اور اس کی تعلیم و تربیت پر پوری توجہ دی۔ امیر احمد کو خود بھی تعلیم کی طرف بہت رغبت تھی۔ ان کے بڑے بھائی غالب حسن جید عالم تھے۔ والد کی وفات کے بعد جب امیر کی عمر ساڑھے نو سال تھی انھوں نے امیر کی تربیت و پرورش کی۔ امیر نے خود بھی ”خانہ خاتم الخسین“ میں لکھا ہے کہ:

فیض میں اول سے تھارتی علم رہا ابتدا سے مجھے شرقی علم
کتب تھے جو درسی چڑھے وہ تمام چڑھایا گیا صبح سے تا شب تمام

امیر نے ذوق و شوق کے ساتھ فرنگی نکل سے درسی نظام کی تحصیل کر کے دستِ فضیلت حاصل کی۔ علم نجوم، علم جفر اور طب بھی بڑا دلچسپ علم سے حاصل کیا۔ اسی عرصے میں عربی و فارسی زبانوں پر بھی پورا عبور حاصل کیا۔ علم جفر پر ایسی قدرت تھی کہ ایک دن ان کے استادِ کرامت سیر کھنوی مرحوم نے کہا کہ کئی روز سے مگر سے خط نہیں آیا۔ جفر سے معلوم کرو کہ کیا حال ہے اور خط کب آئے گا۔ جواب نکلا ”دوشنبہ خطِ غیریت آئے گا تو رے ادا آئیں۔ سب کو توجہ ہو کہ خط میں لکھا ہے کہ کیا کام۔ دوشنبہ کو خط پہنچا اور اس میں ایک سو فی بھی نکل۔ یہ کمالِ علم کی بات ہے لیکن امیر کہا کرتے تھے کہ ”جفر میں کوئی کلیہ ایمان نہ معلوم ہو۔ سا جس سے مستحکم مرقب نکل سکے۔ غیر مرقب حرف نکل آتے ہیں۔“ [۱]

ہوشِ سنبھالا تو دیکھا کہ سارے مگر کا ماحول درویشی و پرہیزگاری میں رہا ہوا تھا۔ سب روزہ گزار کے پابند اور اپنے خاندانی بزرگ شاہد بیٹا کے حرار پر حاضر ہی دہتے تھے۔ بیٹکی سے امیر کو سٹوک و قسوف سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ یہ ان کی خاندانی روایت تھی۔ نو عمر ہی میں امیر شاہِ صابری رام پوری سے بیعت کی۔ یہ وہ

زمانہ تھا کہ کھنڈی کی ساری فصاحت شعر و شاعری چھائی ہوئی تھی اور ہر خاص و عام اور شاہ و وزیر شاعری کو زندگی کی قدر ادا کر جاتے تھے۔ اس فصاحت و کرامت کو غالب علی کے زمانے ہی سے شعر و شاعری کا شوق پیدا ہوا اور انھوں نے امیر کھنڈی اختیار کیا اور خاندانی نسبت سے امیر جلی مشہور ہوئے۔ خود لکھتے ہیں: [۳]

مگر قیاموں سے جو صحت ہوئی سوئے نظم مائل طبیعت ہوئی
بھی ساہا فضل میرا رہا کہ ودیانے فکرت میں ڈوبا رہا
وہ کیا نظم ہے جو نہ میں نے کہی رہا جی قصیدہ غزل عشوی
مناسب طبیعت تھی شہرت ہوئی شہرت ہی لیکن شہرت ہوئی

حیرہ دو سال کی عمر سے قنظل حسین فتح پوری کے مشاعرے میں شریک ہونے لگے اور چند سال کی عمر میں سید مظفر علی علی اکبر کے شاگرد ہوئے جو اس وقت وادھل شاہ کے میر جلی اور ان سے قریب تھے۔ استاد اور شاگرد دونوں وضع دار اور اس تہذیب میں پوری طرح رہتے ہوئے تھے۔ استاد ہی شاگرد کی کا یہ رشتہ محبت و غلوں کے ساتھ ساری عمر قائم رہا۔ اسی زمانے میں وادھل شاہ کے چہیتے بننے پر مرزا السلطنت کے لیے کسی ذمہ دار صاحب علم و جوان اتالیق کی ضرورت ہوئی تو اکبر نے اکبر کا نام پیش کیا جو منظور ہوا اور امیر جلی ناہر مرزا کو چھوٹے لکھے۔ اپنے شاگرد کے لیے انھوں نے "انکسائے ہادی" کے نام سے ایک فصاحتی کتاب تیار کی اور اس تخلیق سے اتالیق کا کام انجام دیا کہ انھیں دربار شاہی میں حاضری کا شرف حاصل ہوا جہاں انھوں نے اپنا پہلا قصیدہ پیش کیا جس پر بادشاہ نے سات پارے کا مخلص عطا کیا۔ اسی زمانے میں وادھل شاہ کی قربانی پر انھوں نے حق اور کلی کے بارے میں فی البدیہہ دو قصعات کہے [۴] جن کو کہن کر بادشاہ بہت خوش ہوئے۔ اس زمانے میں وادھل شاہ کو کبوتروں کا بہت شوق تھا۔ اس تہذیب کے تہذیبچانے والے امیر جلی نے "دوست شعر کی ایک مشغولی" کبوتر نامہ" کے نام سے کہن کر بادشاہ کے حضور میں پیش کی۔ [۵] اس کے بعد بادشاہ کی کتاب صوفیہ المبارک کی شرح لکھی اور اس کا نام "ظفر قدسی" رکھا۔ یہ فنی موسیقی پر کتاب تھی۔ جیسے "کبوتر نامہ" سے امیر کی کبوتروں کے بارے میں معلومات کا پتہ چلتا ہے اسی طرح "ظفر قدسی" سے فنی موسیقی سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی زمانے میں امیر نے بادشاہ کے عربی زبان کے دور سالے "ارشاد السالطین" اور "ہدایت السالطین" کی فارسی زبان میں شرح لکھی۔ [۶] بادشاہ نے اس کام کو پسند کیا اور امیر جلی کو مخلصیت و انعام سے سرفراز کیا۔ "شرح ہدایت السالطین" کا تاریخی نام "نور سوز تہذیقات" ہے جس سے ۱۲۶۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۷] گویا ۱۲۶۹ھ سے پہلے وادھل شاہ کے دربار میں پہنچ چکے تھے۔ اس وقت ان کی عمر کم و بیش ۲۳-۲۴ سال تھی۔ ۱۲۶۹ھ مطابق ۱۲۵۲-۵۳ھ میں حسب فرہان شاہی امیر کھنڈی قوشی میں دوسرے بار ہوا پر ملازم ہو گئے۔ اس جگہ کے سربراہ امیر کھنڈی تھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۸۵۶ء میں سلطنت اوراد کا خاتمہ ہو گیا اور ۱۸۵۵ء کی بغاوت عظیم نے اس نظام کی رقی کسی سرپرستی کر دی۔ اسی زمانے میں امیر کا

گھر گولہ داری سے جمل کر خاک ہو گیا اور اسی آگ میں ان کا قلمی دوجوان اور دوسری تصانیف کے سوسے بھی جمل گئے۔ ایک خط جام برہم میں لکھتے ہیں کہ ”مہد شاعری تک جو کلام مرتب ہوا تھا وہ خود میں تلف ہو گیا۔“

(۷) بے سرو سامانی کے عالم میں وہ کاکوری پہنچے اور وہاں ایک سال کے قریب قیام کیا۔ محسن کا کاکوری بھی اس زمانے میں وہیں مقیم تھے۔ میر جٹانی نے محسن کا کاکوری کے قصبہ ”ایکست نعت“ کی تھکین کی جس کا تاریخی نام ”تھکس نعتیہ“ (۱۳۷۵ھ) رکھا۔ یہاں سے نکلے تو تلاش معاش میں پہلے کان پور اور پھر میر پور (پانچا) پہنچے جہاں ان کے ہونے والے خسر شیخ وحید اثر ماں خاں بجنوری ڈپٹی کلکٹر تھے اور ان کے بھائی شیخ وحیدہ اثر ماں خاں نواب محمد سعید خان کے عہدے ریاست میں سفارت کے عہدے پر مامور تھے۔ انھوں نے نواب یوسف علی خاں سے امیر کی ملازمت کے لیے کہا جسے نواب نے منظور کر کے سوروپے ماہوار پر امیر کو بدھج دوجوانی کا مفتی مقرر کر دیا۔ اسی سال (۱۳۷۶ھ/۱۸۵۹-۶۰ء) شیخ وحیدہ اثر ماں کی چھوٹی صاحب زادی سے ان کی شادی ہو گئی۔ [۸] رامپور کی ملازمت اور ان کی شادی دونوں کا ایک ہی سال ہے۔ یہاں دن رات وہ نواب یوسف علی خاں کی پسندیدہ سرگرمی یعنی ”تھل علی کوئی“ میں مصروف رہے۔ جب امیر رام پور میں جم گئے اور نواب یوسف علی خاں سے قربت ہوئی تو انھوں نے اپنے استاد امیر کشنوی کو طلب کرنے کی تجویز پیش کی جسے منظور کر کے نواب یوسف علی نے امیر کو طلب کر لیا۔ نواب یوسف علی خود امیر سے بھی مشورہ بخش کرتے تھے اور اکثر سفر میں ساتھ رکھتے تھے۔ ۳۱ مارچ ۱۸۶۵ء کو نواب یوسف علی خاں ناظم وقاوت چائے اور نواب کلب علی خاں مسند تھکین ہوئے تو امیر کو وہ پہلے پاؤں یا جو انھوں نے کلب علی خاں کی اولی مہدی کے زمانے میں ان کی سفارش کے باوجود ان کے باورجی کے خلاف دیا تھا۔ یہ سوچ کر وہ پریشان ہو گئے اور رام پور چھوڑنے کا ارادہ کیا۔ لیکن جب نواب کلب علی خاں کو معلوم ہوا تو انھوں نے بلا کر امیر کی ایمان داری کی تخریب کی اور ان کا خدشہ دور کر دیا۔ [۹] اب نواب نے اپنے کلام کی اصلاح کا کام بھی امیر کے سپرد کر دیا اور ان کی تنخواہ بڑھا کر دوسو روپے ماہوار کر دی۔ اس طرح امیر جٹانی نواب کے استاد و مقرب اور باری مصاحب ہو گئے۔ کلب علی خاں کا دور امیر کے عروج کا دور ہے۔ ان کی بیشتر تصنیفات و تالیفات اسی دور سے تعلق رکھتی ہیں۔ نواب انھیں بہت عزیز رکھتے تھے اور وہ بھی نواب کے پرستار و شیدا تھے۔ ایک خط میں امیر نے لکھا ہے کہ

”آقا اور محسن اور عزیز دوست اور قدر افزا شاگرد و ہنر شناس دنیا سے آٹھ گیا۔ میرے

ساتھ خالص جوان کا برتاؤ تھا وہ سوا میرے اور ان کے کسی کو معلوم نہ تھا۔ دوسو روپے ماہوار تو تنخواہ وہ مجھ کو دیا کرتے تھے اور ہر سال قسم سال پر چار پانچ ہزار روپے دے دیتے تھے اور اس طرح دیتے تھے کہ وہ جانتے تھے اور میں اور خدا۔ جس اور کسی کو خبر نہ ہوتی تھی۔ یوں پانچ سو روپے ماہوار مجھے ملتے تھے جس میں میں بسر کرتا تھا۔ اگر کسی وجہ سے مقررہ ہو جاتا تھا تو میری نادانگی میں دانجی کو ادا کر کے دستاویز بکھر لینے تھے۔ بھر مجھے علم آتا تھا۔

جلوت کی طاقت میں تو یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہم نوکراور یہ آقا ہیں مگر جلوت میں درو برتاؤ تھا کہ

جیسے بے تکلف سچا احباب میں ہوتا ہے۔" [۱۰]

۱۳۹۶ء میں نواب کلب علی خاں کسی بات پر ان کے بڑے بھائی مفتی طالب حسن سے ناراض ہوئے اور مفتی صاحب کھٹو چلے گئے۔ امیر جٹائی اپنے بھائی سے خط و کتابت کرتے تھے جو نواب کو برا گواری تھی جس کا اعتبار نواب نے امیر سے کیا تو امیر خاموشی سے کھٹو چلے گئے لیکن نواب کچھ ادا بندی سے سمجھتے رہے۔ [۱۱] اسی طرح کم و بیش دو سال گزر گئے اور نواب کے بار بار ملنے پر ۱۳۰۳ھ (۱۸۸۵ء) میں امیر رام پور واپس آ گئے۔ قیام کھٹو کے اس زمانے میں انھوں نے "داسن گچیں" کے نام سے ایک گل دستہ فروزی ۱۸۸۵ء میں کھٹو سے شائع کیا لیکن جب امیر رام پور لوٹے تو پھر کچھ عرصے بعد یہ گل دستہ بھی بند ہو گیا۔

رام پور آئے تو یہاں نواب کلب علی خاں نے انھیں بتایا کہ پچھلے سال (۱۸۸۳ء) الیفینٹ گورنر سر افریڈ نائل نے انھیں اردو کی ایک جامع لغت مرتب کرانے کے لیے کہا ہے۔ نواب نے تفصیل بتا کر یہ کام امیر کے سپرد کر دیا۔ امیر کو اس نوع کے کام سے شروع ہی سے دلچسپی تھی۔ "سرمہ" "بھیرت" اور "بہار ہند" وہ بہت پہلے مرتب کر چکے تھے۔ ۱۸۸۶ء میں انھوں نے آٹھ کے کاردارت و مرکبات مع و مرتب کر کے مسودہ سرا لائل کو بھجوا دیا، جو پسند کیا گیا۔ امیر نے دفتر قائم کیا، پہلے علم کو جمع کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ابتدائی حالت میں تھا کہ ۲۳ مارچ ۱۸۸۷ء کو نواب کلب علی خاں وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ ان کی بی بی شائیں کا دور شروع ہوا۔ امیر اللغات کا کام بھی امداد سے محروم ہوا اور اپنی پوری کوشش کے باوجود صرف دو جلدیں شائع ہو گئیں اور تیسرا حصہ مکمل ہونے کے باوجود طبعاً منقطع ہو گیا۔ اپنے سکا تیب میں بار بار "امیر اللغات" کا ذکر کیا ہے۔ ان کی بی بی خواجہ اعلیٰ قلی کی کسی طرح یہ لغت مکمل ہو جائے۔ ۱۸۹۱ء میں اس کا پہلا حصہ اور ۱۸۹۲ء میں دوسرا حصہ شائع ہوا۔ تیسرا حصہ بھی تیار تھا لیکن یہ شائعیت سے محروم رہا۔ ایک خط میں قائم زاہد سہارنپوری امیر لکھتے ہیں کہ "لغت کا تیسرا حصہ تمام ہوا اور نظر دانی بھی ہو گئی۔ اب کچھ یوں ہی سا کام اس میں باقی رہ گیا ہے۔" [۱۲] یہ خط ۱۲ جنوری ۱۸۹۵ء کا ہے۔ ۱۹ ستمبر ۱۸۹۵ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "تیسرا حصہ لغت کا مدت سے تیار ہے۔ سہرا لکھی اس کا طبع سے مانع ہے۔ دفتر اعتبار پر بیان ہوا چاہتا ہے بلکہ ہو گیا ہے۔ کام بند ہو گیا ہے۔ بی بی انھوں ہو گا اگر یہ کتاب باقی تمام رہ گئی۔" [۱۳] امیر کے غلطو سے اس بے چینی کا اعجاز کیا جا سکتا ہے جس سے وہ لغت کے باقی حصے رہنے کے باعث گزر رہے تھے۔ انھوں نے ۱۸۹۷ء میں بھوپال کا سفر کیا۔ وہاں بھوپال نے ان کی مہمان داری میں کوئی کسر اٹھانے کی لیکن لغت کے مسئلے میں کوئی خاص غرض نہیں ہوتی اور وہ ۱۵ جون ۱۸۹۷ء کو رام پور واپس آ گئے۔ [۱۴] یہاں آئے تو نواب حامد علی خاں نے لغت کا کام دوبارہ شروع کرانے کی ہائی بھری اور کام شروع کر دیا گیا۔ نومبر ۱۸۹۹ء میں ان کے گھر میں آگ لگ گئی۔ سامان کے ساتھ حدود قلمی و مطبوعہ کتابیں، جمل کر خاک ہو گئیں جن میں بھول نا قب "تعداد اکد" باعیات، غنیمت، غنیمتیں

اور مختلف نظمیں تھیں۔" [۱۵]

ثواب کلب اہلِ خاص کا زمانہ ان کے عروج کا زمانہ تھا۔ ان کی وفات کے بعد وہ مالی مسائل اور خرابی صحت سے پریشان رہے۔ آپ انھوں نے حیدرآباد جانے کا ارادہ کیا۔ ثواب مرزا داغ دہلوی استاد شاہ ہو کر پہلے ہی حیدرآباد پہنچ چکے تھے۔ اسی زمانے میں انھیں معلوم ہوا کہ حضور نظام نکلتے سے داہنوں پر عارض میں راجا صاحب کے ہاں مہمان ہوں گے۔ وہ بھروسہ پہنچے۔ نذر پیش کی۔ نظام نے قبول فرمائی اور ہاتھ بکڑ کر اندر لے گئے۔ اسمیر نے سندس پیش کی اور چند بند چڑھ کر سنائے۔ نظام نے ساتھ چلنے کے لیے کہا۔ اسمیر نے عرض کیا کہ انھوں نے ریاست سے اجازت نہیں لی ہے اور ساتھ چلنے کے لیے تیار ہو کر بھی نہیں آئے ہیں۔ کہا کہ جلد حاضر ہوں گا۔ چند ماہ بعد وہ بھوپال ظہرتے اور گلبرگ شریف میں حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دانا کی زیارت سے شرف ہوتے ہوئے ۱۰ جمادی الاول ۱۳۱۸ھ کو حیدرآباد پہنچے۔ وہاں آپ کی طبیعت بگڑ گئی۔ بہت علاج معالجے ہوئے اور بیماری کی اسی حالت میں ۱۹ جمادی الاخر ۱۳۱۸ھ بروز یک شنبہ مطابق ۱۳ اکتوبر ۱۹۰۰ء کو اسمیر برائے گیسو دانا کی زیارت اور اسی دن حضرت شاہ یوسف اور شاہ شریف کی درگاہ میں دفن ہوئے۔ [۱۶]

"غریب الوطنی" سے ۱۳۱۸ھ برآء ہوتے ہیں جو اسمیر کے ایک فضیضہ شعر میں بھی استعمال ہوا ہے:

اب نہ ظہر ہوں جو کہ میری خوشامد بھی وطن کہ نکارا ہے غریب الوطنی نے مجھ کو
داغ دہلوی نے "آبِ مطلب شاعری جا سرباز" سے سالِ وفات ۱۳۱۸ھ نکالا اور ایک قصیدہ بھی لکھا:

دائے دلِ بھل ہوا دنیا سے وہ	جو مرا ہم فن تھا میرا ہم صغیر
گو بظاہر تھا امیر احمد لقب	در حقیقت باطنِ بظاہر فقیر
شاہ مینا سے ہے نسلی سلسلہ	شاعری میں خاص جمیلہ اسیر
مصطفیٰ آباد سے آیا دکن	یہ ستر تھا اس مسافر کو اخیر
کیا کہوں کیا کیا ہوئیں بیماریاں	کیا کھوں کھلی اسراحتِ کثیر
جھٹکے حدت و صفا و حق	سود آلود اسہال و زحیر

بے دعا بھی راجح کی تاریخ بھی

"قصر عالی پائے جنت میں امیر" (۱۳۱۸ھ)

نوح حزار پر طویل بانک چوری کی یہ تاریخ کندہ ہے۔ [۱۷]

امیر کشور مسنی امیر برائے
مجھے جو عہد بریں کو تو ان کی تربت پر
خدا کے عاشق صادق و راجح کے فقیر
جلیل نے یہ لکھا "روغنہ جناب امیر"

اور اس کی پشت پر خود امیر کا یہ شعر بھی درج ہے:

ابھی حراز پہ احباب قاتحہ چڑھ لیں
پھر اس قدر بھی اہلارنگیں رہے نہ ہے

۲

امیر و شاعر کی وہ روایت جو ولی دہلی سے شروع ہوئی تھی اور صدیوں کا سفر طے کر کے تیرہ سو سال
ورود سے ہوئی امیر و داغ تک پہنچی تھی، "بہتر مسلم تہذیب" کے زوال کے ساتھ، امیر جینائی پر ختم ہو گئی۔ اسی لیے
میرزا دہلی آئے امیر کو "خاتم اشعرا" کہا ہے اور لکھا ہے کہ "امیر جینائی عربی میں فاضل، اہل، فارسی میں ماہر کامل
دارو کے دہل زبان، علم دین کے محقق اور علوم حکمت و نجوم و عروض وغیرہ پر پوری طرح قادر تھے۔ اخلاقی حسن کا
بہرہ تھے اور شعر جمی و سخن سنی کے حلقوں تو اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ خاتم اشعرا تھے۔ واحد علی شاہ کا سامعہ پیش و
عشرت پایا۔ فردوس مکاں (نواب یوسف علی خاں) اور غلہ آشیان (نواب کلب علی خاں) کے زمانے کی
دلچسپیاں دیکھیں۔ ہمیشہ مشغلہ شعر و سخن رہا مگر اللہ سے پرہیزگاری و امن اتنا بھی قاتحہ سے نہ چھوڑا۔ تمام عمر
روز و نماز کا احترام رہا اور صرف فرض ہی نہیں بلکہ تجوید، اشراق، چاشت کی نمازیں اور ایام پنجشنبہ و الحجہ اور ماہ شورو
وغیرہ کے روزے بھی نہ چھوڑے۔ وہ ظاہر میں امیر و شاعر کا مکمل فن مگر دل سے فقیر اور چھپے ہوئے درد منیش،
صاحبِ دامن۔ آخر میں تصوف کا رنگ نمایاں ہو چلا تھا۔" (۱۸) ایک طبیعت، پاکیزہ سیرت، سب کے خیر خواہ،
ایمان دار، انصاف پسند، صلح جو، شیر کام، مہذب و شفیق، وضع دار و خلق آگاہ و حراز میں ایسا کہ "امیر اللغات"
میں اپنا ایک شعر بھی سند کے طور پر نہیں دیا۔ امیر نہ بھی، معاشرتی، تہذیبی و تعلیمی سطح پر اس تہذیب میں پوری
طرح ڈوبے ہوئے تھے جو پیدائش سے لے کر ساری عمر ان کی کھلی میں چڑی ہوئی تھی۔ وہ اسی تہذیب کے
قائم و قوت ور جان تھے۔ قاتحہ نے حافظ عبد الجلیل مارہروی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک روز ۱۱۲۷ھ
کی بات ہے، استاد امیر جینائی نے فرمایا کہ انھوں نے آج تک انگریزوں کو بات کرتے نہیں سنا۔ معلوم نہیں وہ
کیوں کہ بات چیت کرتے ہیں اور ان کا لب و لہجہ کیا ہے۔" (۱۹)

اس دور میں امیر جینائی کے ساتھ داغ دہلوی کا نام بھی ساتھ لیا جاتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو یہ
دونوں اس تہذیب کے دوسرے قوت و مقبول پہلوؤں کے تعلق سے اس ذہنی تہذیب کے دو جزواں بنے تھے۔ اس
تہذیب کا ایک پہلو عالم نظام تھا جسے عام زبان میں میاشی کہا جاتا ہے۔ داغ اس پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔
امیر اپنے ایک خط میں داغ کو نماز کی تلقین کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "پیادے داغ انھوں کہ میں نے حمید
(ملازم داغ) سے کوئی سامعہ آپ کی خدا کی طرف مشغولی کی نہ سنی۔" (۲۰) امیر اس پہلو کی نمائندگی
کرتے ہیں جس میں مذہب اور اس کے رسوم و عبادات شامل ہیں۔ داغ و امیر کا عقیدہ و ایمان یکساں ہے۔

دارغ بھی امیر کی طرح ان سب رسوم و عمارات پر اسی طرح ایمان رکھتے ہیں جس طرح آئبر اس آئبر تہذیب کے دوسرے پہلو کو دیکھتے اور تحقیقِ سطح پر آتے رہتے ہیں۔ اگر دارغ اس دور کے شریف زادے کی مثال ہیں جو تمام ترمیم میں مستغرق ہیں تو امیر اس دور کے مذہبی و ایک آدمی کی مثال ہیں جو مذہبی رسالت پر عمل رہا ہے اور اس دور میں چوری طرح زندہ ہے۔ اگر دارغ کمالِ فکر و عمل کی پیداوار ہیں تو امیر کھنڈ کے فرنگی محل کی پیداوار ہیں۔ امیر کی ساری عمرو و نماز کی پابندی میں اور کاکوری میں شاہِ حق علی قلندر، رام پور میں شاہِ معصوم اور سید محمد شاہ محدث کی صحبت میں گزری تھی کہ جب حیدر آباد کن سکے تو پہلے حضرت گیسو دار کے حواری حاضر ہو کر قافلو نماز پڑھی۔ بیلل نامک چوری نے لکھا ہے کہ ”فخر و تصوف میں لن کا مرتبہ بہت ہی عالی تھا۔“ (۲۱) لیکن جب ہم ان کی شاعری یا مخصوص غزل کو دیکھتے ہیں تو وہ اسی قبولِ عام رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے جس میں دارغ داغین دس رہے ہیں اور یہاں ان کا عقیدہ آڑے نہیں آتا۔ امیر اپنے وصیت نامہ میں عام مسلمانوں سے دعا کرتے معذرت کی التجا کرتے ہیں بلکہ اپنی اولاد کو نیک راہ پر چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔

شاہانِ اودھ کے دور میں شیعیت کا اثر بہت بڑھ گیا تھا۔ محرم بڑی دھوم دھام سے، رنگ رنگ رسومات کے ساتھ منایا جاتا تھا جس میں شیعہ و سنی دونوں شریک ہوتے تھے۔ آئبر نے بھی حضرت امام حسین اور اہل بیت سے اپنی ولی مقیدیت کا اظہار کیا ہے مگر ساتھ ہی شیعیت کے حقیقی پہلو یعنی خلفائے راشدہ سے نفرت کا رد عمل ان کے ہاں چاروں خلفاء کی مدح کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اس دور میں مذہب ایک زندہ حقیقت کے بجائے محض رسوم و عمارات کی پابندی کا نام ہو کر رہ گیا تھا جس کا اثر زندگی کے حقیقی پہلوؤں کو سدھارنے اور زندگی کی مثبت قدروں کو آگے بڑھانے کی طرف نہیں تھا۔ آئبر پاک باطن انسان تھے۔ مذہبی علوم پر دست کاہ اور حدیث و فقہ پر بھی نظر رکھتے تھے لیکن ساتھ ہی واجد علی شاہ کے دربار سے بھی وابستہ تھے اور پھر دربارِ رام پور سے بھی، جہاں وہ سب کچھ ہوتا تھا جو مذہبی و اخلاقی اقدار سے مختلف اور مختلف تھا۔ اس دور کا انسان اسی تضاد سے مرکب تھا۔ آئبر، دارغ کی طرح، ہمیشہ پرستی کی زندگی میں شامل نہیں ہوئے مگر ان کی شاعری بلکہ ان کے مخصوص غزل و اس وقت پر اس زندگی کا واضح اثر موجود بلکہ نمایاں ہے۔ وہ بھی اسی پسندیدہ و مقبول رنگ میں شعر کہتے ہیں جس پر داد کے ڈونگے رہتے تھے۔ وقت کے ساتھ سوجھ بوجھ اور قدرے عریانی کا رنگ بھی ان کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کا وہ دھڑکاؤ جس میں نصابِ سرگرمی ایک حقیقت تھی، آئبر نے اس سے سمجھوتا کر لیا ہے۔ آئبر دارغ کی طرح نصابِ شاعری کی طرف جھکتے ہیں اور دارغ سے باری لے جانا چاہتے ہیں۔ مگر وہ اس دائرے سے نہیں آتے مگر اس کا خواب ضرور دیکھتے ہیں۔

لکھنؤ میں واجد علی شاہ کے دربار سے ان کی وابستگی شہزادہ نادرۃ السلطنت کی اتالیقی سے شروع ہوئی لیکن جلد ہی انھوں نے ”قصیدہ کور“ ”کیوتہ نامہ“ وغیرہ پیش کر کے درباری شاعر کی حیثیت حاصل کر لی۔ دربار کا حامل چلنے والیوں سے بھرا ہوا تھا۔ واجد علی شاہ کے دور میں قیصرِ بادشاہ کی رنگ رلیوں، پری خانہ اور میلوں

فیلیں کی سرگرمیوں نے یہ عالم پیدا کر دیا تھا کہ کھنڈوں کے گلی کو سب بازار والوں سے بھر گئے تھے:

کہاں ہوں گی امیر ایسی ادائیں عور و قلاں میں

وہے کا غلہ میں بھی یاد ہم کو کھنڈوں برسوں

یہ سب مناظر امیر بینائی نے بہت قریب سے دیکھے تھے اور مذہبی غلبے سے پیدا ہونے والے مخصوص حراج کی وجہ سے اس میں غلام شریک نہیں ہوئے تھے۔ وہ ننگ طبع زندگی سے دور ضرور رہے لیکن اس دور میں اس کی اہمیت اور اس کے مزے سے بے بہرہ نہیں رہے۔ جب جان کھنڈو و اہل علی شاہ معزول ہو کر نکلتے چلے گئے تو امیر نے دیکھا کہ کھنڈوں میں اب سناٹا ہو گیا ہے:

ہے کھنڈوں کی جان تو نکلتے میں امیر خاک آئے میری آنکھوں کو اب کھنڈوں پسند

دعائے کی طرح امیر بھی اسی زندگی کے ترجمان ہیں۔ فرق یہ ہے کہ دماغ آپ جتنی جان کرتے ہیں اور میر اپنے مشاہدے کے ساتھ، بلکہ جتنی عمر جان ایک ہی بات کرتے ہیں۔ دماغ کی آپ جتنی اسی لیے آج تک لطف دیتی ہے اور امیر کی بلکہ جتنی اب سناٹا نہیں کرتی۔

مرزا آبادی زسوائے اپنے ناول میں، ہم اللہ جان اور مجتہد العصر کے تعلقات دکھا کر جس صورت حال کو جان کیا ہے وہ اس دور میں عام طور پر نظر آتی ہے۔ ایک طرف لوگ باطنی اکبر ہوتے تھے اور ساتھ ہی حسن پرستی میں بھی مصروف عمل رہتے تھے۔ امیر بھی اسی معاشرت اور اسی تہذیب کے قاصر و افلاک شاعر تھے۔ ان کے حالات زندگی کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ وہ الماطونی عشق سے آگے نہیں بڑھے مگر اس زندگی کو ضرور تیار بنا ان کی معاشی و تحقیقی ضرورت تھی۔ وہ اس موجود زندگی کے نقوش کو ابھارے بغیر اپنی شاعری کو طویل و پختہ نہیں بنا سکتے تھے۔ مذہب جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں اس دور میں وہ حقیقی قوت نہیں رکھتا تھا جس سے شاعرانہ وجدان پیدا ہوتا ہے لہذا مذہبی اقتدار سے وہ اپنی شاعری میں کوئی زندگی اور اثر و تاثیر پیدا نہیں کر سکتے تھے۔ امیر کا عملی مذہب بھی اس دور و زول کے مذہب کا نمائندہ ہے جہاں مجتہد العصر جیسی مذہبی ہستی، ہم اللہ جان سے حسن پرستی میں مصروف ہے اور جنہیں اس عمل میں کوئی اقتدار محسوس نہیں ہوتا۔ صورت حال یہ تھی کہ کوئی اقرب زندگی جس میں رقص و سرود کی بزم منعقد کرنا اخلاقی فرض نہ سمجھا جاتا ہو۔ بڑے بڑے فاضل اور مشرع مولوی ان محفلوں میں بے تکلف شریف ہوتے اور اپنے ملامت کرنے والے دل کو تسلیم دینے کے لیے فرماتے تھے کہ بوجہ سبب میں حرکت اگرچہ امر قبیح ہے لیکن اعزاء و اصحاب کی خاطر عقلی سخت دیکھا ہے۔ شریف زادے اپنے عزیزوں بلکہ بعض اوقات بزرگوں کے ساتھ رخصتوں کے کمروں پر جاتے اور ان سے فیوض برکات حاصل کرتے۔

[۳۳] اس دور میں عام طور پر مذہب و اخلاق ایک دم بن گیا تھا اور وہ انسان کو عمل کی اعلیٰ زندگی کی طرف نہیں لاتا تھا۔ عالم نشاط (عیاشی) سب اعلیٰ قدروں پر چھا جاتا ہے اور امیر بھی اسی کو اپنے کلام خصوصاً غزل کا موضوع بناتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ یہ دماغ کو آسیب تھا جدا امیر پر چھا گیا تھا لیکن یہ بات اپنی جگہ پوری طرح

دوست نہیں ہے۔ یہ تاریخ کا انھیں بلکاس دور کا اور بالخصوص اس زوال آلودہ تہذیب کا آسیب تھا جس نے امیر جیسے متقی و پرہیزگار اور صوفی حرائج عالم کو اپنے اثر میں لے لیا تھا اور وہ بھی اپنے دور دور ہمارے کا خاصوں کے ساتھ اس کے زیر اثر آجاتے ہیں۔ اگر امیر اس دور میں نہ ہوتے تو شاید وہ عالم دین و متقی یا صوفی ہوتے اور شاعری ان کے لیے ایک غنی سرگرمی ہوتی لیکن اس دور میں چونکہ شاعری سب سے اہم سرگرمی تھی جس میں بادشاہ ادب سے لے کر روز بروز درحال سلطنت سارا طبقہ گہری دلچسپی رکھتا تھا اس لیے امیر جہاں کے لیے بھی یہ نہ صرف ذریعہ معاش تھی بلکہ وسیلہ عزت و احترام بھی تھی۔ اس دور کی زندگی کی کم و بیش ساری گریں شاعری کی چنگی سے ہی نکلتی تھیں۔ ۱۸۹۳ء میں جب امیر ۶۵ سال کے تھے تو ایک خط میں لکھا کہ ”اگر وہ خاطرہ کی تو یہ کیفیت ہے کہ شاعری کی ہی محبوب چیز سے بھی گویا سروکار نہ رہا۔“ [۳۳] اس دور میں شاعری کا چادو ایسا تھا کہ سارے معاشرے کے سرچے چکر بولتا تھا۔ امیر جہاں نے اس روایت کو جو دو دہائی سے شروع ہو کر ان تک پہنچی تھی، ایسے سلیقے سے برتا کہ یہ روایت انھیں پر ختم ہو گئی۔ وہ اور ان کی شاعری دونوں زمانے کے ساتھ چلے اور خوب دوپائی۔ واسطہ کہے تو ایسے کہ واسطہ کی تاریخ میں ان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ قصیدہ کہا تو ایسا کہ اس روایت میں بھی ممتاز ہوئے۔ امیر کی شاعری ان کے اپنے دور کی پیداوار ہے اور انھوں نے اردو شاعری کی ”بڑی“ روایت کو سلیقے سے رت کر دکھایا ہے۔

آج ہمیں امیر جہاں کی شاعری میں کوئی مخصوص انفرادیت نظر نہیں آتی لیکن ان کی شاعری کو اگر روایت کے حوالے سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایت شاعری اب امیر پر ختم ہو گئی ہے۔ امیر کے ہاں بھلائی کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ وہ روایت کی ہر موجود چیز کو قبول کر کے اس میں نمایاں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے وہ ایک غیر معمولی ہستی نظر آتے ہیں اور اس دائرے میں ان کی کارگزاری سب کو پسند آتی اور مطمئن کر دیتی ہے۔ ان کا شاعرانہ رجحان بھی روایت کے اسی دائرے میں رہ کر اپنا کمال دکھاتا ہے۔ وہ ایسے شاعر تھے جو روایت کے بنے ہوئے سانچے میں داخل جاتے ہیں اور اپنی ذکاوت و جودت سے اسے خوب تر صورت میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن ان کی انفرادیت ہے۔ ان کی ذات عام مذہبی روایت میں رہی ہوئی ہے۔ وہ فقیر بھی ہیں اور تصوف کی طرف بھی مائل ہیں۔ ادب میں انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اہم کام یادگار چھوڑے ہیں۔ نثر میں مذہبی مصنف، مذکورہ نگار اور مکتوب نگار کی حیثیت سے پوری طرح کامیاب ہیں۔ امیر اللغات تکمیل رہ گئی لیکن اس کے باوجود وہ جہالت نویسی کے اعتبار سے وہ ایک اہم کام ہے۔ امیر نے شاعری میں کم و بیش ہر صنفِ سخن کو برتا اور کامیابی حاصل کی۔ ان کے زمانے میں بڑے دربار ختم ہو چکے تھے لیکن چھوٹے دربار موجود تھے اور ان سے وابستہ ہو کر انھوں نے قصیدے کہے۔ جنھیں قصیدے کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ غزل اس دور کی بھی مقبول ترین صنفِ سخن تھی۔ غزل گوئی میں انھوں نے غیر معمولی شہرت حاصل کی اور اپنے زمانے کے پسندیدہ و مقبول رنگ میں شعر کہ کر کامیاب

ہوئے۔ اسی طرح نصرت گوئی میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ وہ روایت کی تعمیر کرتے ہیں لیکن اس کا ایسا نمونہ پیش کرتے ہیں کہ اسے صرف روایت کی تعمیر نہیں کہا جاسکتا۔ وہ روایت کے دائرے میں ہر جگہ پوری طرح کامیاب رہے ہیں مگر یہ کامیابی اس حد تک نہیں پہنچتی جہاں کتالی کامیابی سے بالاتر ہو۔ میر کی منزل میں بھی وہ تاخیر نہیں ہے جو داغ کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ داغ اپنے ان تجربوں کو زبان دکھانے کے ہتھیار سے ساتھ، شعر کا جاسر پینار ہے ہیں جن سے وہ خود ملامت گزارے ہیں۔ ان کی شاعری ان کی ہستی کی طرح اوسط درجے کی فن کاری ہے جو اپنی طرف توجہ ضرور مبذول کرتی ہے مگر جس کو پڑھ کر آج معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی روایتی شاعری کتنے کے عالم میں آگئی ہے۔ آج میر بحیثیت شاعر اسے دلچسپ نظر نہیں آتے اور اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ اپنے دور میں کرتے تھے۔ میر جانی کے ہاں اردو شاعری کی وہ روایت جو دلی دہلی سے شروع ہوئی تھی اپنی روشنی دکھا کر ماند پڑ جاتی ہے۔ اس روایت کے مختلف رنگ اور اثرات ان کی شاعری میں جھلک رہے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایت ان کے تخلیقی رجحان میں مٹ آئی ہے۔ میر اسی روایت کے حلقے سے ”خاتم اشعرا“ کہے جانے لگتے ہیں:

ملا ہوا سا نشان سر حزار ہوں میں

گلو شہ ناک لیشیوں کی یادگار ہوں میں

۳

میر جانی کثیر القاصیف مصنف تھے۔ ان کی تصنیفات و تالیفات میں نظم و نثر دونوں شامل ہیں، جن کی تعداد فی تفصیل یہ ہے:

شاعری :-

(۱) ”غیرت بہارستان“ : یہ اس پہلے دیوان کا نام ہے جو ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم میں تلف ہو گیا تھا اور جس کا ذکر میر جانی نے اپنے خطوط میں بھی کیا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”غدر میں میر ابھی کام، جس قدر اس زمانہ تک مرتب ہوا تھا اور میں نے اس کو خوش نوئیس سے لکھوا کر مطلقاً دھبہ کر دیا تھا، سب تلف ہو گیا مگر کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ”مرآۃ الغیب“ کی صورت بندی، اگرچہ ہزار ہا شعر یاد نہ آئے۔“ (۲۳۳) میر احمد طلوی نے اس دیوان کے بارے میں بھی یہی لکھا ہے کہ ”چنانچہ عالم کی ہی خبر و اور شاعر گرسر کار، اخیر کا سامنا شوق و ہجر، شباب کی آسنگ، جوانی کا جوش اور قیصر باغ کے جلے۔ چند ہی روز میں دیوان تیار ہو گیا جس کا نام کہا جاتا ہے کہ ”غیرت بہارستان“ تھا۔ اس میں شاعروں کی طرہی غزل، لیس، شاہانہ اور دھ کی شان میں قصائد اور مختلف نظمیں تھیں اور اس کو خوش نوئیس سے لکھوا کر مطلقاً دھبہ کر دیا تھا، غدر ۱۸۵۷ء میں تلف ہو گیا۔“ (۲۵۰)

(۲) "مثنوی کبوتر نامہ": جب امیر جٹاکی داہد علی شاہ کے دہلی دولت سے وابستہ ہوئے تو انھوں نے بادشاہ کے کبوتروں کو مہسورِ سخن بنا کر دوسو شعر کی ایک مثنوی لکھی، جو اب نایاب ہے لیکن اس کے ۶۵ شعر متنازعہ آہ نے یہ لگہ کر مائی کتاب "امیر جٹاکی" میں درج کیے ہیں کہ "اس مثنوی میں پورے دوسو شعر ہیں۔۔۔ چونکہ مثنوی غیر مطلوبہ ہے اور نایاب ہو رہی ہے اس لیے مختلف عنوانات سے بہت کچھ شعر بطور نمونہ لکھے جاتے ہیں۔" (۳۶)

(۳) "نخسِ نقیہ": یہ اس نخس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۷۷۵ء برآمد ہوتے ہیں۔ مرتب "کلیاتِ حسن" نور الحسن میر نے حسن کا کوردی کے قصیدے "ایاتِ نعمت" کے ساتھ (جس کی امیر جٹاکی نے "نخسِ نقیہ" کے تاریخی نام سے تصحیف کی ہے اور جسے انھوں نے اس زمانے میں کیا جب وہ خود کاکوری میں مقیم تھے) کا شے میں درج کر دیا ہے۔ (۳۷)

(۴) "مضامینِ دلِ آشوب": یہ چھ داسوشت کا مجموعہ ہے جو ۱۸۸۳ء میں مرتب ہوا اور "مضامینِ دلِ آشوب" جس کا تاریخی نام (۱۸۸۳ء) ہے اور جو "مضامینِ دلِ آشوب" کے نام سے ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا بھی شامل ہیں۔ اس میں ۳۹۷ بند اور ۱۳۹۱ شعر ہیں۔ یہی مجموعہ "میتائے سخن" کے نام سے ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور ساتواں داسوشت سماہی "اردو" کراچی میں شائع ہوا جسے کریم الدین احمد نے مرتب کیا۔ (۳۸) ان چھ داسوشتوں میں ہر داسوشت کے تاریخی نام یہ ہیں: (۱) "داسوشتِ اردو" ۱۸۸۳ء، (۲) "مضامینِ دلِ آشوب" ۱۸۸۳ء، (۳) "غبارِ ملیح" ۱۸۸۳ء، (۴) "حبیبِ اظہار" ۱۸۸۳ء، (۵) "مغیرِ آفتاب" ۱۸۸۳ء، (۶) "ہائیکِ انظراد" ۱۸۸۳ء۔ گویا یہ چھ کے چھ داسوشت ۱۸۸۳ء ہی میں کہے گئے۔ ساتواں داسوشت میر مطبوعہ کریم الدین احمد کو امیر جٹاکی کے پوتے اسرائیل احمد جٹاکی کے کاغذات میں ملا جس پر کوئی تاریخی نام درج نہیں ہے۔ اس ساتویں داسوشت کا یہی مطلوب نمونہ ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے رسالہ اردو میں شائع کر دیا ہے۔ ان داسوشتوں کے بارے میں متنازعہ آہ نے لکھا ہے کہ "ایک دن میں نے دیکھا اور عرض کی، اس کو بھی مجھے دیکھیے۔ مسکرا کر فرمایا۔ چنانچہ "داسوشت" بھی جوتائی میں کہا تھا۔ اب تو اس سفید داڑھی پر "داسوشت" کی اشاعت نہیں سمجھتی ہے۔" (۳۹) غالباً یہ داسوشت بھی اسی تحقیقی رد میں اسی زمانے میں آگے بڑھے لکھا گیا ہوگا۔ یاد رہے کہ امیر جٹاکی نے گو دوا در الکلام شاعر تھے۔

(۵) "مجلدِ خاتمِ المصنوعین": یہ عقیدہ دیوان ہے اور اس کا سال ترتیب ۱۸۸۷ء ہے۔ یہ دیوان پہلی بار ۱۸۸۹ء میں مطبعہ نول کشور سے شائع ہوا۔ دوسری بار نول کشور ہی سے شوال ۱۲۹۵ھ / اکتوبر ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا۔ ۱۳۰۶ھ میں امیر نے اور الکلام کا اضافہ کر کے اسے مطبعہ سفید عام آگرہ سے بھیجا اور ایلا و شریف (نثر) کو بھی، جس کا تاریخی نام "خیابانِ آفریقش" ہے، اس میں شامل کر دیا۔ اپنے ایک خط مورخہ ۲۶ جولائی ۱۸۹۱ء میں امیر جٹاکی نے لکھا کہ "ایلا و شریف (نثر) اور دیوانِ نعمت جس میں بہت کلام نیا بڑھایا ہے اور

”خلیلان آفرینش“ کے ساتھ ”محمد خاتم الصغین“ (دعوانی نعت) ملا کر چھپوایا ہے۔ ”محمد“ کا خط بار بار چھپنے سے بہت غلط ہو گیا تھا۔ [۳۰] ”محمد“ کو ”سیدنا و شریف“ دونوں اس زمانے میں بہت مقبول تھے۔ ”محمد“ کی بارہ نول کشور ٹھکنے سے شائع ہوا اور اس کا ایک ایڈیشن محبوب پریس حیدرآباد (دکن) سے بھی ۷۵ روپے میں اہلکارک ۱۳۲۵ء کو شائع ہوا۔

(۶) ”مراۃ الطیب“: امیرینائی کا یہ پہلا مطبوعہ دعوانی ہے جو ۱۲۸۳ھ میں مرہب کوہ ۱۳۹۰ھ میں پہلی بار مطبع نول کشور ٹھکنے سے شائع ہوا۔ اس میں کچھ وہ کلام بھی شامل ہے جو بقاوت عظیم (۱۸۵۷ء) میں نکلے ہو گیا تھا اور وہ کلام بھی جو بعد میں کہا ایک خط میں آئبر نے لکھا ہے کہ انھوں نے کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر سوزوں کیا کہ ”مراۃ الطیب“ کی صورت بدھمی اگرچہ بڑا رد و شتم پیدا نہ آئے۔ [۳۱]

(۷) ”گوہر انتخاب“: یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۵ھ برآمد ہوتے ہیں اور اس کا سال طاعت ۱۳۹۰ء ہے۔ امیرینائی نے اسے سنم ”خات عشق“ میں بھی بطور ضمیر شامل کر دیا تھا۔ اس کے بارے میں ایک خط میں لکھا ہے کہ ”گوہر انتخاب“ میں بہت سے اشعار وہی ہیں جو مجھے دکانو کا نکلے شدہ دعوانی کے یاد آتے تھے۔ یہ دعوانی ”نور“ میں نکلے ہو گیا۔ [۳۲]

(۸) ”مثنوی کارنامہ عشرت“: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ کتب خات نام پر میں محفوظ ہے۔ اس مثنوی میں نواب سید ذوالفقار علی خاں کی شادی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۶۳ اشعار پر مشتمل ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے مرہب کیا اور سرمایہ ”کوہ“ کرانی، اپریل ۱۹۵۶ء نے شائع کیا۔

(۹) ”مثنوی نورنگی“: امیرینائی نے یہ مثنوی محمد سلیم اثری کی فرمائش اور امرار پر ”نورنامہ“ کو چست ہندوؤں کے ساتھ جدید زبان میں منقح کیا:

تو مثنویوں پر ہو یہ منت عظیم کہ ہے ”نورنامہ“ جو موزوں قدیم
دہاں اس کی انگلی ہے، بندش ہے ست کہے گا جو تو شعر ہوں گے وہ چست
محمد سلیم اثری اک عزیز کہ ہیں سب سے بڑا کردہ صاحب قیصر
فتروں ان کا امرار سب سے ہوا مجھے ان کی خاطر ہے سب سے سوا

یہ مثنوی ۱۲۹۲ھ میں آئبر کے مطبع تاج المطالع رام پور سے شائع ہوئی۔

(۱۰) ”مثنوی ابو کرم“: اس مثنوی میں بعض اولیائے کبار کی روایات و حکایات، چابوت و عقین کے لیے، منظوم کی گئی ہیں۔ یہ مثنوی بھی تاج المطالع سے ۱۲۹۳ھ میں شائع ہوئی۔ اس مثنوی کے خاتمہ پر ”اطلاق“ کے ذریعہ مثنویاں یہ مہارت ملتی ہے: ”اور اب فن اور اصحاب فن پر واضح ہو کہ اس نکتہ موجب دشواری غریب کو پہلی بار عبدالرحمن خان صاحب نے مطبع لکھائی میں طبع کیا ہے مگر اس میں یہ فتور واقع ہو گیا ہے کہ کسی

(۱۶) "مشغولی حکایت اویس قرنی": یہ غیر مطبوعہ ہے اور ۱۳۰۸ء میں لکھی گئی۔ انجمن قرنی اردو ہندوئی دہلی میں محفوظ ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ "۱۳۱۱ء شمر کی اس مشغولی میں حضرت اویس قرنی کے مشق رسول ﷺ کو موضوع سخن طایا گیا ہے۔" (۳۷) ممتاز علی آہ نے اس کا نام "شیدائے رسول قصہ اویس قرنی" لکھا ہے۔ (۳۸)

(۱۷) "قصیدہ امیر": یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ "اس میں نواب حامد علی خاں اور نواب حامد علی خاں کی مدح کے قصائد بھی ہیں اور دیگر مدحیات بھی۔ اس کا لکھی نسخہ ضالا سہری راجپور میں محفوظ ہے۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ "پانچ (قصیدے) نفعت و منقبت میں "حامد خاتم النعمین" میں اور سات قصیدے مدح نواب غلام آفشاں میں "مراۃ الغیب" میں چھپ چکے ہیں۔ باقی اور بہت سے قصیدے غیر مطبوعہ ہیں۔" (۳۹)

(۱۸) "مجموعہ سہرا": یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ نواب حامد علی خاں کی شادی کے موقع پر جو سہرے امیر نے کہے، وہ اس قلمی نسخے میں درج ہیں اور یہ نسخہ ضالا سہری راجپور میں محفوظ ہے۔

(۱۹) "مضمّن خاند مشق": یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۶ء برآمد ہوتے ہیں۔ یہ امیر کا دوسرا اور آخری مطبوعہ دیوان ہے۔ امیر کے مطبوعہ خطوط میں اس کا ذکر کی جگہ آیا ہے۔ ایک خط مورخہ ۲۰ دسمبر ۱۸۹۵ء میں لکھتے ہیں کہ "مضمّن خاند مشق" نذر جانی سے مکمل ہو گیا ہے، یکم ہی کسر باقی ہے۔" (۴۰) جنوری ۱۸۹۶ء کو لکھتے ہیں کہ "امید ہے اسی ہفتہ میں چھپنے کو اگر سے روانہ ہو جائے۔" (۴۱) ۱۳۱۳ھ/۱۸۹۶ء میں "مضمّن خاند مشق" مطبعہ مطبوعہ عام آگرہ سے قادیان علی خاں صوفی کے انتظام سے اور اس کے ہمداد تک کی بارطبع ہوا ہے۔ امیر الطالع حیدر آباد کو سن ۱۳۳۹ء میں چوتھی بار دو ہزار کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔ اس وقت امیر علی کی وفات کو تیس سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ مقبولیت کے اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ آج بھی ہم امیر کو "مضمّن خاند مشق" ہی سے پہچانتے ہیں۔

(۲۰) "جوہر انتخاب": "گوہر انتخاب" کی طرح یہ بھی فردیات کا مجموعہ ہے جسے امیر نے "مضمّن خاند مشق" کے آخر میں شامل کر دیا تھا اور آج تک یہ اسی کا حصہ ہے۔ "مضمّن خاند مشق" کا جوائے بخش کراچی سے شائع ہوا، اس میں بھی "گوہر انتخاب" اور "جوہر انتخاب" دونوں شامل ہیں۔ (۴۲)

نثر:

(۲۱) "نثر و تعریف قیصر باغ": ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ اس غیر مطبوعہ نثر کا نسخہ ضالا سہری راجپور میں محفوظ ہے۔

(۲۲) "خیابان آفرغش": یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۵ء برآمد ہوتے ہیں۔ پہلا، ۱۹۰۱ء

المطالع حیدر آبادیوں سے ۱۳۰۶ھ میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایسے نظائر اور بھی شائع ہوئے۔ اس کا موضوع سیلا و شریف ہے اور یہ محفل سیلا و میں پڑھنے کو لئے لکھی گئی ہے۔ اپنے زمانے میں یہ مقبول عام کتاب تھی۔ اس کی ستر سادہ اور عام فہم ہے اور اس زبان و بیان میں لکھی گئی ہے جس میں ہم آپ بات جیت کرتے ہیں۔

(۲۳) ”احباب یادگار“: یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ نواب کلب علی خاں کی فرمائش پر امیر جٹائی نے ان اردو، فارسی، عربی، بھاکا کے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا ہے جن کا تعلق رام پور سے تھا یا جو ریاست کے متصل تھے۔ یہ پہلی بار ۱۲۹۷ھ میں شائع ہوا۔ اس تذکرے کی عبارت ”خیابان آفریقہ“ کے برخلاف، طبعی انداز لکھے ہوئے ہے اور نگین ہے۔ اپنے ایک خط بنام نواب سورج ۲۹ نومبر ۱۸۸۱ء میں امیر لکھتے ہیں کہ تذکرہ ”احباب یادگار“ حسب فرمائش سرکار مرتب ہوا اور چھپ کر سرکار میں داخل ہوا۔ میں اپنی تالیفات کو اس قائل نہیں جانتا کہ جو یہ احباب کروں علی الخصوص یہ تذکرہ جس میں مجھ کو حالات تاریخی اور احباب اشعار میں ایسی بداعت ہے جیسے کلم کو دست کا جب میں۔“ (۳۳) ایک اور خط بنام نواب سورج نیم دہلی ۱۲۹۹ھ میں لکھتے ہیں کہ ”بندہ بدو اس تذکرہ میں اگر کچھ محاسن ہوں تو ان کو آپ سے ہنر میں جانتا ہوں اور جس میں کچھ دردی قنابج ہیں تو اردو قلمی ان کو میرا دل جانتا ہے مگر کیا کروں۔“ معذرت خواہ و بچا ہے میں اس کا اشارہ بھی کیا ہے۔ آپ غور سے پڑھیے گا تو کچھ ہائے گام کو سہل مجبور تھا۔“ (۳۴) اس تذکرے کے طبع میں یہ بڑی اہم اور فیادوی بات ہے۔ اس میں وہ لکھا گیا جو نواب کلب علی خاں نے کہا اور وہ اشعار دیے گئے جنہیں نواب نے پسند کیا۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو نواب کلب علی خاں اس تذکرے کے شریک مصنف و مؤلف تھے۔

(۲۴) ”زوال الامیر“ مرتب ۱۳۱۰ھ۔ اس کتاب کا چہار نام ”زوال الامیر فی دعوات المشرعین“ ہے جسے مسودہ پڑھ کر سید محمد شاہ صاحب محدث نے تجویز کیا تھا۔ امیر جٹائی نے تصدیق میں لکھا ہے کہ انہوں نے یہ کتاب ”جو“ جامع ادبیہ، اثروہ“ ہے، محمد عبدالرحمن مالک مطبع نظامی کان پور کی فرمائش پر لکھی اور اس کی بنیاد مولوی کریم علی جو تھودی کے رسالے ”دعوات مسنونہ“ پر رکھی۔ یہ بھی لکھا کہ ”مولوی صاحب مسودہ کو اشاعت دینے میں تھیں کہ واسطے برسوں بنگالے میں رہنے کا اتفاق ہوا، ان کی اردو زبان فصیح محالک بعدوستان کی زبان سے بکا و نظر آئی لہذا اس بے بضاعت نے اس رسالے سے دعائیں منتخب کر کے اپنی زبان میں ان کے فائدے سے اور ترجمے لکھے اور کچھ دعائیں اذکار امام نووی اور قولی المصیلاطوطب نبوی اور احیاء العلوم وغیرہ سے بڑھائیں اور جتنی الامکان یہ امر ملحوظ رہا کہ مختصر مختصر دعائیں لکھی جائیں اور عبارت میں الفاظ سہل و آسان لیے جائیں تاکہ عام اور بچوں اور عورتوں کو لکھنے میں اذیت نہ ہو۔“ (۳۵)

(۲۵) مکاتیب امیر جٹائی، مرتب احسن اللہ خاں نواب لکھنؤ ۱۹۲۳ء۔ یہ ان اردو خطوط کا مجموعہ ہے

جو میر جٹانی نے اپنے ہم عصر دوستوں اور احباب کو لکھے۔ یہ خطوط اردو و سنسکرت کا اچھا نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ احرار کے حالات اور عصر اور علمی و ادبی سرگرمیوں پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

(۲۶) "نماز کے اسرار"؛ ارکان نماز سے متعلق رسالہ مطبوعہ ۱۳۱۲ھ

(۲۷) "دھندلہ چلیڈ"؛ یہ تصنیفوں کی کتاب ہے جو ۱۳۱۲ھ میں طبع ہوئی۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے

کہ "اس میں صبح و شام کی ان مسنونہ دعاؤں کو درج کیا ہے جو احادیث کے موافق ہیں۔" [۳۶]

(۲۸) "صوت امیر اللغات"؛ مطبوعہ ۱۸۸۶ء۔ اس میں اپنی اہلیت کا تقارنی نمونہ جس کی فرمائش

نواب کلب علی خاں سے لیفٹیننٹ گورنر سر لٹلٹن نے کی تھی پیش کیا ہے

(۲۹) امیر اللغات، حصہ اول، الف بمعدودہ، مطبوعہ ۱۸۹۱ء

(۳۰) امیر اللغات، حصہ دوم، الف مقصورہ، مطبوعہ ۱۸۹۳ء

(۳۱) امیر اللغات، حصہ سوم، غیر مطبوعہ ہائے عربی مرتبہ ۱۸۹۵ء

حصہ سوم کے بارے میں میر جٹانی نے اپنے مطبوعہ خطوط میں کی جگہ ذکر کیا ہے۔ ۲۰ اکتوبر ۱۸۹۵ء کے ایک

خط میں لکھتے ہیں کہ "امیر اللغات" کا تیسرا حصہ مدت سے تیار ہے۔ بے سراہی کی وجہ سے اب تک اس کی

طبع کی نوبت نہیں آئی۔" [۳۷] یہی بات ایک اور خط مورخہ ۱۹ دسمبر ۱۸۹۵ء میں زاہد حسین سہارنپوری کو لکھتے

ہیں: "تیسرا حصہ مدت سے تیار ہے۔ بے سراہی کی وجہ سے اب تک اس کی طبع سے مانع ہے۔" [۳۸] ایک خط مورخہ ۸

جولائی ۱۸۹۸ء میں لکھا کہ "چوتھی جلد جس میں "پ" کے لفاظ ہیں، زیر تالیف ہے اور تیسری جلد تو گویا تیار

ہے۔" [۳۹]

(۳۲) "جاں تاریخ"؛ غیر مطبوعہ، لکھی۔ یہ عربی فارسی اور اردو کے ہم ہدا لفاظ کا مجموعہ ہے۔

ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ "عربی فارسی اور اردو کے ہم ہدا لفاظ اس میں مجتمع کیے گئے ہیں۔" [۵۰]

(۳۳) "تہذیبہ قوانین"؛ غیر مطبوعہ۔ "الف" سے لے کر "ی" تک قوانین کا مجموعہ ہے۔ نایاب

ہے۔

(۳۴) "محاورات معاصر اردو"؛ غیر مطبوعہ، نایاب۔ بیان محاورات کا مجموعہ ہے جو اردو کے

معاصر سے لیتے ہیں۔

(۳۵) بہاری الال کے سات سوہو ہوں کا اردو ترجمہ۔ نایاب

(۳۶) "تہذیبہ قدسی" (فارسی)۔ واجد علی شاہ کی کتاب "صوت الہارک" کی فارسی زبان میں

شرح۔ یہ بھی نایاب ہے۔

(۳۷) "شرح ہدایت السلطان" (فارسی)۔ مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کی عربی زبان میں کتاب

"ہدایت السلطان" کی شرح جو ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی۔ ابھی تک سر کرنے لکھا ہے کہ یہ کتاب پر دھیر مسعود حسن

روضی ادب کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۳۸) "شرح ارشاد السلاطین" (فارسی)۔ مطبوعہ۔ دہلی شاہ کے ایک اور عربی مکتب ارشاد

السلاطین کی شرح۔ یہ بھی نایاب ہے۔

(۳۹) "سرمد" سمیرت یا معیار الفاظ (فارسی)۔ ابو محمد سرمد نے لکھا ہے کہ "یہ عربی و فارسی کے

ان الفاظ کا لغت ہے جو اردو میں مستعمل ہیں۔ اس کا محفوظ رخصا لاہوری رام پور میں محفوظ ہے۔ آہ نے لکھا ہے کہ "اس لغت میں عربی و فارسی اور اردو کے ان الفاظ سے بحث کی گئی ہے جو اردو میں غلط مستعمل ہیں یا مختلف ہیں۔" یہی بات قاقب نے مکاتیب امیرینائی میں لکھی ہے کہ "الفاظ عربی و فارسی جو لفظ زبان زد اور مستعمل ہیں، ان کی تصحیح و تصحیح فرمائی ہے اور کلام اساتذہ سے مثالیں دی ہیں۔" تیس چالیس جڑ کی کتاب ہے۔"

(۴۰) "بہار ہند" (فارسی)۔ اردو زبان کے الفاظ کے تخریج کے توسط درنگ کی "فلس لفظ" اور

جہاں خصوصی کی "صحیحہ زبان اردو کی طرح، جس کا تاریخی نام گھنٹن فیض ہے، فارسی زبان میں بھی لکھی گئی ہے۔ اس کے کسی نسخے کی موجودگی کا پانچویں جیل سکا۔ ۲۹ دسمبر ۱۸۹۱ء کا ایک خط میں امیر نے لکھا ہے کہ "میرے پاس بھی الف سے ی تک مسلسل معنی و مثل کے ساتھ لغت موجود ہے جس کا نام میں نے "بہار ہند" رکھا تھا مگر وہ فارسی عبارت میں "گھنٹن فیض" کی قطع کا ہے۔ اب جہاں تک ممکن ہو اس سے بڑا حاشا مقصود ہے۔" امیر اللغات اس سے کئی حصہ یادہ ہو گا۔" [۵۱]

(۴۱) "الموسمینیہ" (فارسی)۔ غیر مطبوعہ۔ نایاب۔ علم ہجر میں ایک رسالہ مصنفہ ۱۳۲۰ھ

(۴۲) "روح الغیب" (فارسی)۔ غیر مطبوعہ۔ نایاب۔ علم ہجر میں ایک اور رسالہ مصنفہ ۱۳۲۰ھ۔

اس کا بھی نسخہ رخصا لاہوری رام پور میں محفوظ ہے۔

(۴۳) رسالہ بحث احواد و حروف محلی (فارسی)۔ غیر مطبوعہ۔ آہ نے لکھا ہے کہ "تاریخ گوئی سے

محقق جن حروف کے احواد میں اختلاف ہے، ان کی تحقیق ہے۔"

(۴۴) "دیوان فارسی"۔ غیر مطبوعہ ہے۔ ممتاز علی آہ نے بتایا ہے کہ "یہ مرتب اور صاف شدہ

دیوان میں نے خود بار بار دیکھا ہے مگر انہوں نے کہ اب تک چھپایا نہیں گیا اور اب تو اس کے طبع ہونے سے بالکل ابھی بھر آتی ہے۔"

ممتاز علی آہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ ان کے علاوہ بہت سے قصائد، قطعات، مسودات، غزلیں،

رباعیاں، مثنویاں، سہرے، سلام اور تاریکیں وغیرہ غیر مطبوعہ ہیں۔ [۵۲] کریم الدین احمد نے جنس اسراکلی احمد دینائی کے پاس محفوظ مسودات و بیاضات امیرینائی دیکھنے کا موقع ملا بتایا ہے کہ "غزلوں کی بیاضوں میں تقریباً سو فی صدی غزلیں ہیں جن کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی۔ بعض غزل تاریخیں بھی ہیں جن میں وہ طویل قطعہ

تاریخ بھی شامل ہے جس سے جنرل اعظم الدین خاں وزیر اعظم رام پور کے قتل کے واقعہ کی تفصیل سامنے آتی ہے۔ اس بیاض میں تین مسدس بھی ہیں۔ ان میں ایک مسدس وہ ہے جو حضور نظام کو بنارس میں پیش کیا گیا تھا۔ دوسرا مسدس سرکار عالیہ بھوپال میں شرفِ حضوری پر پیش کیا گیا تھا۔ تیسرا مسدس ”شہزادے“ کی عید انش کی خوشی میں دو بار رام پور میں پیش کرنے کے لیے لکھا گیا تھا مگر محل میں شہزادے کے بھانے ”شہزادی“ پیدا ہوئی اور وہ پیش نہ کیا جاسکا۔ اسی طرح اخیر کے متعدد خطوط میں جواب تک شائع نہیں ہوئے۔ حسن اظہ خاں قاقب نے جو مجموعہ ”مکاتیب امیر مینائی“ کے نام سے شائع کیا ہے وہ ان خطوط کا عشرِ مضمر بھی نہیں ہے۔“ (۵۳)

”دیوانہ مصطفیٰ“ منتخبہ و مرتبہ امیر لکھنوی و امیر مینائی کو بھی امیر و امیر کی ”تصنیف“ میں شمار کرتا چاہیے۔ اس میں کلامِ مصطفیٰ میں اتنی تجدیدِ خیال کی گئی ہیں کہ ہم نے اسے تصانیفِ امیر میں شمار کر کے اس کا ذکر مطلقہ مصطفیٰ کے علاوہ امیر کے ذیل میں بھی کر دیا ہے۔

تصانیفِ امیر مینائی کی یہ فہرست جو ممتاز علی آہ اور محمد عمر امیر سے ذاتی کتب خانے میں موجود امیر مینائی کی کتابوں کی مدد سے بنائی گئی ہے ایسی ضرور ہے کہ اس سے امیر مینائی کے تخلیقی اور علمی ولادہ کی کاموں کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے۔

امیر مینائی کی اردو ونثر:

امیر مینائی کی فہرست تصانیف و تالیفات پر نظر ڈالے تو معلوم ہوگا کہ اس میں اردو شاعری کے ساتھ اردو نثر کا حصہ بھی واقع ہے۔ حالات کے خود وہ یہ کہتے ہیں کہ ”مجھے نثر میں مزاحمت نہیں۔“ (۵۴) یہ نثری تصانیف تین طرح کی ہیں۔ ایک علمی و لسانی، دوسری مذہبی اور تیسری ادبی۔ علمی و لسانی کے ذیل میں تذکرہ ”انتخابِ یادگار“ اور ”امیر اللغات“ قابل ذکر ہیں۔ مذہبی نثر کے ذیل میں خیابانِ آفرینش (میلاد شریف) اور ذوالامیر (دعائیں) اور ادبی نثر میں مکاتیبِ امیر مینائی قابل ذکر ہیں۔

”انتخابِ یادگار“ اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ تذکرہ نواب کب علی خاں کی فرمائش پر تالیف کیا گیا تھا۔ اس تذکرے کی تالیف سے جواب کو اجنی دلچسپی تھی کہ ایک طرح سے وہ خود شریکِ مصنف ہو گئے تھے۔ امیر نے لکھا ہے کہ ”اگر تاجن امداد حضور گروہ کشائی نہ فرما تا ممکن نہ تھا کہ ایسا تذکرہ جامع جس میں درست راست بے کم و کاست من و انصاف تاریخ ہے از حیثِ پائیدار۔ اس ہم کار انجام ہوتا مخلص تہجد سرکار ابد قرار ہے۔ اس بے حقیقت کی سہلی مانند حرکت خاصہ بدست نامہ نگار ہے۔“ (۵۵) اپنے خطوط میں بھی امیر نے یہی لکھا ہے کہ ”مجھ کو حالاتِ تاریخی اور انتخابِ اشعار میں ایسی مداخلت ہے جیسے قلم کو دستِ کاتب میں۔“ (۵۶) اس لیے وہ انتخابِ کلام اور شعر کے مندرجہ حالات و واقعات

سے مطمئن نہیں تھے۔ ان کے خیال میں یہ کام موجود صورت سے اور بہتر ہو سکتا تھا لیکن اس کے باوجود آج یہ تذکرہ فارغ کے ”مخفی شعرا“ کی طرح ایسے متحد شعرا کا واحد ماخذ ہے جس کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مرثیہ بھاکا کے شاعروں کو بھی اردو فارسی شعرا کے ساتھ شامل کیا ہے۔ گجگ سنگھ کے لیے ”بھاکا“ کے کتبوں پر اسرار لکائے ہیں اور تخریق بھی کی ہے۔ اس طرح یہ تذکرہ دائرۂ کار کے لحاظ سے بھی دوسرے تذکروں سے مختلف ہے۔ ”سرد آواز“ میں غلام علی آزاد نے بھاکا کے شعرا کے بگڑام کو بھی شامل کیا تھا۔ لذراغ نے اپنے کیمیا تذکرے ”تذکرۃ العاصرین“ میں مرثیہ کو شعرا بھی شامل کیے ہیں لیکن یہ وہ ہیں جو فارسی و اردو کے ساتھ مرثیہ میں بھی شعر کہتے تھے۔ ”انتخاب یادگار“ میں ایسے شاعر بھی شامل ہیں جو صرف مرثیہ میں شعر کہتے تھے جیسے مولوی فضل حق خیر آبادی۔

امیر نے اس تذکرے کو دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ طبقہ اول میں دلیلیان ملک کا ذکر دلیاتی ترتیب سے کیا گیا ہے اور طبقہ ثانی میں حروف جلی سے شاعروں کا مختصر حال اور انتخاب کلام دیا گیا ہے۔ اس میں کل چار سو ہی شاعروں کے تراجم شامل ہیں۔ تقریباً میں آ غافل لقی نے لکھا ہے کہ ”ہنگامہ تالیف چار سو ہی شعرا کے نام تھے مگر پہنچنے میں تاخیر ہوئی۔ آفتاب اللہ و لعل اللہ کو بند لال صاحب امیر لہندہ تسلیم وغیرہ ملازمین میں شامل ہوئے۔ لہذا پہنچنے کے وقت تک چار سو پندرہ شعرا کے نازک خیال کے نام اس تذکرہ میں داخل ہوئے۔“ [۷۵] ان میں مرثیہ فارسی و اردو اور بھاکا میں شاعری کرنے والے وہ شعرا شامل ہیں جو ریاست رام پور کے متوطن ہیں یا حضرات دارالریاست یا دلی و گھنٹہ وغیرہ کے رہنے والے ہیں مگر کوئی یا وغیرہ غواہی کی وجہ سے ریاست رام پور کے متوطن ہیں۔ فہرست میں علامہ زبان کا الگ خانہ کر کے بھی ظاہر کر دیا ہے کہ زیرِ ترجمہ شاعر کسی یا کئی زبانوں میں شاعری کرتا ہے۔ صفحہ ۸۲ سے ۱۶۸ تک نواب کلب علی خاں کا تذکرہ اور اردو، فارسی و بھاکا کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔

تذکرے کے شروع میں امیر جانی نے اس تذکرہ کا طریقہ کار بھی واضح طور پر تفصیل سے لکھ دیا ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ تذکرہ منفرد ہے۔ عام طور پر امیر نے شعرا کے کلام کے بارے میں اپنی رائے نہیں دی ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ وہ کسی جھگڑے میں پڑنا نہیں چاہتے تھے۔ اس تذکرے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ بحیثیت تذکرہ نگار وہ بہت محتاط ہیں اور انھوں نے کوئی بات ایسی نہیں لکھی جسے ٹھوک بھا کر دیکھ نہ لیا ہو۔ شاعروں کے حالات و نسبن بھی گجگ ہیں۔ نواب یوسف علی خاں اور نواب کلب علی خان کے دور کے جو واقعات تذکرے میں لکھے ہیں، وہ ان کے چشم دید ہیں اور اس اعتبار سے یہ حصہ رام پور کی تاریخ کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ بہت پوری میں اپنے اسی سالہ بیٹے محمد احمد شہر کا تذکرہ اور انتخاب کلام، جس میں ۳۸ شعرا دیے ہیں، تذکرے کی معروضیت کو ملحوظ کرتا ہے۔ لیکن پورے تذکرے میں یہ ایک ہی مثال ہے۔ یہ تذکرہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

انیسویں صدی ہجری کے بعض دوسرے تذکروں مثلاً نسخ کے ”عین شعرا“، مساعدت خاں ناصر کے تذکرے ”خوش معرکہ زبیا“ اور قادر خلیق صابر کے ”نگارِ سخن“ کی طرح ”انتخاب یادگار“ بھی اردو زبان میں لکھا گیا ہے لیکن یہ نہ کہ طبعی و تحقیقی کام تھا اس لیے اس میں شعوری طور پر وہ اسلوب بیان اختیار کیا گیا ہے جو اس دور کے مزاج سے ہم آہنگ تھا اور اسی لیے اس کی مہارتِ سخن و مٹھنی ہے لیکن تذکرے کے مختلف تراجم کی مہارت ہر جتنے ہونے پر بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ ”لسانہ عجائب“ والے طرزِ بیان کا رنگ اب پیکا چڑ گیا ہے اور اس کا زور ٹوٹ رہا ہے۔ لکھتے لکھتے اکثر مقامات پر مہارتِ صاف ہو کر بول چال کی عام زبان سے چلتی ہے مثلاً یہ مہارت دیکھیے:

”اسمہ تخلص، شیخ احمد علی ولد شیخ قادر علی قادری کے استاد ہیں۔ بڑے ذی استعداد ہیں۔ جملہ

کتبہ درسیہ قادری پر عبور ہے۔ نام نای ان کا دور تک مشہور ہے۔ مختصرہ برس کی عمر ہے۔

غیر شاہ منظور اور کبیر خاں مبرور کے شاگرد و شاگرد ہیں۔ نیکوڑوں آدمی ان سے مستفید ہیں۔

کبھی کبھی شعر بھی فرماتے ہیں۔ یہ چند شعر جو ان سے لئے وہ لکھے جاتے ہیں۔“ [۵۸]

یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ مہارتِ مٹھنی بھی ہے لیکن کافی اسلوبِ بیان پر حاوی نہیں آتا بلکہ اس کا رخ اور رنگ سادگی کی طرف رہتا ہے۔ اس مہارت میں استاد، استعداد، عبور مشہور، منظور مبرور کاغذ بھی آتے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی یہ طرزِ ادا پر غالب نہیں آتے۔ اس مہارت کے جلوں کی نحوی ترکیب اردو سٹر کے اس جدید رجحان سے قریب ہے جو اس دور میں، انگریزی اقتدار کے زیر اثر اور سرسید احمد خاں کی جدوجہدِ تحریک کے ساتھ، مقبول ہو رہا ہے۔ ”انتخاب یادگار“ کے طبقہ اول میں، جہاں دایمان ملک کا ذکر آیا ہے، وہاں مہارتِ سخن و مٹھنی طرزِ ادا سے بچ بن کر سامنے آتی ہے مثلاً نواب کلب علی خاں کے ”ترتے“ کی مہارت کی نوعیت یہ ہے:

”اور میر پر سیاہ و جمال نے سرِ شوکت و اقبال پر جلوس فرمایا۔ دلوں کی حسرتیں برآئیں۔ لوگوں نے صفِ داگی سراویں پائیں۔ زمین کو آسمان پر ناز ہوا۔ دھک خود شید و قمر جلوہ پرواز ہوا۔ نوبت خانوں سے شادیانوں کی صدا آنے لگی۔ شبِ بزمِ شادی سے مہارک بادگانے لگی۔ سلاخی کی توپوں سے دھدکی آواز پست ہو گئی۔ عمرِ جنیت سے تمام غفلت مست ہو گئی۔“ [۵۹]

یہاں مہارتِ سخن و مٹھنی ہے۔ استعداد و مبالغہ بھی ہے اور ساتھ ہی شکوہ الفاظ بھی لیکن محسوس یہاں بھی لیکن ہوتا ہے کہ جملے کی نحوی ترکیب کا رخ عام بول چال کے ساتھ جملے کی طرف ہے اور مہارت ”لسانہ عجائب“ والے رنگ سے دور ہو رہی ہے۔ تہذیبی منظر کے بدلنے کے ساتھ ساتھ بیانی لکھ و قلم پر ان جانے طور پر حاوی آ رہی ہے۔ عام طور پر اسیرِ بیانی کے طرزِ ادا کا رخ بھی اسی طرف ہے۔ سٹر کا یہ رنگ زیادہ کھل کر ان کے مکاتیب میں سامنے آتا ہے۔

”مکاتیب اسیرِ بیانی“ کا مجموعہ ۲۶۰ خطوط پر مشتمل ہے جسے خوبصورتِ حسن اللہ خاں عاقب نے جمع و

مرتب کر کے پہلی بار "خطوط فنی امیر امیر" کے نام سے ۱۹۱۰ء میں نور دوسری بار اضافوں کے ساتھ "مکاتیب امیر عتائی" کے نام سے ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا۔ ان خطوط سے امیر عتائی کے حالات زندگی اس طرح سامنے آتے ہیں کہ ان کی مدد سے ان کی سوانح حیات کو تسلسل کے ساتھ مرتب کیا جاسکتا ہے۔ وہ سارے معاشی، طبی، دلچسپ مسائل جن سے وہ دوچار ہوئے، مختلف زمانوں میں ان کی نفسی کیفیت، ان کا طرز فکر اور طرز زندگی بدلنے تیز ہی سفر میں ان کا رد عمل، تنگ وقتی و پکاری کی صورت حال، ان کے دور کے بعض شعروادو ہاشخار و ریاض خیر آبادی، جلیل اور سوزاں وغیرہ کے بارے میں ان کی رائے، "امیر اللغات" کی تالیف میں پیش آنے والی دشواریاں اور رکاوٹیں اور اس کے نامکمل رہ جانے کے وجوہ کے ساتھ ساتھ امیر کی تصانیف اور دوادین کی ترتیب و اشاعت کی تفصیل، زندگی کے اہم واقعات مثلاً "بہکوت" میں ان کے گھر کی چاقی اور مسودات و کتب کی فتنی، درام پر میں ان کے گھر میں آگ کا لگنا اور سامان کے ساتھ مسودات و کتب کا جل کر خاک ہو جانا، بھائی، بھانج اور بھوپکی وفات، دو سرائی جن میں چٹا ہوئے نواب کلب علی خاں کے احسانات کے ذکر کے ساتھ خود ان کے حواج و شرافت، طبی اور وضع داری کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات کے سنیں کا تھیں بھی ان خطوط سے ہو جاتا ہے مثلاً جب وہ نواب کلب علی خاں سے رزقہ کر لکھتے چلے آئے تھے، اہل ادب کی تحریروں میں لکھتے چلے جانے کے سال میں فرق پتا ہے۔ ان خطوط سے اس کی تصحیح ہو جاتی ہے۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۸۵ء کو ۱۸۸۵ء کو وہ لکھنؤ میں تھے۔ [۶۰] ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳ جنوری ۱۸۸۵ء کو بھی وہ لکھنؤ میں تھے۔ [۶۱] اسی طرح ۱۸۸۷ء میں نواب کلب علی خاں وفات پا گئے اور ان کی وفات سے مظلوم جیسے حضرت داغ، ملو، امیر اور دوسروں پر کیا گزری یہ باتیں بھی خطوط سے سامنے آتی ہیں۔ اسی طرح چھوٹے چھوٹے فنی مسائل کا ذکر بھی خطوط میں پتا ہے مثلاً امیر عتائی کو وہاں کے لیے ٹیکے کی ضرورت تھی تو اس کی فرمائش کی۔ یکس کی ضرورت ہوئی تو لکھنؤ

"میں نے سنا کہ کسی قدر آپ کی ترقی ہوئی اگر سچ ہے تو اس کی مبارک باد لیجیے اور منہ منھا کیجیے منہ منھا کرنے کا یہ طریقہ اچھا ہے کہ جس جس قسم کے چاول وہاں اچھے ہوتے ہیں، وہ تھوڑے تھوڑے سے بھجوا دیجیے۔ قد و شکر یہاں بہت ملتی ہے وہ ملانی جانے گی اور سال بھر ٹھیکے چاول کھانے جائیں گے۔ شیر برنج کا بھی استعمال زیادہ ہے اس لیے خاصا دودھ کی حاجت ہے اور بھینس میرے یہاں ایک بٹھے سے نہیں رہی۔ بازار کے دودھ سے نفرت ہے۔ ایک عمو بھینس جو طریقہ و شلہ قوم کی اچھی کم سے کم چھ سات سیر دودھ دیتی ہو اور کمال ملائیت و غربت سے گھر میں لپی سکتی ہو، وہ بھی ادھر تلاش کر دی جائے تو حریہ احسان ہے۔ قیمت چالیس پچاس تک دینا منظور ہے بشرطیکہ مال زیادہ کا ہو۔ آپ وہاں مبھروں کو دکھا لیجیے گا کہ جملہ محاسن اس میں ہوں۔ ملائی وغیرہ محبوب سے بھی پاک ہو۔

غریب ضرور ہو رہا تھا۔ ہم انہیں خدمت گزار کو کرانگ ہور ہیں گی۔" [۶۲]

خطوط سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ان کے پاس کتب کا اچھا ذخیرہ تھا۔ حبیب الرحمن خاں شروانی کو لکھا کہ "فہرست کتب دیکھی۔ یہ سب کتابیں اس دفتر میں موجود ہیں اور ان سب سے زیادہ میرا ذخیرہ ہی سالہا سالہ جو کہ ناقص تھا جمع ہو گیا ہے۔" [۶۳]

اسی طرح بہت سے عروضی و لسانی مسائل کے ساتھ ساتھ آئینہ کے معیار شاعری کے مختلف پہلو بھی ان خطوط سے سامنے آتے ہیں۔ ان خطوط سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ آئینہ کی روایتی فن شاعری پر کس و جدت درست حاصل تھی مثلاً کوئی عروضی نکتہ اٹھایا جاتا ہے تو وہ اس کا ایسا بیجا جواب دیتے ہیں جو کوئی کامل فن ہی دے سکتا ہے۔ حکیم برہم نے یہ اچھا تو جواب دیا "بحر متقارب کی تخصیص نہیں۔ ہر بحر عالم میں تسبیح کر اہت سے خالی ہے۔ محقق نصیر الدین طوسی نے معیار الادب شاعر میں اس کی تصریح کی ہے اور یہی محقق بحر متقارب میں یہ شعر:

چلا نکارا چہ ازادہ سردی
دیگن بر خوار ماند گنار

لکھ کر کہتے ہیں "وہیں ناہندہ و است چہ حرف آفر از داندہ بیرون ست۔" اور متقارب مزاحف میں اہل قاری اور اہل اردو نے تسبیح کا استعمال کیا ہے اور اس کو کسی نے نکروہ نہیں جانا۔" اس بات کو سمجھا کر کہتے ہیں کہ "اکثر معاصرین بحر جن کا شعر اساتذہ میں ہے، اس کے تارک نہ تھے۔ ان کے بعد مخرین نے اس اختلاف خطابات سے احتراز کیا۔ میں بھی انہیں تارکین میں اہوں۔" [۶۴]

اکثر خطوط میں جاہا سفید نکات بیان میں آئے ہیں مثلاً

- (۱) "گاری زمین ست ہے۔ حزیں اور جانہ شیرازی کی فرمائیں بھی ان کے سرچے سے گری ہوئی ہیں۔ بہر کیفہ زمین کے پانے کے موافق شعر ہو سکتے ہیں اور شاعر کا کیا اختیار ہے۔"
- (۲) "نہیما را گنن بہر چہ خلقا نند" میں کاف کا سکون بے تکلف جائز بلکہ فصیح ہے۔"
- (۳) گنرنا اور گز حنا دونوں صحیح ہیں مگر گز حنا شعرا کے کلام میں نہیں پایا۔ فصحاے گنرنا کہ پنج دیتے ہیں۔ رنگ مرحوم کا شعر یہ ہے:

دھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح

ہر گز ستار نے ترے زہر گھڑے نکلے

- (۴) "بھانا" بھنڈانے کے معنی میں انگریز زبان ہے۔ اب میرے نزدیک مستحضر ترک ہے۔"
- (۵) مذہن بمسرفا تھو گج۔ پھر موزوں کرنے کو کون منع کرتا ہے۔ اچھا۔ علوم ہونے کہے۔ میں نے بھی بھی نہیں کہا۔
- (۶) چپقلش معنی جنگ ششیر۔ غیاث اللغات میں فتح نام ہے اور اردو میں بمسر لام۔ انہو کے معنوں میں

ہے۔"

(۷) ”بھد“ کے ساتھ لفظ ”میں“ کا لانا خلاف فصاحت ہے اور ”ہو“ کی جگہ ہوئے یا ہوئے آگلی زبان ہے۔“

(۸) اردو میں رادھائے تو کوئی بول بھی ہے۔ لفظ ”ہائے“ بمعنی انتظار تو زرا بھی مستعمل نہیں ہے۔ ہائے دیکھنا راہ دیکھنے کے معنی میں فصائے کھنڈ و دہلی کی زبان نہیں۔ تیر کا کہنا اس وقت سنہ نہیں ہو سکتا۔ اب کوئی نہیں بولے۔“

(۹) ”آزردگی، آسودگی، آشفتگی، آوارگی۔ یہ سب قاعدے کی بنا پر چھوڑ دیے گئے اور آ زلہ و دہائے طس، آ فسر، آوارہ مزاج، آ بھل، اعلیٰ پے شک“ امیر القلیات ”میں نہیں ہیں۔ بعض تو اختلاف رائے کی وجہ سے چھوڑ دیے مثلاً آفس کی جگہ پچھری اور دفتر کا لفظ سو جو ہے۔ جو آدھی انگریزی اور آدھی اردو بولتے ہیں زیادہ انھیں کی زبانوں پر یہ لفظ ہے اور آ فسر لکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔ افسر موجود ہے۔“

(۱۰) ”الف کا گڑا جائز نہیں۔ ہندی کا الف جو آخر میں ہوا کرتا ہے۔ بعض شعرا نے جو ایسا کہا ہے۔ وہ قابلِ ستیسا نہیں۔“

(۱۱) ”دیا“ اب بالکل متروک ہے۔ اس کی جگہ صرف ”یا“ بولتے ہیں۔ ”باہم دگر“ کی صحت میں شکام ہے۔ ”ایک دگر“ ہو سکتا ہے یا محض ”ہم دگر“ چاہیے لکھیے۔ ”پہنچی لیکن دگر واجب التکرار ہے۔“ ”یاد“ بزدلی قانع ہے۔

(۱۲) ذیل لفظ مرہی ہے۔ دما نیل اس کی جمع ہے۔ دتل میچ نہیں۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں کہ ذیل کا قاری میں میچ ہوتا آپ کی اس تقریر سے معلوم ہوا۔ آپ نے جن لغات یعنی ملت قلم و ترجمہ برہان قاطع کا حوالہ دیا ہے میں بھی انکے اللہ دیکھوں گا۔“

(۱۳) ”مشتعل ستارہ موند ہے اور جہاں کہیں سخن دانوں اور سخن وروں نے استعمال پہنچا کیر کیا ہے وہاں ستارہ مقصود نہیں ہے۔“

(۱۴) ”آری“ میر نے نزدیک ہندی ہے اس لیے کہ جاری زنج و گنگ و ماہار کے معنوں میں جاری مرہی میں کہیں فکر سے نہیں گزرا۔ ہندی میں تو میں لکھنا خلافِ اصول ہے۔ ہندی میں میں کہاں۔“

(۱۵) مسالہ معلوم ہوتا ہے کہ مصراع کا ہند ہے جو مرہی میں ”صلوٰۃ کی جمع ہے اور فارسی والے ہر چیز کی تجارتی کے کو لازم اور ضروریات کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ میری رائے ہے کہ اردو میں جو بولیں وہی لکھیں۔ جس طرح مسالہ بولتے ہیں اسی طرح لکھا بھی جائے۔

(۱۶) ”سنن“ بمعنی سال کہیں نہیں لکھا۔ قاری میں بہت حاش کیا کوئی سند قابلِ اعتبار نہ ملی۔ ان معنی میں ”سنہ“ ہے۔ اردو میں بغیر ترکیب اگر سن بمعنی سال کوئی کہے تو جاویل ہو سکتی ہے۔ محققین اس کی جگہ سال کہتے ہیں۔ ”مردم دیدہ“ مذکور ہے۔“

(۱۷) ”آنجل اور دامن کے جھگڑے میں میری یہ رائے ہے کہ وہ اپنے اور اوڑھنی وغیرہ اوڑھنے کی چیزوں میں آنجل کہنا چاہیے اور قبا وغیرہ پہننے کی چیزوں میں دامن کہنا چاہیے۔ میں نے امیر المصطفیٰ میں کسی قدر تفصیل سے لکھا ہے۔“

(۱۸) کسزاقین اردو ہے اور اسی طرح مستقل ہے جس طرح دامن نے کہا ہے ایک آنجل کی کسر وہ بھی تھوڑی سی کسریاتی ہے۔ بے شک ذہان ہے اور شریعت کول و سکون جانی عربی ہے جو بعض کسزاقین ہے کسزاقان، کسر نفس۔

امیر جانی اس طرح کے نکات اپنے شاگردوں کی تعلیم کے لیے اکثر اپنے خطوط میں بیان کرتے ہیں۔ رنگہ شاعری کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

(الف) ”اب نفس جام شراب سے اپنے مرغ فکر کو رہائی دو۔ ہر زمین میں اشعار کی قد اور غزل سے نہ بڑھ جانا چاہیے۔ ہر زمین کا ایک پیمانہ ہوا کرتا ہے جہاں اس سے بڑھ جاتی ہے بدلنا آ جاتی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ شکار زمینوں میں لاکھ کھوشی کی جائے مگر حریف اور شاعر ایسے نہیں ہوتے کہ سننے والے بھلا رہے مگر لکھیں، اسی لیے میں چاہتا ہوں کہ تمہارا سامعہ اور شاعر اپنا وقت ایسی شعوروں حاصل زمینوں میں نہ صرف کرے۔ سوچ دار زمین اختیار کرو تو دیکھو کیا حرا آتا ہے۔“

یاد رکھی لکھتے ہیں:

(ب) ”شاعری کے واسطے طبیعت میں ایک شرط ہے۔“

امیر جانی کے خطوط میں ایسی بے شک ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ کھل کر دل سے باتیں کر رہے ہیں۔ اپنے خطوط میں عام طور سے وہ براہ راست مکتوب الیہ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ بہت سے خطوط ایسے ہیں جو بطور القاب کے براہ راست شروع ہو جاتے ہیں۔ خطوط پر عام طور سے وہ تاریخ بھی لکھتے ہیں۔ ان خطوط کے اسلوب بیان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان میں لکھے گئے ہیں اور اب اردو شکر کہہو ٹھوکی کے تعلق سے آزاد ہو گئی ہے۔ غالب کے خطوط میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر گاہ کا دھنکرتا ہے لیکن اب امیر جانی تک آتے آتے یہ اثر بھی زائل ہو گیا ہے۔ یہی وہ اسلوب ہے جو زمانہ حال اور زمانہ مستقبل کا اسلوب ہے اور جو زمانہ غالب کی طرح امیر جانی کی شکر کا بھی معیار ہے اور اس صورت میں سامنے آتا ہے:

”مجھے اپنے دل سے بھلا ڈالا ہے کہ مجھے برسوں یاد نہیں کرتے ہو مگر اس پر بھی میرا محبت منزل دل تم کو نہیں بھولا۔ گو یہاں بہت مواقع تو یہ ہری تو بہت نہیں آتی مگر تمہاری یاد بالکل نہیں جاتی۔ تم سے اور تمہارے خطوط سے تمہاری یاد دہی ابھی۔ اب جو تم نے ملاقات سے سرور کرنے کا وعدہ کیا ہے خدا تمہارے وعدے کو پورا کرے۔ جو تمہارا وعدہ ہے وہی میری تمنا ہے اور اپنی تمنا کو پورا ہوتے میں نے بہت کم دیکھا۔ اس لیے اس

دوسرے دن کو پوری خوشی نہیں ہو سکتی۔" (خط مکتوب ۲۳ مارچ ۱۸۹۵ء، ص ۱۱۴)

اس بول چال کی زبان کے جدید اسلوب نثر کو سمجھنے کے لیے "انتخاب یادگار" کے ان نمونہ والا اقتباسات کو دیکھیے جو ہم نے پچھلے صفحات میں درج کیے ہیں تو آپ کو دونوں اسالیب کا فرق محسوس ہوگا۔ یہی اسلوب آج اردو نثر کا جدید اسلوب ہے جو انیسویں صدی میں پوری طرح جو ان ہو کر یہ بے کشش شکل اختیار کر لیتا ہے:

"اب تک تم نے جواب نہیں لکھا اس سے تردد اور توجہ ہے۔ تردد تو اس وجہ سے کہ خدا جانے تمہارا کیا حال ہے۔ نصیب ادا کیجو مزاج تو ناساز نہیں ہو گیا ہے اور توجہ اس کا ہے کہ اگر تمہاری طبیعت ابھی ہے تو کیا یاد جو دو کمال معذرت اور اعتبار غماضت کے تم مجھ سے اس قدر رخصتا ہو گئے ہو کہ مجھے خط لکھنا بھی پسند نہیں کرتے۔" (خط مکتوب ۱۳ دسمبر ۱۸۹۲ء، ص ۹۷)

پوری انیسویں صدی میں بول چال کی زبان کو ہر سطح پر استعمال کرنے کا رجحان سب دوسرے اسالیب پر غالب آ جاتا ہے اور فورٹ ولیم کالج کی نثر اردو سے لے کر امیریتا تک یہ اسلوب بیان قائم و دائم ہو جاتا ہے۔ اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان میں جرحم کے خیالات کو اس جدید اسلوب میں بیان کرنے کی پوری صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ اسلوب امیر کی ان تصانیف میں بھی رنگ بھرتا ہے جو علمی و ادبی موضوعات کے علاوہ خالص مذہبی موضوعات پر تصنیف کی گئی ہیں اور جن میں "خیابان آفرینش" (میلاد شریف) اور "زاد الابرار" (ادعائیں) شامل ہیں۔

"خیابان آفرینش" (۱۳۹۵ھ) اس میلاد شریف کا تاریخی نام ہے جس کا تعارف ہم تصانیف کے اوّل میں پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس میلاد شریف میں جو مکمل میلاد کے عام تقاضوں کے مطابق تصنیف کیا گیا ہے، امیریتا نے اسی بات پر زور دیا ہے کہ "اب وقت آ گیا ہے کہ یہ میلاد شریف، جس میں تکلفات شاعرانہ و تشبیہات کو اس دور سے کہ مہار انہیں حد سے تھوڑا ہو جائے، داخل نہیں دیا۔ صاف صاف عبارت میں مستحکم اور معتبر نیز سے منتخب کر کے لکھا اور تاریخی نام "خیابان آفرینش" رکھا۔" (۶۵)

"خیابان آفرینش" کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں مذہبی عقائد و روایات کو بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے کہ بات، اثر و تاثیر کے ساتھ، ہر شخص تک پہنچ جاتی ہے۔ یہاں نثر میں عربی فارسی کے الفاظ اور استعاراتی اعتبار سے شعوری طور پر گریز کیا ہے اور بول چال کی کھلائی زبان کو معیار بیان بنایا ہے۔ یہاں سنج و متفکری عبارت کو بھی ترک کر دیا ہے اور سارا زور ایک ایسی زبان میں بات کو بیان کرنے پر ہے جس کو ہر شخص ایک وقت سمجھ سکے۔ اس میں اسی لیے وہ اسلوب بیان اختیار کیا گیا ہے جو آج کا اسلوب ہے۔ خط یہ اقتباس

دیکھیے۔ کیا یہ آج کا اسلوب نہیں ہے؟

”روایت ہے کہ جب حضرت کی تربیت پیرس کی ہوئی تو قریش خانہ کعبہ کو جو سیلاب سے ٹوٹ چھوٹ گیا تھا، مارتے تھے اور قرآنِ اسود کے اٹھانے میں باہم جھگڑتے تھے۔ ہر شخص چاہتا تھا کہ میں اٹھاؤں اور نزاع بڑھتے بڑھتے اس حد کو پہنچی کر قرآنِ اسود کو ہاتھ سے لے کر اٹھا دینا۔ انہماک کا یہ بات ٹھہری کہ کل صبح کو جو سب سے پہلے صبح حرام میں آئے وہ ہم قرار دیا جائے۔ پس سب سے پہلے حضرت صلی اللہ علیہ وسلم حرم شریف میں تشریف لائے۔ قریش نے آپ کو سرخ مقرر کیا اور کہا آپ بڑے لمانت دار ہیں جو تھوڑے لمبائیں وہ ہم سب کو قبول ہے۔ نہ بے فراست کر آپ نے سب کو اسود کو اٹھا کر ایک کپڑے میں دیکھا اور کہا کہ سب اس کپڑے کو چار طرف سے ہاتھ لگائیں۔ اس طرح گوشہ عمارت تک پہنچایا اور اس فساد کو مٹایا۔ پھر فرمایا کہ اب تم سب ہاتھ کو اپنا دیکھ کر دو کہ میں اس کو سب کی طرف سے اٹھا کر اس کی دعا کی جگہ نکھڑوں۔ سب اس بات پر راضی ہوئے اور ایسا ہی کیا گیا۔“ [۶۶]

یہ سنہ ۱۳۰۵ھ / ۱۸۸۸ء میں لکھی گئی۔ جملوں کی نحوی ترکیب، لفظوں کی ترتیب، افعال کی روانی اور لہجے کے آہنگ نے نہ صرف اثر و تاثیر کو بڑھا دیا ہے بلکہ بات بھی کم سے کم لفظوں میں جاری تک پہنچی گئی ہے۔ عمارت کے دروازے لہجے میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ اسے آواز بلند پڑھنے کو کہی جاتا ہے۔

ایسی صورت ”زاوالامیر“ (۱۳۱۰ھ / ۱۸۹۳ء) کی ہے۔ یہ دعاؤں کی کتاب ہے۔ دعا ہر مذہب کے درشت کا وہ جمل ہے جس سے سکونِ قلب حاصل ہوتا ہے۔ ہر دعا مانگنے والے کی خواہشات اور مسائل الگ الگ ہوتے ہیں اس لیے دعاؤں کا ذخیرہ الفاظ بھی وسیع ہوتا ہے۔ ”زاوالامیر“ مذہبی کتاب ضرور ہے لیکن اس میں بھی جو تنوع استعمال ہوئی ہے اس میں ذخیرہ الفاظ عام نثر سے زیادہ ہے اور ساتھ ہی نثر کا مزاج بھی وہی ہے جو ”خیابانِ آفریقہ“ یا ”مکاتیبِ سیرجائی“ کا ہے۔

”حضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی بی بی جویریہ صبح کی نماز کے بعد سبحان اللہ سبحان اللہ کی تسبیح چھوارے کی ٹھیلیوں پر پڑھ رہی تھیں۔ حضرت صلی اللہ علیہ وسلم ان کو تکبیر پڑھتا ہوا چھوڑ کر باہر تشریف لے گئے اور وہی کے بعد گھر میں روٹی افروز ہوئے تو اسی طرح پڑھتے دیکھا۔ حضرت ﷺ نے پوچھا کیا تم جب سے اب تک برابر پڑھ رہی ہو۔ انھوں نے کہاں ہاں۔ آپ نے یہ کلمات طہیات سبحان اللہ وبحمدہ عَزَّوَجَلَّ خَلَقَہُ وَزَيَّنَہُ عَرَّسَہُ قَوَّیَہُ وَجَلَّیَہُ وَرَحَّیَہُ نَسَبَہُ پڑھ رہا تھا تو میں نے یہ چار کلمے پڑھے جن کا ثواب وزن میں تمھاری اتنی دیر تسبیح پڑھنے سے زیادہ ہے۔“ [۶۷]

دعاؤں کی مذہبی کتاب ہونے کے باوجود اس کی نثر کا رنگ (حکایتی) وہی ہے جو ”خیابان“ میں ملتا ہے اور جو علمی

سلیح پر استعمال میں آ کر "امیر اللغات" میں بھی ملتا ہے۔ "خلو" کی مغربی زندگی اور اس کے گونا گوں مسائل کا اظہار کرتی ہے، "خیابان آفریقش" کی مغربی طبع اسلامیت کے سوانحی حالات بیان کرتی ہے، "زار الامیر" کی مغربی دماغ کی اہمیت بیان کرتی ہے اور امیر اللغات کی مغربی طبعی مسائل کو بیان کرتی ہے اور ان سب کا اسلوب بیان ایک مزاج اور ایک رنگ کا حامل ہے۔ اس لغت کی شکر کا یہ اقتباس چن چے جو اردو کی ۱۸۹۱ء میں لکھا گیا تھا۔

"امیر" یہ نکل منہ مجھے نہیں چننے پائی تھی کہ وہ اب غلط آداب میں مرض الموت میں مبتلا ہو کر دنیا سے رحلت فرما گئے۔ سرانظر نے بھی ہندوستان کو خیر باد کہا۔ میں سمجھا ج... آج قندج شکستہ میں آج ساتھی قندج۔ اردو کی قسمت ہی میں یہ جدا ہے کہ سونے نہ پائے۔ میں اسے کیا کروں اور کوئی کیا کرے۔ ان چلوں سے میرا دل تو جا مگر بہت زلوفی اور دور کرتا مگر گدا دیا کی۔ میں نے دیکھا کہ اردو کی نکل مچھتی جاتی ہے۔ دفتر میں بھی زبان، اخباروں میں بھی زبان۔ پرانی شاعری سبک رہی ہے تو کیا ہوا۔ نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے لیکن بن کر نکلی ہے۔ آخر پاسی کلامی میں اہل آقا اور میں نے ۱۸۸۸ء میں اس تجربے کے واسطے سفر کیا۔" (۶۸)

یہاں بھی اردو و شکر کا رخ اسی سادہ و با محاورہ طرزِ ادا کی طرف ہے جس میں سادہ اور اپنی بات کو براہِ راست بیان کرنے پر دیا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کی اردو و شکر کا جدید روپ ہے جس کے سامنے پرانی مغربی شاعری کی طرح، دم توڑ دیتی ہے جس کا اعتراف شاعری کی اس قدیم روایت کا آخری شخص امر جیتلی اس اقتباس میں کر رہا ہے اور اس طرح پرانی نظم و شکر کی روایت تاریخ کی بھولی میں جا گرتی ہے اور نئی شاعری کی طرح اردو و شکر بھی نئے لباس سے لیکن بن کر سامنے آتی ہے۔ نئی تہذیب کے ذریعوں ہی فکر و اعتبار کے سامنے اور اسلوبِ حیات بدلتے ہیں۔ پسند و ناپسند کے نئے معیار قائم ہوتے ہیں اور اس طرح تبدیلی کے عمل سے ساری زندگی کے راز اوپے بدل جاتے ہیں۔ یہ یوں ہی ہوتا آیا ہے اور یوں ہی ہوتا رہے گا۔ تبدیلی کا یہی عمل اصل حیات ہے۔

جہاں تک "امیر اللغات" کا تعلق ہے یہ اردو زبان کی پہلی جدید و سائنٹیفک فہرستوں پر تیار کی ہوئی لغت ہے جس کی الف بجد و الف مقصورہ پر مشتمل صرف دو جلدیں شائع ہوئیں۔ تیسری لغت موجود ہو گئی اور چودھویں الف مقصورہ کی سوا سو تیار ہوا تھا، وہ بھی منتشر ہو گیا۔ امر جیتلی نے اپنے طریق کار کو "امیر اللغات" کی تہذیب میں تفصیل سے بیان کر دیا ہے اور محاورات، تذکرہ و تانیہ، واحد جمع کے معیارات، اصطلاحات اور دوسرے مسائل کو بھی واضح کر دیا ہے۔ اب تک اردو میں مستقل بھاکا و منسکرت کے الفاظ شامل لغت نہیں کیے جاتے تھے۔ امیر نے انہیں بھی شامل کر کے اردو زبان کو مثبت و صحیح انداز سے وسعت دی۔

گاہ "امیر المصطفیٰ" ملن ملت نویسی میں منگب میل کا وسیع رکھتی ہے اور اس ملت کا ادبی چاہی وہی اہمیت رکھتا ہے جو ہائمن کی (اشعری) کا ادبی چاہی انگریزی زبان و ادب میں۔ سر سید احمد خاں نے اس ملت کو دیکھ کر کہا تھا کہ "بہت سی زبانیں ایسی ہیں جو ملت کی کتابوں کی بدولت مہذب اور مستعد اور علمی زبانوں میں داخل ہو گئی ہیں۔ امیر المصطفیٰ کی بدولت اردو بھی اسی درجے کی زبانوں میں داخل ہو جانے لگی۔ ان کا یہ امتحان صرف قوم ہی پر نہیں ہے بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔" (۷۰) [۷۱]

یہ امیر خاں کے نثری کارنامے تھے۔ آج کے ہاتھ ان کی شاعری کو بھی دیکھتے ہیں۔

امیر خاں کی اردو شاعری:

اردو شاعری کی وہ روایت جس نے "ہند مسلم تہذیب" کی کوکھ سے جنم لیا تھا، امیر خاں کی تہذیبی وجود کی روح میں پوری طرح سائی ہوئی تھی۔ وہ انگریزی اقتدار کے زیر نگرانی تھی، ابھرتی تہذیب سے جو اہلک اور دور تھے۔ قتب نے حافظ عبدالحلیم بارہوی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک روز استاد امیر خاں نے فرمایا کہ انھوں نے آج تک انگریزوں کو بات کرتے نہیں سنا۔ معلوم نہیں وہ کیوں کہ بات چیت کرتے ہیں اور ان کا لب و لہجہ کیا ہے۔ (۷۱) [۷۲] ساری عمر انھوں نے انگریز کی نوکری نہیں کی۔ وہ اپنی طرح انگریز ہی اقتدار سے پہلے کی اپنی روایت کے آدمی تھے جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں دم توڑ رہی تھی۔ انھوں نے کم و بیش ان ساری اصنافِ سخن میں علمی آزماؤں کی جن میں یہ تہذیب اپنا اعجاز دکھاتی رہی تھی اور اپنی تہذیبی قوت اور تخلیقی صلاحیت سے ہر صنفِ سخن میں اس طرح اعجاز کمال کیا کہ جس نے سنا یا پڑھا، داد دی۔ ان کا قصیدہ پڑھ کر سودا یا دانتے "واسوسٹ لکھی تو امانت، یاد آئے گئے۔ عشقِ شوقی پڑھی تو ہر حسن یاد آئے گئے، مسدس سنی تو بڑے مرنے گویا ان کے درچوں سے بھانجئے گئے، سیرے دیکھے تو غالب و ذوق کے سیرے یاد آئے۔ ان کا دیوان "سراۃ الغیب" پڑھا تو تاریخ کی یاد تازہ ہو گئی اور لکھنؤ کے سارے ممتاز شعرا مثلاً آغلا، مہار، وزیر، بھو، امیر، منیر، بکر خان میں اذان دینے لگے۔ "صنم خانہ عشق" (دیوان) پڑھا تو رات سو جو کے شعرا داغ دہلوی، حلیم، امیر اور جلال و میرہ کی آوازیں کانوں میں سنائی دینے لگیں۔ سیرہی روایت کے آدمی تھے اور ان کی شاعری اسی روایت کی ترجمان ہے۔ امیر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس روایت کو اس طرح برستے ہیں کہ وہ اصل سے جا ملتی ہے اور اسے پڑھ کر ہم بے ساختہ تعریف کرنے لگتے ہیں۔ آج امیر خاں کا سارا کام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب آٹری بارہابی اصل آواز میں ان کے باں بول رہی ہے۔ امیر کی شاعری انہی مختلف لہجوں، آوازوں اور رنگوں کی شاعری ہے اور اصل کی طرح ہے۔ اس بات کو ہم چند مختلف اصنافِ سخن کے مطالعے سے آئندہ طور میں واضح کریں گے۔

امیر اس دور کے اہم قصیدہ گو ہیں۔ انھوں نے سودا اور ان کے پیغمین کی طرح قصیدے کہے ہیں۔

مشکل زمیوں میں طبع آزمائی کی ہے اور قصیدہ کے عناصر ترکیبی کو چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ مصعب قصیدے کی جان ہے۔ امیریتائی کے قصائد کی تختیاں کہیں بہادری ہیں، بہادر خزاں، کہیں دانش و دہم و در کہیں شان و تہذیب کی سرسبز آرائی دکھائی ہے۔ کہیں رہنما و مضامین سے قصیدے میں جان ڈالی ہے اور کہیں سراپا نظم کیے ہیں اور کہیں شاعرانہ تخیل سے شصیب میں روح بھونگی ہے جیسے:

جب سے عالم میں ہے دور آسمان چنبری
کب ہوا مجھ سا کوئی سلطان ملک شاعری
خوب صورت کس قدر میرے معانی کی ہے فوج
ہے پھر ہر علم کا صورت ہال پری
ہر معنی میں ہے روشن میری طبع گرم سے
وہ چراغ نظم پر دانہ ہے جس کا انوری
کیا نصرت دانوں میں کوئی ہو سکے میرا حریف
ایک جوہر ہے مری تلخ لہاں کا جوہری
فاری تو فارسی اردو میں بھی وہ بات ہے
ہفت کشور میں رواں ہے سکہ ہلاتری
سوزِ جہت، دردِ حسرت، میرِ انتقامِ مصطفیٰ
میرے باعث سے جہاں میں ان کی ہے نام آوری
ہاتھ آلا ہے جو سرمایہ سخن کا ہے بجا
کی ہے سودا نے میرے بازار میں سوداگری (۱۳۷)

امیر نے تخلیقی قوت اور استعداد، بلند تخیل اور اردو و فارسی شاعری کی روایت پر قدرت کے ساتھ اپنے قصیدوں کو اس طرح بنایا سناورا ہے کہ جو خصوصیات فارسی میں خاقانی و غرانی اور اردو میں سودا و ذوق و غیرہ کے ہاں ملتی ہیں وہ سب امیریتائی کے ہاں بھی موجود ہیں۔ وہ اسی روایت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس روایت کو وہ آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اسے اسی طرح قدرت و مہارت کے ساتھ، پیش کرتے ہیں جس طرح وہ چلی یا ہے۔ امیر کے ہم زمین قصیدوں کے اشعار کو بڑے قصیدہ گوہوں کے قصیدوں میں ملا دیتے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ ان کے ہاں بھی وہی ہی حرکت و رفعت، صنائع و بدائع کا استعمال، فنیاتی جڑیں اور غزاکت و لطافت ملتی ہے جیسے نامور قصیدہ گوہوں کے ہاں ملتی ہے۔ سنگدراخ زمیوں میں بھی انھوں نے کمال فن کا اظہار کیا ہے۔

امیر کے قصیدوں کے ”گرید“ کو دیکھیے تو اس میں حلیق، چابک دستی اور کمال فن کا احساس ہوگا۔ اسی طرح ”درخ“ کے سلیسے میں بھی انھوں نے تمام دروہی مضامین برتے ہیں اور سارے اساتذہ اور ان کے

رنگ شاعری سے استفادہ کر کے نورانی آواز کو ان کی آواز سے مل کر مخصوص کامیابی حاصل کی ہے۔ امیر اپنے قصیدوں میں مدوح کے بدل، قصر، کمار، گھوڑے، ہاتھی کی تعریف، مثنیٰ آفرینی و تازگی کے ساتھ، اس طرح کرتے ہیں کہ قصیدے کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ اس قصیدے میں جس کا پہلا مصرع ”عالم ہارٹ میں ہانپا میں عجب ہارٹ میں کل“ ہے، آخری مصرع کا کردار کی زمین میں قصیدہ کہا ہے اور اس میں حسن کا کردار ہی کی طرح گنگا جل، گورنر جنرل و لیبر و قافیے لفظوں کے ساتھ ہندو سے ہیں مثلاً کمار کی مدح میں یہ دو شعر دیکھیے: (۷۳)

سچ سے شوق ہو رختِ فولاد کی طرح
سایہ آئین ہو تری تیغ جو ہلائے بخت
ہے یقین شاعر سر گاؤ زمین پر خمیرے
کھیں دھوکے میں پڑے میان سے تیرے جواگل

یہاں مبالغے میں نیا پن اور زور بیان ہے جس سے روایت شاعری کی کلی شکل اُختی ہے۔ اکثر مدح میں واقعیت و حقیقت کی جھلک آ جاتی ہے جیسے مدح حاد علی خاں کے قصیدے میں کارخانے، مسافر خانے، مسجد کی تعمیر کا ذکر اس طرح آتا ہے کہ واقعیت مبالغے کی جگہ لے کر مدح کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ بزرگانِ دین کی مدح میں وہ واقعہ ذکر کیا کہ ایک قصیدے میں، جس کے قافیے ملیں، جلوس، بانوس و لیبر ہیں، اس طرح نظم کردہ ہے کہ پورے قصیدے کو حجازی موشیہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اسی طرح ”دعا“ میں وہ اپنے حال کی طرف، واقعاتی انداز میں، اس طرح اشارہ کرتے ہیں کہ ”دعا“ سامنے آ جاتا ہے مثلاً شاہ جہاں حکم دلی بھوپال کی مدح میں قصیدے کے یہ دو شعر دیکھیے:

شاہ پھر اک ناکام لطف مجھ ہے کس پہ ہو جائے
تس کمانے کے قائل اب مری حیرانہ سالی ہے
ہوئی آسمان جب مشکل تو حیرت دست گیری سے
سوا تیرے مرا کوئی نہ وارث ہے نہ اولی ہے

بحیثیت مجموعی دو قصیدے کے ہر پہلو کو چابک دستی و کامیابی کے ساتھ پورا کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی قادر الکلامی کا ثبوت بھی فراہم کرتے ہیں۔ امیر شاعری کی روایت کے اصولوں کو صحت و صفائی اور معیار نئے مطابق جان کرنے پر ایسی قدرت رکھتے ہیں جو مثالی ہے۔ یہ اردو شاعری کی روایت کی بھرپور ضرورت ہے لیکن تازگی کے ساتھ۔ وہ ایک ماہر رنگ ریز کی طرح ہر صنفِ سخن میں پوری کامیابی کے ساتھ رنگ سے رنگ ملا دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں اغراض و مقاصد تو نہیں ہے لیکن تازگی، سہولت اور شائستگی ان کے ساتھ سادگی و روایت سمٹ کر روشنی دے چکی ہے۔ ان کے بعد جب ادبِ مسلم تہذیب کے حریف نے جدید رجحانات کے

سیلاب میں بہہ گئے تو اردو میں صنف قصیدہ کی بساط بھی مست گئی اسی لیے وہ اس روایت کے بھی خاتمہ اشعرا کے بنائیں گے۔

یہی صورت ان کے ہاں "واسوشت" میں نظر آتی ہے۔ واسوشت ان کے حراج یا کردار سے کوئی مناسبت نہیں رکھتی۔ وہ اسے ایک روایتی و مقبول عام فن کی حیثیت سے برتتے ہیں اور اس میں وہی روایتی رنگ، صحت و صفائی اور زور بیان کے ساتھ پیدا کر دیتے ہیں کہ قصیدہ کی طرح ان کی واسوشت کو بھی تاریخ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ امیر سیانی نے ایک سال (۱۲۸۳ھ) میں سات واسوشت لکھے۔ اس زمانے میں وہ رام پر میں منظم تھے۔ ان واسوشتوں کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ انات کے سوا اس صنف میں کوئی ان کا نام سر نہیں ہے۔ ذرا دیر کو یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ امیر جیسا پارسا، واسوشت بھی مبتذل عاشقانہ نظم پر قلم اٹھائے لیکن اس بات کو روایت کے حلق سے دیکھتے تو یہ بات ماننے آئے گی کہ امیر "استاد" تھے۔ اندر مسلم تہذیب کی روح ان کے اندر موجزن تھی اور ان کی زبان سے اپنے وجود کو ثابت کر رہی تھی۔ انھوں نے واسوشت کی روایت کے عین مطابق "مطلق" کے واردات نظم کیے ہیں اور واسوشت کی روایت کو پوری طرح تازگی کے ساتھ اس طرح برتا ہے کہ خود امیر کی واسوشتیں دوسروں کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن جاتی ہیں۔ امیر کی واسوشتوں کی تفصیل ہم تصانیف کے اوّل میں پہلے لکھ آئے ہیں۔ امیر واسوشت کی روایت اور اس کے حراج اور رنگ کو پوری طرح مٹائی کے ساتھ، جس میں جنس کی بھلک واضح طور پر نمایاں ہے، برتتے ہیں۔ کہیں وہ شکایت و زاری سے واسوشت کی ابتدا کرتے ہیں اور پھر مطلق کی جاہ کاہیاں بیان کر کے اپنے معشوق کی خدمت کرتے ہیں جو جتنا جو ہے وہاں گورت ہے۔ مع - چھوڑ دے ملاقات نفیست ان کی۔ کہیں وہ "مطلق" کو ایک بادشاہ تصور کرتے ہیں جو انھیں جنوں پر سحر لپی کرتا ہے اور اس کی آمد گاتے ہوئے قصیدہ اور مرثیہ کا زور پیدا کر کے اپنے بیان کو نہ اثر دیتے ہیں:

اس کی آمد ہے جسے کہتے ہیں قاتل جہاں
اس کی آمد ہے جو مشہور ہے ہنگام زماں
اس کی آمد ہے جو کرتا ہے کل میں خزاں
اس کی آمد ہے جو ہے سر فلک تاب و قواں
چنگ کھینچے ہوئے سرگرم خطاب آتا ہے
ملک الموت بھی ہراو رکاب آتا ہے

واسوشت میں عاشق معشوق کو جلی کئی سنا تا ہے۔ امیر نے بھی اس پہلو کو خوبی سے برتا ہے مگر انھوں نے ساتھ ہی ایک اضافہ یہ کیا ہے کہ عاشق کی باتوں پر معشوق کا جواب بھی رقم کیا ہے اور ساتھ ہی ایسے شعرے بھرے "سراپا" کہتے ہیں کہ جسم جاگ اٹھتا ہے:

حلقہٴ ناف نہیں ہے گروہِ موسے کمر
دل عاشق کے ڈاؤنے کے لیے ہے یہ سمندر
ذوق کیا حلقہٴ گوش اس کے ہیں طوطیہ و قمر
دل کو تھیسے تھی اور ہے منظور۔ نظر
صاف آئینہ ہے اس کا حکم صاف نہیں
نکس ہے چارہٴ دُخداں کا چراغ، ناف نہیں
راہن کے وصف میں ہر چند ہے شگاف بیاں
پر مضافی ہے یہاں تک کہ پگھلتی ہے زباں
ساقی پاشع ہے ایسا کہ نہیں جس میں دھواں
ضلعِ مہتاب میں اس طرح کی تصویر کہاں
شکل پر دانہ وہ ہے کون جو مضافی نہیں
ضلعِ فالوں میں ہے پاشع میں ساقی نہیں

امانت گھنوی نے واسوشت کو ایک مکمل روایتی نظم بنادیا تھا جس میں ایک قصہ ساجن جاتا ہے اور "سراپا" ہے، جو اس دور میں انکا مقبول تھا کہ مشہوروں اور غزلوں کے علاوہ سرے تک میں انہیں دو بھر جیسے شاعر اپنے ممدوں کے "سراپا" بیان کرنے لگتے ہیں، جنس کی روح چھوٹ کر واسوشت کی دل کشی میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ امیر جینائی نے بھی اس شکل کو باقی رکھا ہے جس میں بقول جینتلی مانک پوری "بڑے دور مطالعین کے دریا بہا رہتے نظر آتے ہیں اور ان میں سراپا کی تشبیہات و استعارات سحر و اعجاز کا ثبوت دیتے ہیں۔" (۳۷) اسی لیے اس زمانے میں ان کے واسوشت بہت مقبول ہوئے اور ان کا نام امانت گھنوی کے ساتھ لیا جانے لگا۔ امیر نے "واسوشت" میں عصری نکاحوں کے مطابق میلوں ٹیلیوں اور گھر بیلو رسوں کا ذکر کر کے اسے ہر حراج کے نگاری کے لیے اور بھی بڑا اثر بنادیا ہے۔ امیر کی واسوشتوں کی زبان ان کے زمانے کی گھنوی بول چال کا نمونہ ہے جس میں دوزخ و جہنم اور کے ساتھ ضلع جگت بھی رنگ بھرتا ہے۔

جیسے قصیدے کی صنف کو امیر جینائی روایت کی پوری رچاوت کے ساتھ برستے ہیں، اسی طرح دواخت کی صنف کو بھی وہ پورے کمال کے ساتھ برستے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی صنف کے پاکمال شاعر ہیں۔ یہاں بھی اس تنہدیب کی آواز پوری توانائی کے ساتھ صاف سنائی دے رہی ہے۔ یہ کمال اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتا۔ ان کی واسوشتیں بھی اسی لیے ادب کے دائرے میں رچے ہوئے، اس صنف سخن کا ویسے ہی ایک نمونہ ہیں جیسے صنفِ قصیدہ اس کی مثال ہے۔ بچی صورت ان کی مشہوروں میں نظر آتی ہے۔

امیر نے لکھنویاں لکھیں جن میں سے "مثنوی عاشقانہ" (تصنیف ۱۸۶۵ء-۱۸۶۹ء کے درمیان) [۷۵]، جسے کریم الدین احمد نے مرتب کر کے در سال اردو جولائی - اکتوبر ۱۹۶۰ء میں پہلی بار شائع کیا، خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ یہاں بھی اردو مثنوی کی روایت کی چمک کانوں میں دس گونجی ہے اور میر حسن کی مثنوی "سحر الہیان" کی روایت کو تازہ کرتی ہے۔ امیر نے کسی سے سنے ہوئے افسانے کو نظم کیا ہے جیسا کہ اس شعر سے بھی معلوم ہوتا ہے:

ملا ایک افسانہ دلنہیں ہے خاتم فکر ہے جو نکلیں

شہزادہ، بیکر سا کا بھیر اور ملکہ زہرہ جیسی ہیروئن ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ "اردو کی کسی معروف داستان یا مثنوی میں یہ دو دواغوش نہیں کی گئی کہ اس کے اجزا مختلف منظور اور منظور داستانوں میں بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں۔ مثنوی کا مطالعہ کرتے وقت ہر قدم پر احساس ہوتا ہے کہ یہ ایک بلند پایہ شاعر کی بلند پایہ تصنیف ہے۔ داستان مثنوی میں شاعری کے جو جو پہلو ہو سکتے ہیں وہ سب اس نظم میں بہ حسن و خوبی روشن کیے گئے ہیں۔ نظر حافی کے بغیر بھی یہ مثنوی اردو کی اچھی داستان مثنویوں کی صف میں جگہ پاتی ہے۔" [۷۶] مثنوی پڑھتے ہوئے دھیان بار بار "سحر الہیان" کی طرف جاتا ہے۔ اس میں مافوق الفطرت واقعات بھی ہیں، جذبات نگاری بھی ہے اور شاعر اندنگ بھی ہے جو اس مثنوی کے اردو خاتمہ میں اضافہ کر دیتا ہے۔

امیر نے مذہبی مثنویوں میں بھی مذہب اور مثنوی دونوں کی روایت کو زندہ رکھا ہے۔ مذہبی مثنویاں، روحانی و مشقیہ مثنویوں کی طرح تو دلچسپ نہیں ہوتیں۔ ایک خط میں خود بھی لکھا ہے کہ "دو مثنویاں ایک "خود گفتی" دوسری "غیر کریم" بھی موجود ہیں مگر محض ذوالی ہیں۔ شاعری انکی نہیں کہ آپ کو پسند آئے۔" [۷۷] لیکن مثنوی مذہبی ہو یا روحانی دونوں میں دونوں کی روایت کی آوازاں کے پاس ہر آواز کے ساتھ سنائی دیتی ہے اور یہاں بھی وہ اسی طرح روایت کو دہراتے ہیں جس طرح ہم قصیدے اور دواغوش کے مطالعے میں دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی استاد امیر کا لہجہ نمایاں ہے۔ اس روایت کی ہر ادا مان کے وجود کے باطن میں جھل بھرے چراغ کی طرح روشن و دل فریب ہے۔ یہ خصوصیت اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے پاس اس طور پر نظر نہیں آتی۔ روایت کس طرح تخلیقی ذہن کو زندہ و روشن رکھتی ہے، امیر جیانی اس دور میں اس کی پوری مثال ہیں۔

روایت کی یہی صورت ان کے مسدوس: ذکر شاہ انبیاء، سراج الالہام، لہذا لیلۃ القدر میں ملتی ہے۔ جس منصفہ خن میں وہ قلم اٹھاتے ہیں اس کی اپنی ترین سطح پر پہنچ کر ہی لکھتے ہیں یعنی وہ سطح جس پر اس منصفہ خن میں کسی دوسرے صاحب کمال نے اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے تھے۔ اس زمانے میں مسدوس عام طور پر مرچے کے لیے مخصوص ہو گیا تھا۔ امیر کے مسدوسوں پر مرچہ کا اثر نمایاں ہے۔ اکثر مسدوس کے پہلے مصرع مرچے کے مصرع کی طرح معلوم ہوتے ہیں جی... غلطی میں جب رسولِ میر کے گھر گئے، یا ج... جب عالم الہی میں خبر ابھرائے وغیرہ۔ مضامین کی ترتیب بھی مرثیوں کی طرح ہے۔ "شامِ ابد" میں

حضرت قاضی کے جن کا یہ عالم ہے:

فرماتی تھیں وہ رو کے کہ دیکھو مری حالت
ہوئے ہیں جس میں وہ دوسرے پہ ہے حضرت
بچوں سے مرے تم کو نہایت تھی محبت
اس وقت نہیں ہوتی ہے کیوں ان پہ محبت
مجھ میں سے یہ روئے ہیں مٹاتے نہیں ان کو
اب جیسے اقدس سے لگاتے نہیں ان کو

”جہنیت“ کے موضوع پر جو ”مسدس“ امیر نے لکھے ہیں وہ حجاز کا قصیدہ کے دائرے میں آتے ہیں۔

امیر کی یہ ششویں اور مسدس تو ”نعت“ میں ہیں مگر کا کردار کے زمانہ قیام میں انھوں نے محسن
کا کردار کے قصیدہ نے ”ایات نعت“ کو جو کرامت علی خاں شہیدی کی زمین میں کہا گیا تھا، ۱۲۷۵ھ/ ۱۸۵۸ء
میں محسن میں تصحیف کیا تھا اور پھر پورا ایک نعتیہ دیوان بھی ”نماہ خاتم النجین“ کے نام سے ۱۲۸۷ھ/ ۱۸۷۰ء
میں مرتب کیا تھا۔ یہ دیوان بہت مقبول ہوا اور بار بار شائع ہوا۔ یہ انیسویں صدی ہجری کے ان چند نعتیہ
دیوانوں میں سے ایک ہے جس کا ازاول تا آخر موضوع غنی ”نعت“ ہے۔ اس دیوان کے حواشی پر قصیدہ کا رنگ
غالب ہے اور وہ اس لیے بھی کہ رسول اکرم ﷺ سے اعتماد، عشق و محبت اور ان کی مدح ہی نعت کا موضوع ہے۔
اسی طرح ترشح بند ہوا یا ترکیب بند، دہائی ہوا یا قطع، سہام ہوا یا تاریخ کوئی سب میں وہ ”ہند مسلم تہذیب“
کی مخصوص روایت کی بلند تر سطح پر پہنچ کر ہی نظم اُٹھاتے ہیں اور اسی لیے سب بھی کسی منصف غنی کے مثالی
نمونے تلاش کیے جاتے ہیں تو امیریت کی نظر انداز کرنا مشکل ہوتا ہے۔ امیریت کی انیسویں صدی میں اردو
شاعری کی اس روایت کے جو قوی رنگ سے شروع ہوئی تھی آخری بڑے استاد تھے۔ اس دور میں ان کی مقبولیت
کا یہ عالم تھا کہ ان کے دونوں دیوانوں اور دوسری تصانیف بار بار شائع ہوتی تھیں۔ ”سراۃ الغیب“ کا چوتھوں
میرے سامنے ہے ۱۹۳۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے آٹھویں بار شائع ہوا ہے۔ یہی صورت ”مستمحانہ عشق“
کی ہے کہ امیر کی وفات کے تقریباً ۲۱ سال بعد ۱۳۳۹ھ میں امیر الطالع حیدر آباد کن سے چوتھی بار دوبارہ
تھا اور میں شائع ہوا تھا۔ امیر کے یہ دونوں دیوان بنیادی طور پر غزلیات کے دیوان ہیں جن میں ”سراۃ الغیب“
کے شروع میں چالیس صفحات پر مشتمل قصائد بھی شامل ہیں۔

شاعری کی یہی روایت ان کی ”غزل“ میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ ان کا ایک دیوان (غیرت
بہارستان) بجاوے عظیم ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ان کے گھر کی چابی کے ساتھ تلف ہو گیا تھا۔ بعد میں جو
دادا یا امیر اسے جمع کرتے رہے اور ساتھ ہی ان کی غزلیں بھی کہتے رہے۔ شہرہ جلی شہری کے نام ایک خط میں امیر
نے لکھا کہ ”غزل میں میرا کام جس قدر اس زمانے تک مرتب ہوا تھا اور میں نے اسے خوش نو لیس سے لکھا کہ

مطلوبہ اور نہ سب کرایا تھا، سب تلف ہو گیا مگر کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ "مراۃ الغیب" کی صورت بندی۔ "۷۹] گویا "مراۃ الغیب" (مرتبہ ۱۲۸۳ء) میں چالیس سال کی عمر تک کا کلام شامل ہے اور ان کے دوسرے دیوان "مضمّن خانہ عشق" میں انہتر ستر سال کی عمر تک کا کلام شامل ہے۔ یہ دیوان ۱۳۱۳ء میں پہلی بار شائع ہوا تھا جس کا ذکر امیر کے خطوط میں کئی بار آیا ہے۔ ایونکھ سر نے امیر جتائی کے دیوان میں اور مطرود اشعار کی حقیقتی کر کے بتایا ہے کہ "امیر کے مطبوعہ اشعار کی تعداد چودہ ہزار تک پہنچتی ہے۔" "مراۃ الغیب" میں ۷۹۸ غزلیں ہیں جن میں ۳۹ دوغزلے، چودہ سرفز لے، پانچ چغزلے اور تین بیغزلے ہیں۔ "مضمّن خانہ عشق" میں ۳۹۷ غزلیں ہیں جن میں ۵۵ دوغزلے، دس سرفز لے اور تین چغزلے ہیں۔ دونوں دیوانوں میں جن دہائیوں میں ایک غزل ہے ان میں بھی حتی الامکان کوئی قافیہ چھوڑا نہیں گیا ہے۔ اکثر ایک قافیے میں کئی کئی شعر کہے گئے ہیں۔ "۷۹] گویا ان دونوں دیوانوں میں آغاز شاعری سے لے کر آخری عمر تک کا کلام شامل ہے۔ اگر کچھ کلام "مضمّن خانہ عشق" میں تلف شدہ دیوان کا آگیا ہے اس سے دیوان کے رنگ و مزاج پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ آخری عمر میں "امیر القلعات" کی مصروفیت کی وجہ سے امیر کی توجہ شاعری سے ہٹ گئی تھی جس کا ذکر بار بار اپنے مکاتیب میں کیا ہے۔ ۱۴ اپریل ۱۸۹۳ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "شعرو غزل کا مشغلہ ترک ہو گیا بلکہ اس کے ذکر سے غفلت ہوتی ہے۔" "۸۰] ۱۳ مارچ ۱۸۸۹ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "فلت میں مصروفی اور محنت کی بہت حاجت ہے۔ شاعری بالکل چھوٹی ہے۔" "۸۱] ۱۷ دسمبر ۱۸۹۶ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "شاعری کا مشغلہ بہت دنوں سے ترک ہے۔ اب ملازمہ کے کلام کی اصلاح بھی متروک ہے۔" "۸۲] فلت کے کلام کے آغاز ۱۸۸۵ء سے ان کی توجہ شاعری کی طرف کم سے کم ہوتی گئی اور وہ بعض شاعروں کی طرح پر یا مجبوراً غزلیں کہنے یا نواب و امراء کی تقریبات کی ضرورتیں پوری کرنے تک محدود رہ گئی۔ اب تک امیر کی غزلوں کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلا دیوان "مراۃ الغیب" تاج دشاگردانِ ناز کے رنگ میں ہے اور دوسرا دیوان (مضمّن خانہ عشق) از یادہ تر تاج دہلوی کے رنگ میں ہے۔ یہ بات پہری طرح بھی نہیں ہے۔

امیر نے جب شاعری کا آغاز کیا تو کم و بیش اسی زمانے میں تاج نے وفات (۱۲۵۳ھ) پائی لیکن تاج کا رنگ غن کھنڈ اور کھنڈ سے باہر اسی طرح مقبول رہا۔ ان کے استاد امیر سہتپی کے آخری دور کے شاگرد تھے لیکن ان پر بھی تاج کے "طرز جدید" کا رنگ چھایا ہوا تھا۔ امیر جتائی نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی اور خصوصاً تاج کے شاگردوں دوزیر، مکر، بحر، برق، دلیر، کے رنگ میں غزل کہ کر مشاعروں میں دہاو حاصل کی۔ امیر کے دیوان مراۃ الغیب کو بڑے بڑے تاج کی مضمون آفرینی، فریب الفاظ کا استعمال، درجائے تعلقی و معنوی، مثالی اور فارسی کے "خیال بند" شعر کا اعزاز، طویل غزلیں اور زور سخن دکھانے کے لیے دوغزل سرفزل کہنے کا عمل آپ کو نمایاں طور پر نظر آنے کا۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوگا کہ اردو شاعری کی پیشتر چھوٹی بڑی آوازیں، معنی

وانگہار کی سنجیدہ، امیر کی غزل میں گونج رہی ہیں اور اس بھیڑ بھڑکے میں خود ان کی اپنی کوئی آواز سنائی نہیں دے رہی ہے۔ تاریخ اور ان کے شاگردوں کی آوازیں کو یاد کرنے کے لیے امیر کے یہ چار شعر ہی پڑھ لیجئے جو "مراۃ الغیب" سے لیے گئے ہیں:

گردن کو چلج سے نہیں رشتہ بھید کا
 دورا جو بازو کا ہے وہ نہیں المریج کا
 نہیں سودا فطرتِ حسیف کو اس کے دورِ داماں کا
 گدا اور یس بھی ہے کوچہ جاگ گریباں کا
 لٹکا کے مار رکھتی ہے عشاق کو ترے
 لٹکا محب یہ ہے تری زلفِ رسا کے پاس
 زرد نو تھا وقتِ پریش پر دما سرہنر میں
 فریختہ تبرق مجھے سخنِ قیامت ہو گیا

"مراۃ الغیب" میں ایک طرف تو یہ رنگ حادی ہے اور ساتھ ہی اردو شاعری کی مختلف آوازیں ایک ہی غزل کے مختلف اشعار میں بھی اکٹری خانی دیتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سارے رنگ ان کی شاعری میں جمع ہو گئے ہیں اور وہ ان آوازیں میں اپنی آواز تلاش کر رہے ہیں۔ یہ صورت امیر کے ہم معصروں یا ان کے بعد کسی دوسری شاعر کے پاس نظر نہیں آتی۔

امیر کے حلقے میں یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ اپنے لکھنوی ہونے پر، اس کی زبان پر، اس کے اعدائے سخن پر تکرار کرتے ہیں:

دھڑی زباں کا لکھنؤ والوں کے سامنے
 اٹھار ہوئے ملک غزالیوں کے سامنے
 بچی لکھنؤ اور اس کی رنگارنگ سرگرمیاں ان کی یادوں کا سرمایہ ہے:
 امیر افسردہ ہو کر فحشِ دل سوکھ جاتا ہے
 وہ میلے ہم کو لیسرِ باغ کے جب یاد آتے ہیں
 وہ پوری طرح اسی لکھنوی مزاج کے حامل ہیں۔

تاریخ لکھنوی کی وفات کے ایک عرصے بعد جب نئے شعرا کے ہاں ردِ عمل شروع ہوا تو "طرزِ جدید" کی ان خصوصیات کی طرف سے توجہ پڑنے لگی جن میں عشقیہ جذبہ کو شاعری سے خارج کر کے "حسن" پر اور زبان و بیان میں اسلوب اور عادت پر زور دیا گیا تھا۔ اب اس کی جگہ روزِ مرہ کی زبان، محاورے کی صحت اور سلاست بیان پر زور دیا جانے لگا۔ تاریخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں جو شاعری میں بددلی، بے کفلی و بے

اثری تھی اور انھوں نے، جیسا کہ میں نے کہا، جذبے کو شاعری سے خارج کر کے شاعری کو اثر و تاثير اور سوز و گداز سے دور کر دیا تھا۔ ادب و عمل کے طور پر اثر و تاثير کی دوبارہ تلاش شروع ہوئی۔ ”مستم خانہ عشق“ (امیر کا دوسرا بیان) میں اس تبدیلی کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یہی وہ اثرات ہیں جن سے دامن پر میں امیر اللہ خان سلیم، جمال کشوی اور کشنوی میں عشق و عشق و غیرہ اپنی شاعری کے ایک حصے میں رنگ بھر رہے تھے۔ ”مستم خانہ عشق“ یہ یاد رکھنا بھی موجود ہے اور ساتھ ہی امیر اردو شاعری کی روایت کی دوسری آوازوں کو بھی ساتھ لے کر چل رہے ہیں۔ امیر اظہار افراہیت کے نہیں بلکہ اظہار روایت کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں خارجیت بھی ہے اور داخلیت بھی۔ عشق بھی ہے اور حسن بھی۔ اثر بھی ہے اور بے اثری بھی، سحر بھی ہے اور سودا بھی۔ مسکینی بھی ہے اور آتش بھی۔ ساخ بھی ہے اور اوزیر بھی۔ روایت کی جڑیں بھی ہیں اور اس کے خلاف مجاہد موجود کا رد عمل بھی۔ تصوف بھی ہے اور شوخی بھی۔ محاورے کا اظہار بھی ہے اور اظہار کا خشک اور صاف ہوسر تا ٹکڑے پن بھی۔ وہ ان سب رنگوں اور خصوصیات کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں اور یہی ان کی اظہار روایت ہے۔ ان کے دامن میں وہ سب ہل سلا موجود ہے جس سے اردو شاعری کی روایت عبارت ہے۔ امیر اس دور میں اس جذبہ کے ذریعے سورج کے آخری نظار اور آخری اجتناب وقت ہیں:

زینتِ محفلِ اربابِ سخن تھا میں امیرؔ نہ رہی روئی بزمِ شعرا میر سے بعد
”مراۃ الغیب“ کی وہ غزل پڑھی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

خمن اس شوکت پہ بھرائی ہے اس رنگ کا
زبہ دیکھو عشق کی سرکار عالی چاہ کا
اس میں کی تکلف رنگوں سے پیدا ہونے والی رنگارنگی آپ کو واضح طور پر محسوس ہوگی۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے، یہاں بھی اردو شاعری کی روایت کا وہ چہرہ امیر کی شاعری کے کوزے میں دکھایا ہے:

اے جس تو تھیں قافلے دانوں سے جدا
حمیری آواز میں یہ درد کہاں سے آیا
فصل رونے کا ازل میں بھی مجھے تھا درد
نوح کے وقت میں طوفان کہاں سے آیا
مخرف ہیں ذرا بقیس سے پریاں کیسی
آج منہ دیکھ کے اٹھا ہے سلیمیں کس کا
دارغ حسرت گھر سے میں لے کر کہاں جاؤں امیرؔ
جاتا ہوں گل چراغ آرزو ہو جائے گا
فصلی گل میں پھول دکلائیں جو پرچوں کا جمال
کیوں نہ ہو پھر دم کشش مرغِ سلیمیں محلیب

لگاؤ نہ گیسوئے رسا کو
 بچے نہ لگاؤ اس بلا کو
 زلف اس کی مربع دل کے لیے جال ہوگی
 چوٹی گندمی تو جان کا جنجال ہوگی
 جسے سارا رانہ آفتاب مشرکہا ہے
 وہ اک اترا اٹھا پھانسا ہے اپنے داغ ہجر اس کا
 کبھی دیوانہ اُلفت نہ ٹھہرا سبھا
 لوگ سمجھانے کو سمجھا بچے کیسا کیسا
 ثبات بحر جہاں میں نہیں کسی کو امیر
 دھر نمود ہوا اور دھر صواب نہ تھا
 جو تیغ ساعد ہوئی مقابلِ تحفِ مکی خلقِ منگی بھل
 انت مکی صاف جوتے تاملِ اللہ دیا گوشہ آشتیں کا
 کرتا ہوں جو کنگھی تو یہ کہتے ہیں گیسو
 کانٹوں میں نہ کچھو ہمیں دامن تو میں ہم

آپ نے دیکھا کہ ان اشعار میں اردو شاعری کی روایت کی طرح جلوہ دکھارہی ہے۔ یہ ایک رنگ نہیں بلکہ دوسرے بہت سے رنگ ہیں جو اسی طرح اُتھر کے دو لوہے میں نظر آتے ہیں۔ شاعری میں ان کا تخلیقی سطر داخلیت سے خارجیت اور غلطت سے انجمن کی طرف دہکتا ہے:

غلطت میں تھا تو شہدِ معنی تھا میں امیر
 غلطت سے انجمن میں جو آیا سخن ہوا

شاعری کی اس روایت کے تعلق سے ان کے کلام میں دو سارے کتابیات، تعلیمات و درجات موجود ہیں جن سے یہ روایت مہارت ہے اور یہ کتابیات و تعلیمات نئے معنی میں نہیں بلکہ انہیں معنی میں استعمال ہوتے ہیں جن میں گزشتہ مساتذہ نے انہیں استعمال کیا تھا مثلاً سایہ دیوار، نقشب، مرغ و دام، گل و عنبر، لب و سیر و تر کش، واقعہ و زائد، سے و جام، جام جم، قلع و زار، برہمن و مسلمان، صبر و کوشش، بحرِ مغاں، محبوب و چارہ ساز و مونی، وادیِ انکمن، کعبہ بیت خانہ، دیر و حرم، کبوتر و جامہ، برقع و مغل، عارض و گیسو، یوسف و کعبان، دار و منصور، طوطی و قردوس، بھینسی و مسیحا، نقشِ بزرگ، نقشِ عامل و غیرہ وغیرہ امیر کے بعد ان کتابیات و تعلیمات کا استعمال رفتہ رفتہ کم ہو جاتا ہے اور جدید شعرا جب ان کو استعمال کرتے ہیں تو امیر کے برخلاف موجود زندگی سے پیدا ہونے والے احساس کے اظہار کے لیے کرتے ہیں، جس سے ان کتابیات کے نئے پہلو اور نئے معنی سامنے آتے ہیں۔

امیر یتیمی، نکستہ اور دلی کے شعرو کی طرح دو دو فز لے، سہ فز لے یا چ فز لے کہہ کر اپنی کار و انگاری کا

سکھ جاتے ہیں۔ ان کی غزلیں طویل بھی ہوتی ہیں اور مشکل و سنگار و زمینوں میں بھی ہوتی ہیں۔ دو ہیج کے برعکس و جست استعمال سے ان کے استادان کمال اور زبان و بیان پر قدرت کا اظہار ہوتا ہے۔ امیر کم و بیش ہر قافیے میں شعر کہنے کا احترام کرتے ہیں اور اکثر ایک ہی قافیے میں کئی کئی شعر کہتے ہیں اور ہر شعر، ایک قافیہ میں ہونے کے باوجود، معنی و مضمون کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ عام طور پر ان کے شعر مربوط، اظہارِ چھوڑ اور معنی لیے ہوئے ہوتا ہے۔ ان کا شعر، ناخ کی طرح، بنا سنورا ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی ناخ کی طرح بے تاثیر بھی ہوتا ہے۔ اس دور میں تنبیہات کا بھی ایک خاص طریقہ ہو گیا تھا جسے ہم تنبیہ برائے تنبیہ کہہ سکتے ہیں۔ یہاں تنبیہ کسی امر کو واضح کرنے کے لیے ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ محسوس کرانے کے لیے بھی ہوتی ہے کہ دیکھیے تنبیہ شعر میں لائی گئی ہے اور اس کی نوعیت یہ ہوتی ہے:

ہے دل کا سرد مہری مستحق سے یہ حال
چھوے درخت برف سے کوئی ٹھلا ہوا
سبزہ خطا نے گنہگار سے عارض کی بہار
تھا جو لالے کا جن کہیت ہے اب دھانوں کا
طرح سے وہ گلاب شوق جا لپٹی ہے دشمن سے
کمر بکلی نے کوہِ آتش افکاش کی نطولی ہے
آنسو ہمارے دیکھ کے خوش ہو رہے ہیں وہ
چاند بے موتیاں کی ہیں پائے نگار میں

ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ امیر کا ذہن خارجی لوازمات کی طرف جھکا ہے اور اسی لیے وہ جذبہ عشقِ امیر کے کلام میں نہیں ہے جس کے لیے ذہن کے داخلی جھکاؤ کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان کے ہاں ”عشق“ معاطلات کے بیان میں ایک کردہ جاتا ہے۔ امیر نے ضمنِ ذاتی کے بجائے ذریعہ رات و لباس کو حسن اور رگی اداؤں کے بیان کو عشق بھیجا ہے۔ ان کی غزل اسی طرزِ فکر سے عبارت ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

ہنگ۔ عاشق کے لیے حسن درد پیش ہوا
کون کہتا ہے زخ صاف پہ یہ بچک ہے
کہیں کالا تو اخرو شیر محشر بھی نہ ہو جائے
بہا ہے بھیل کر کاہل مری شامِ جدائی کا
چم کر آٹھوں میں دکھوں انہیں چنگی کی طرح
باد دلو اتے ہیں جتنی تری، جتنو مجھ کو
ٹکلیں بھی آنکھوں پہ نہیں ہوتی ہیں ہماری

دل دار بھی دل پہ گراں ہو نہیں سکا

یہاں ناز کا اثر بھی ہے لیکن ساتھ ہی روایت کے دوسرے اثرات بھی موجود ہیں۔ امیر کے ہاں شعر میں روایتی تو بہت ہے، وہ ناست سے پیدا ہونے والی چمک دک بھی ہے لیکن لطافت نہیں ہے۔ ان میں روایت کے راستے پر چلنے کی غیر معمولی صلاحیت ہے اور اسی لیے، مزاج کی مناسبت سے، روایت کے دائرے کے باہر میں سفر کرتے ہوئے مطمئن ہوتے ہیں۔ ”مراۃ الغیب“ اور ”صنم خانہ عشق“ دونوں میں روایت کا دھارہ یکساں طور پر بہہ رہا ہے۔ امیر کے ان دونوں دواوین میں فکر کی سطح پر کوئی فرق نہیں ہے البتہ ”صنم خانہ عشق“ میں معنی ضمن سے اکتھا مارا دوز پاؤں تجھ کر کھل اٹھا ہے۔ یہ کہنا کہ دوسرا دواوین ”صنم خانہ عشق“ داغ دہلوی کے ذریعہ آگیا ہے، صحیح نہیں ہے۔ امیر داغ دونوں ایک ساتھ طرزی زمین میں غزل کہہ کر نواب و امراء کی محفلوں میں شریک ہوئے ہیں۔ مشاعرے میں کامیابی کی خواہش دونوں کے اندر موجود تھی۔ دونوں اپنے دور کے پسندیدہ رنگ میں شعر کہہ کر مشاعرہ چیتے کی کاوشیں کرتے ہیں لیکن حواجا ایک دوسرے کے حریف نہیں طیفہ دے جتے ہیں۔ داغ اپنی شوخی، محاورے کے بے ساختہ و گرم استعمال اور ”جنسی عشق“ کے پہلو کو اشارے اشارے میں نمایاں کر کے محفل پر چھا جاتے ہیں۔ امیر نے بھی بہت سی اور خصوصاً طرزی فریسی اسی رنگ میں کہیں لیکن یہ استاد امیر کا وہ روایتی رنگ نہیں ہے جس سے ہم انھیں پہچانتے ہیں۔ وہ بحیثیت مجموعی اردو شاعری کی روایت کی رنگارنگی اور اس کے لکھنوی طرز و فکر سے وابستہ رہے اور یہی امیر کا رنگ و خوش ہے مثلاً یہ چند شعر میرے ساتھ آپ بھی پڑھتے چلیے:

مرے ہی سامنے دامن اٹھا کر ناز سے چلتا
مجھ سے بھر گھ اٹا مرے چاک گرہاں کا
کوہے میں ترے ملا یہ آرام
نہد آگنی چشم نقش پا کو
لیپے ہیں چوٹی میں ہر اس بری نے
جو کالے تھے اب کوڑیلے ہوئے ہیں
پڑا جو سانپ گیسو تو وہ کمر لگی
اٹھلا جو کامرے سے آہل تو درویشانہ ہوا
جہیں پر جھوٹ انکلاں کی پڑی ہے
کئی میرے کی نیلم میں جڑی ہے
تو جہاں میں ظن کے نکلا غل دھاتی ہوئی
جاسد زہی سے تری کس کس کی عریانی ہوئی

غور کیجئے تو ان اشعار میں اردو شاعری کی روایت، اپنے مختلف لہجوں میں بول رہی ہے اور روایت کا بھی سناؤ استاد امیر کی شاعری کا جوہر ہے۔ ان روایتی لہجوں میں وہ صفائی و زور بیان پیدا کر کے، اسے جاذبِ نظر بنادیتے ہیں۔ امیر جانی اپنے دور کے کارخانہ شعر سازی کے سب سے بڑے دست کار ہیں اور اپنے ذہب کی جو بھی چیز چن کر لے لیتے ہیں وہ ایسی صاف سخری ہوتی ہے کہ سب کو عام طور پر پسند آتی ہے۔ اس کی تصدیق اس بیان سے بھی ہوتی ہے جو ان کے شاگرد ممتاز علی آہ نے اپنی تصنیف میں کیا ہے کہ "۱۸۸۹ء سے ۱۸۹۳ء تک میں نے دیکھا کہ اپنے شوق سے کچھ کہنے کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا تھا۔ اکثر کسی عزیز یا شاگرد وغیرہ کے اصرار سے مجبور ہو کر یا تنگم ضرورت سے کچھ کہتے تھے۔ ان دنوں میں غزل کہنے کا طریقہ میں نے یہ دیکھا کہ جب کچھ کہنا ہوتا پہلے اس زمین کو اپنے دماغ میں بھرتے۔ جب طبیعت اس طرف متوجہ ہو جاتی تو دفتر ہی میں ہم لوگوں کے پاس غرض پر بندہ جاتے۔ فرماتے ہیں بیجا مستان یا میاں و سیم یا ہاں میاں چلن غزل کہلو الو۔ کوئی قافیہ بتایا جاتا آپ اس میں شعر لکھنا شروع کرتے۔ ایک کے بعد دوسرا دوسرے کے بعد تیسرا۔ پس یہ معلوم ہوتا تھا کہ شعر کہے ہوئے یاد ہیں۔ جب تک یہ نہ کہا جاتا کہ حضرت اس قافیے میں اب تو بہت اچھے اچھے شعر ہو گئے تب تک اسی قافیے میں کہتے چلے جاتے۔ یہ کچھ کر ایک بار میں نے عرض کیا کہ حضرت کو شاعری سے غرت ہی ہو گئی ہے مگر مشق کتنی بڑھی ہوئی ہے۔" [۸۳]

ایک خط نام زاد سہارن پوری میں شعلی شعر کے بارے میں امیر انھیں مشورہ دیتے ہیں کہ "ہر زمین میں اشعار کی تعداد غزل سے نہ بڑھ جانا چاہیے۔ ہر زمین کا ایک پناہ ہوا کرتا ہے۔ جہاں اس سے بڑھ جاتی ہے بدلنا آ جاتی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ سنگار و زمینوں میں کاکہ کوشش کی جائے مگر مزید شعر ایسے نہیں ہوتے کہ سننے والے ہنکارے بھرنے لگیں، اسی لیے میں چاہتا ہوں کہ تمہارا سحر یا ر شاعر اپنا وقت ایسی شور و لا حاصل زمینوں میں صرف نہ کرے۔ لوح و دہان زمین اختیار کر دو دیکھو کیا سزا آتا ہے۔" [۸۳]

یہ طریق کار ایک ایسے شاعر کا ہو سکتا ہے جس کے لیے دست کاری و ہنرِ مصدی کمال شاعری ہے۔ امیر کو بھی اپنے کام پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ روایتی نقش و نگار کے ساتھ شعر پر شعر کہنے پر حاوی ہیں۔ زاد سہارن پوری کو جو استاد نے مشورہ دیا ہے اس میں حرے دار، ہنکارے، لوح و دہان، حرا وغیرہ الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری ان کے لیے ایک بڑے استاد پوری کا سا کام ہے اور شاعری خوبی یہ ہے کہ وہ پوری کی طرح سارے وغیرہ اس طرح ملائے کہ لوگ اٹھکیں چاہتے رہ جائیں۔ یہی انداز اس دور کی شاعری پر حاوی ہے اور یہی ہنکارے دار شاعری خاص و عام میں مقبول تھی۔ دماغ اسی ہنکارے دار شاعری کے ممتاز و منفرد شاعر ہیں۔ یہی امیر کا زاویہ نظر ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں جابجا کیا ہے:

کسے ہے فکرِ مضامین تازہ کی فرصت
امیر ہے مجھے شیرینی زباں سے غرض

امیر اپنے مضامین کو بڑی دھکم پھل بندش سے
 بھلاتا رکھ عموماً سے بوجھ بھاری کب سمجھتا ہے
 ہے رنگ دہلیز میں بھی غزل کہتے ہیں رنگیں
 ہم رنگ امیر اپنا بدلنے نہیں دیتے
 ہے زمین ست میں بر باد کاوش اسے امیر
 جیسے رنگیں میں چاہا اکثر بنے اور نوٹ جائے

امیر کی شاعری روایتی بندھی لگی شاعری ہے۔ جیسے جیسے عشق بڑھتی جاتی ہے سلاست و صفائی، چمک اور اُجلاہٹ
 زیادہ ہو جاتا ہے اور اسی لیے ”ممن خانہ عشق“ کا رنگ ”مرآۃ العیب“ سے الگ ماسطوم ہوتا ہے لیکن یہ فرق
 صرف اعتبار و بیان کی سطح پر ہے، انداز نگار اور روایت کی رنگارنگی دونوں میں ایک سی ہے۔ ”ممن خانہ عشق“ کے
 اس شعر میں بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

وہ امیر ایسا ہو کہتا شعر میں یا مستحق کا کہنا
 صاف ہے بندش محضوں روشن یا مثلاً اللہ یا مثلاً اللہ

یہ کمال امیر نے ”ممن خانہ عشق“ میں حاصل کیا۔ یہاں زبان و بیان کی سلاست، صفائی الفاظ اور محاورات کی
 بدچلتی، بول چال کا لطف اور چٹخا رہا عشق سے اُبل کر فطری ہو گیا ہے۔ دیکھیے یہ اشعار اب کیسے روشن ہو گئے
 ہیں:

ماننے کو تو میں نہیں کہتا
 جان من من تو لو ذرا مطلب
 مانی ہیں میں نے نیکروں باتیں تمام عمر
 آج آپ ایک بات مری مان جاؤ
 روکنا روڑ کا ٹھہرا ہے تو یہ من رکھے
 روڑ کے دو ٹھنڈے والے کو مٹاتے بھی نہیں
 دیرت کا اعتبار کیا ہے امیر
 آدمی بلہلا ہے پانی کا
 وہ کیا اپنے گلے میں ڈال کر ہاتھیں غریب
 عید کے دن جس کو غربت میں دامن یاد آ گیا
 بھنسی جو دام میں پھیل تو کن دکھوں سے
 بھی جان کو بھی سوائے آشیان دیکھا

لاش پہ صبرت یہ کہتی ہے امیر
آئے تھے دنیا میں اس دن کے لیے
تم کو آتا ہے پیار پہ طہر
مجھ کو خیمے پہ پیار آتا ہے

یہ دارج کا رنگ نہیں ہے یہ اور کسی کا بھی رنگ نہیں ہے بلکہ امیر کا رنگ ہے جو "روایت" کی مختلف آوازوں کے ملنے سے، عشقِ سخن کے ساتھ، از خود بن گیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں امیر کو بچکانا جاسکتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ قصہ کے مناہوں میں ایک صنعت گریا بھی ہے جو روایت کی جان بچوڑ کا اشعار میں رکھ سکتا ہے۔ اسے آپ امیر کی انفرادیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ انفرادیت کی یہ صورت، جیسا کہ میں نے کہا، روایت کے دائرے میں رہے ہوئے خود ہی پیدا ہو گئی ہے۔ روایت کے دائرے میں ہی وہ ایک پٹری سے پٹری بدلنے پر قادر ہیں۔ رام پور کے مشاعروں میں، جب دارج وہاں موجود تھے، اپنی استاد کی کو قائم رکھنے اور اعلیٰ ذوق سے دلو لینے کے لیے امیر نے دارج کے رنگ میں بھی شعر گوئی کی لیکن یہ شوقی، یہ جمیل چھاڑ، یہ ہنسی ادا رہے، پہلے سے اور غزل کی روایت میں موجود تھے اسی لیے استاد امیر کو اس رنگ میں شعر کہنے میں بھی کوئی دیر نہیں گئی۔ دارج بھی اسی روایت سے اپنا رنگ بنا رہے ہیں اور اس میں اپنے مزاج کی اپنی پلاٹ، سلی شوقی، وصل کے مضامین، معشوق سے جمیل چھاڑ اور معاشقات کو بے تکلفی دے باکی سے، محاورات کے بے ساختہ استعمال سے ایک ایسا مزاج پیدا کر دیتے ہیں کہ سننے والا اگلیاں چاٹتا رہ جاتا ہے۔ اس رنگ کو اپنی حقیقی زندگی کے تجربات سے دارج نے ایسا ستارا کہ یہ ان کی انفرادیت بن گیا۔ امیر نے زائد ہو کر عقلِ سخن میں عقولیت و پندیرگی کے لیے، اس راستے کو اختیار کیا اور وہ بھی بوسہ وصل اور جوہن کی باتیں کرنے لگے اور یہ باتیں تھیں جن کا انھیں دارج کی طرح، کوئی ذوقی تجربہ نہیں تھا۔ اسی لیے ان شعروں میں اور پراہنِ ماحسوس ہوتا ہے اور وہ شوقی کے ہاں جو اسی لیے بنے تھے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے امیر کے یہ وہ چار شعر دیکھیے:

ہم بڑھ چکے جو وصل میں بولے وہ ناز سے
میں بس کہ بوسے ایک کے تم چار لے چکے
کیا حرسے کی ہے طبیعت اپنی
ایک بوسہ جو ملا لوٹ گئے
جو بن اُٹھا رہے ہیں جن کو نہ چاہیے
باد سہا لگائے کی چوری انار کی
چور نشہ میں یار بدلو ہے
اب لپٹ چاہیے تو قابو ہے

جب داغ کا یہ رنگ سارے ہندوستان میں مقبول و عام ہو کر پھیلا تو امیر نے بھی روایت کے دوسرے رنگوں کے ساتھ اس رنگ میں بھی شعر کہے۔ اس وقت یہ رنگ انکا مقبول تھا کہ جب نو جوان اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز کیا تو پہلے اسی رنگ کو اپنایا جو آج بھی ”بانگ درا“ میں دیکھا جاسکتا ہے۔ امیر جتنی جیسے روایت کے ہر رنگ میں صاف سحر و شعر کہنے پر قادر تھے اسی طرح اس رنگ میں بھی اپنا رنگ بھاپا۔ معاملہ ہندی کا یہ رنگ ”مراۃ الغیب“ میں بھی ملتا ہے لیکن ”ضمخاۃ شقی“ میں زیادہ مکمل کیا ہے کہ یہی رنگ اس دور کا پسندیدہ و دلربا رنگ تھا۔ یہ شخص نکالی نہیں ہے بلکہ ان کے حراج کی مطابقت پنے بری (Adaptability) اور کسی دوسرے رنگ میں خود کو ڈھالنے کی وہ غیر معمولی اہلیت تھی جو ان کے معاصرین میں اس طور پر کبھی نظر نہیں آتی۔ یہ مطابقت پنے بری امیر کی سرشت میں موجود ہے اور جس کارنگار رنگ انکھار نہ صرف ان کے دونوں دواوین میں ملتا ہے بلکہ ان کی شاعری میں استعمال ہونے والی اصناف سخن جیسے داسوخت و طیرہ میں بھی اسی طرح ملتا ہے۔ امیر ظلف لہجوں، طرزوں، انداز ہائے بیان، اور الفاظ و محاورات پر ایسی قدرت رکھتے ہیں کہ نقل ”ان کے ہاں“ اصل“ کا روپ دھار لیتی ہے۔ دیکھیے یہ چند اشعار جو میں یہاں درج کر رہا ہوں، داغ کے نہیں بلکہ امیر کے ہیں:

ہاتھ میں لے جو پڑھایا تو کہا
بس بہت پاؤں نہ پھیلائے گا
پہنا میں پورے لے کے تو بولے کہ دیکھیے
یہ دوسری خطا ہے وہ پہلا قصور تھا
ایک سے ایک حسینوں میں ہے اچھا لیکن
مجھے چڑھ جائے جو اپنے وہی مال اچھا ہے
آنکھیں دکھلاتے ہو جو بن تو دکھا صاحب
وہ الگ ہاتھ کے دکھا ہے جو مال اچھا ہے
نگہ جائے کہاں سینے سے آنھ کر
نہیں تو حسن کی دولت گزری ہے

یہاں دیکھیے داغ جو ہاتھ اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے سے کہتے ہیں امیر محض روایت کے برتے پر نہیں دہراتے ہیں اس لیے جب ہم داغ کو پڑھتے ہیں تو بھولہ بالا اشعار کی موجودگی کے باوجود اس رنگ میں امیر کو بھول جاتے ہیں اور روایت و نقل کا فرق ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ داغ کے اشعار اسی لیے نہ قاصر ہیں۔ روایت کی رنگارنگی ان کا کمال ہے اور شاعری میں بس یہی ان کا کمال ہے۔ اس بات پر بھروسہ درود چلوں کہ امیر نقل میں اصل سے اس قدر قریب آجاتے ہیں کہ زاویہ کو ہم اصل کو بھول جاتے ہیں اور بے ساختہ دلوں کو سے نقلی ہے۔ اردو شاعری کی روایت کی رنگارنگی امیر کے ہاں سب آتی ہے اور ہمیشہ کے لیے ان کے کلام میں

مضبوط ہو جاتی ہے۔ اس تہذیب اور شاعری کے کم و بیش سارے لہجے ان کے کلام میں درآئے ہیں۔ امیر کمال کے رتن ساز ہیں۔ جس قسم کا مومن ان کو دیا جائے وہ ہو، ہو دیوانی برتن تیار کر دیتے ہیں اور کمال یہ ہے کہ اسے اصل چیز بنا کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کے مطالعے سے اس روایت کی تاریخ مرعوب کی جا سکتی ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ گھنٹہ کی گھنٹی چنی والی شاعری اور کھلے اشعاروں سے جنس بھری شاعری کو اپنی شاعری میں رچاوت کے ساتھ لانا کیا اخیر کے کردار اور ان کے فنی کردار الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے کا عمل ہے؟ کیا ان کے زہد و تقویٰ میں انہماک کے پیچھے، لاشعور میں، ایک عاشق حراج، آوارہ اور پیش پرست چمپا بیٹھا ہے اور امیر دوہری شخصیت کے مالک ہیں؟ لیکن ایسا نہیں تھا۔ امیر ایک زوال پذیر تہذیب کے آخری دور کے ایک ایسے انسان تھے جو روایت کے اچھے اور برے دونوں پہلوؤں کا روحانی انداز میں ساتھ دے سکتے تھے۔ ان کی غزلوں میں جو ”مشق“ ملتا ہے اسے کچھ جذبہ عشق سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ عشق کی روحانی باتیں وہ بالکل اسی طرح شعروں میں باندھتے ہیں جیسے کوئی عشق پار پور۔ دوسری طرف مذہب کی باتیں بھی ان کے ہاں اسی طرح باندھی جاتی ہیں۔ دونوں سے ان کا تعلق رکھا ہے۔ شاعری میں دونوں ان کے لیے قابل قبول ہیں۔ ان کی مذہبی مشنریاں۔ ”نور لعلی“ اور ”ابر کرم“ کی عطا کردہ اور ضعیف حکایات و قصص سے بھری ہوئی ہیں جنہیں، جیسا کہ ایک خط میں خود امیر نے لکھا ہے کہ ”وہ مشنریاں مفکر ایک ”نور لعلی“ دوسری ”ابر کرم“ بھی موجود ہیں مگر محض ثوابی ہیں۔“ [۸۵] ان کا نعتیہ کلام بھی اثر و تاثر سے خالی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ”امیر کے اشعار میں مضمون کی بلندی، خیالی کی فراغت، بیان کی صافیت اور زبان کی صحت فرض کرنا چنگی کلام کے تمام لوازمات موجود ہوتے ہیں لیکن شاعری کی چاہ۔ یعنی شاعری کی عدم موجودگی کے باعث ان کی شخصیت ایک حسین مگر بے روح جسد سے زیادہ نہیں قرار پا سکتی جس کو اس بات میں شبہ ہو، ”مراۃ الغیب“ اور امیر مرحوم کا نعتیہ بیان دیکھ لے کہ اس مجموعہ بے لطف و بے رنگ میں دس میں شاعر بھی ایسے نہ لگتے جس سے اہل دل کے قلوب کو سرد اور درباب نظری آنکھوں کو نور حاصل ہو سکے۔“ [۸۶]

امیر بیانی کو خود اس دور نگاہی کا احساس ہے لیکن وہ ان دونوں کو روحانی طریقے پر ملا دیتے ہیں:

نہ چھوڑا پاس ایمان حق پرستی اس کو کہتے ہیں

روحانی تباہ میں بھی چلے ہم قہر زدہ ہو کر

ان کے پاس محسوس ہوتا ہے کہ وہ محویت اور دور نگاہی کا مفکر ہو سکتے تھے مگر وہ اپنی جگہ پر اہل طریقے سے بند ہے :

دلان گل کو طود نہ چھوڑا ورنہ اسے امیر

کچھ ڈر مہیا کا ہم کو نہ خوف، حیم تھا

ان دونوں راہوں میں سے کسی ایک پر شدت کے ساتھ چلنے کی طرف وہ ہائل نہیں تھے اور اسی لیے کسی فلسفاتی

سلسلہ کش کا شکار نہیں ہوئے :

کبھی کبھار میں صرف مجھ کو ہر سہیلی دیر میں جا کے حرم سے ظہر
رہے دین میں کفر بھی مد نظر نہ قسم سے بگڑ نہ خدا سے بگڑ

”امیر“ باب احساس اور ”شوقِ شای“ دونوں پر ایک وقت اُٹل رہے اور اسی لیے ان کا کلام عام طور پر شاعر سے خالی ہے۔ بناوٹ اور شدت ان کے حراج میں نہیں ہے۔ ان کی شخصیت میں ہر قسم کا رنگ جذب ہو جاتا ہے اور اردو شاعری کی روایت اس میں سما جاتی ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو ان کی شخصیت کو نئے پھوٹنے سے پہنچاتی ہے اور اسی لیے رجائیت اور حوصلہ ان کے پاس زندہ و باقی رہتا ہے۔

روایت کی رنگارنگی میں امیر کے پاس ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے ان کی درد آشنائی کا پتا چلتا ہے۔ گاہِ عشق کے درد کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ”شای“ کے خاتمے اور اس تہذیب کی چابی کا اثر بھی ان کی شاعری میں موجود ہے جن کی یہ صورت سامنے آتی ہے۔

ترپ کے صف سے کلیجہ نکل پڑے نہ امیر
بہت جو درد اٹھے دل پہ ہاتھ دھر لینا
امیر ایسا کیا وہاں اجل نے قصرِ شای کو
کہ آنکھیں رکھ کے روئی بے کسی ایک ایک روزن پر
رہے تصویرِ میرانی ہم ان کے روبرو برسوں
لبِ خاموش سے کی در و دل کی گفتگو برسوں
بادشہ ہے گدا، گدا سلطان
کچھ جب انتحاب ہوتے ہیں -
خزاں میں کیسے نہ بلبل سے پہچانے کو
کہ وہ بہار کی باتیں گئیں بہار کے ساتھ

روایت کی اسی رنگارنگی میں امیر کے بہت سے شعر ایسے سامنے آتے ہیں جو آج بھی شاعری کا ذوق رکھنے والوں کی زبان پر دواں دواں ہیں اور جن میں سے پھر یہ ہیں:

امیر صبح ہیں احبابِ حالِ دل کہہ لو
بہرِ انقاسِ دلِ دوستاں رہے نہ رہے
دشمنوں کا ذکر کرتے ہیں حضورِ دوستاں
دوست جب دشمن ہو ہر کس سے شکایت کیجیے
کلامِ عمر اسے دیکھتا رہا ہوں مگر
خود حسرتِ دیدارِ یارِ باقی ہے

پوچھتا میں جو سمجھا کہیں مجھ کو ملے
درد دل کی بھی قصیں کوئی دوا آتی ہے
قرعہ ہے یا روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیوں کر
جو چپ رہے گی زبانِ تجرُّبو پکارے گا آتشیں کا
تجربہ چلے کسی پہ ترچے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے ہجر میں ہے
جتنی ساتھ دنیا سے کیا لے گیا
مگر جو کسی کو دیا، لے گیا
حیر پہ حیر نکاد قصیں دار کس کا ہے
سینہ کس کا ہے مری جان جگر کس کا ہے
کھاب سچ ہیں ہم کر دیش ہر سہ لے لے ہیں
جل اٹھتا ہے جو یہ پہلو تو وہ پہلو لے لے ہیں
دست کا اعتبار کیا ہے امیر
آدی بلبل ہے اپنی کا
ہوئے نامور بے نکاں کیسے کیسے
دشمن کماگئی آہاں کیسے کیسے

اسیے اشعار، جو زبان و بیان کا حصہ بن گئے ہیں، کتنے شعرا کے دوا ہیں سے آج تلاش کیے جاسکتے ہیں؟ امیر اس لیے بھی انیسویں صدی کے نصفِ آخر کے ناقابلِ فراموش شاعر ہیں۔

امیر دہلی روایتی شاعر ہیں۔ روایت ان کی ساری شخصیت پر چھائی ہوئی ہے۔ فطری و غیر فطری شاعری کی بحث ”رومانی تنقید“ سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تنقید شاعری کی انفرادیت پر زور دیتی ہے اور اگر کسی شاعر کی فطرت میں وہ جذباتی کوانٹم نہیں ملے جن کا شاعری کے عام تصور سے تعلق ہے تو انہیں غیر فطری شاعر کہہ دیا جاتا ہے۔ اس نظر سے کلرینج اور دروازہ نے ڈرامائن اور پاپ کو غیر فطری کہا۔ یہ اٹھارویں صدی کا زاویہ نظر تھا۔ ہمارے ہاں انیسویں صدی میں مولانا حالی نے اس بات کو ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں لکھ کر اس نظر پرے کو عام کر دیا اور اردو شاعری میں بھی فطری شاعری اور غیر فطری شاعری کی تو لیاں بنادی گئیں۔ چنانچہ ذوقِ غیر فطری، غالب فطری، نازِ غیر فطری، آتش فطری، امیر غیر فطری اور داغ فطری شاعر کہلائے جانے لگے۔ جدید دور میں جب رومانی تحریک کے خلاف ردِ عمل ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ یہ فرق فطری و غیر فطری کا نہیں ہے بلکہ ایک قسم کی شاعری اور دوسری قسم کی شاعری کا ہے۔ ایک شاعر جذبہ اور الہام سے شروع

کرتا ہے اور ٹیکنیک تک آتا ہے۔ دوسرا ٹیکنیک سے شروع کرتا ہے اور جذباتیہا تک پہنچتا ہے۔

امیر ہمدی دوسری قسم کے شاعر ہیں اور خصوصیت کے ساتھ اردو شاعری کی روایت کے شاعر ہیں۔
ذوقی، دہلوی کی طرح امیر ہمدی بھی اردو شاعری کی تہذیبی و فنی روایت کو تاریخی شعور کے ساتھ اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ انھوں نے جیسا کہ پہلی طور میں ہم دیکھ آئے ہیں، خاصی تعداد میں ایسے ذوقہ اشعار یادگار چھوڑے ہیں جو اردو تہذیب کا سرمایہ ہیں اور جو طرزِ ادا کے بلند ترین معیار پر مبنی ہیں۔ وہ غیر نظری شاعر نہیں ہیں۔ ہمیں ان کی شاعری کو دہائی تنقید کے پیمانے کے بجائے تاریخی شعور کے ساتھ ”روایت“ کے پیمانے سے دیکھنا چاہیے۔

امیر انیسویں صدی کے خاتے کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو شاعری جن رجحانات کے ساتھ انیسویں صدی کے خاتے تک پہنچنے پہنچنے ان کا رد و ثبات جاتا ہے، صرف ٹیکنیک باقی رہ جاتی ہے اور شاعر دست کار (Technician) بن کر رہ جاتا ہے۔ مظاہر تہذیب کو رد و پڑ کر دم توڑ رہی ہے اور مطربی تہذیب نے اس پر قبضہ کر لیا ہے۔ تاریخ کی شاعری میں جو جان نظر آتی ہے وہ اس تہذیب کا سنبھالا ہے۔ امیر کی شاعری میں کم و بیش اردو کے ہر بڑے اور صفِ دوم کے ممتاز شاعروں کی آواز اور اس کی ”نقل“ موجود ہے۔ وہ لکھنؤ کے شاعروں کا خاص طور پر نتیجہ کرتے ہیں۔ جس مختلف جن کو برتتے ہیں اسے اس کی بلند ترین سطح پر پہنچ کر اپنا کمال لہن دکھاتے ہیں۔ وہ تاریخ سے بھی آنکھیں ملاتے ہیں۔ وہ روایت کے ہر راستے پر غماز و صفائی کے ساتھ کامیابی سے چلتے ہیں۔ ان کی شاعری نہایت دلچسپ، شائستہ و شستہ اور منجھی ہوئی ہے لیکن بڑے شاعروں کے درمیان وہ دے دے سے نظر آتے ہیں اور وہ اس کی ہے کہ اردو شاعری کی یہ روایت چہری طرح ذوقہ نہیں رہی ہے اور اب غائب خانے میں رکھنے والی چیز بن گئی ہے۔ ہر دور کے خاتے پر لکھی جاتا ہے اور امیر ہمدی اردو شاعری کی قاری روایت والے دور کے ”خاتم“ ہیں۔

یاد رہے کہ فنی شاعری میں کوئی دوسرا ان جیسا نظر نہیں آتا۔ ان کے شاگردوں میں بے نظیر شاہ وادائی، احسن اللہ خاں، ثاقب، نواب فصاحت جنگ، بہادر طیل، نامک، پوری، حبیب الرحمن خاں شروانی، حسرت موہانی، دل شاہ جہاں پوری، ریاض خیر آبادی، زاہد سہارن پوری، چترت دین، جاحد سرشار، عبدالحلیم شرر، ماسعود علی شوقی، قدوائی، دایا پن رام پور نواب، یوسف علی خان، عالم، نواب کلب علی خاں نواب، نور الحسن میر (صاحب نور المصنعات)، وغیرہ جیسے قد آور حضرات، ساتھ ساتھ کھڑے ہیں۔ امیر استادوں کے استاد، شاعروں کے شاعر اور عالموں کے عالم ہیں۔ قادر الکلام بھی ان جیسے اس دور میں کم کم ملیں گے۔ روایت شاعری کا لکھا وہ تاریخی شعور تھا کہ امیر ہمدی نے مطربی تہذیب کے اثرات کے ساتھ جدید شاعری کی تحریک کو دیکھیں کیا بلکہ کہا کہ ”میں نے دیکھا اردو کی نئی ٹیکنیک جاتی ہے۔ دفتروں میں لکھی زبان، اخباروں میں لکھی زبان۔ پرانی شاعری سک رہی ہے تو کیا ہوا، نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے لیکن بن کر نکل رہی ہے۔“ (۸۷)

امیر جاتی کے بڑے ہم عصر دارغ دہلوی بھی ان کی استادی کے دل سے کاٹل تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ”اصل میں یزدین قشقی امیر احمد صاحب کی نکالی ہوئی ہے۔ نو شعرا ان کے دوسرے دیوان میں ہیں۔ بہت خوب نازل ہے۔ استاد ہیں۔“ [۸۸] دارغ نے اپنے اشعار میں بھی امیر کو یاد کیا ہے اور ان کے حیدر آباد آنے پر دلی خوشی کا اظہار کیا ہے۔ اگلے باب میں اب ہم حضرت دارغ دہلوی کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

- [۱] امیریتائی، شاہوکار متاخری، آء میں ۵۰۵ء کو پرنس گھنٹو ۱۹۳۱ء۔
- [۲] علامہ خاتم الملوک، امیریتائی میں ۱۰۰۰ گھنٹو پرنس، ۱۰۰۰ پادشہ ۱۳۳۵ء۔
- [۳] ہندوؤں کی تعداد شاہوکار متاخری آء کے اعلیٰ گوارہ، اقصاف میں ۵۰۰-۵۰۰ پادشہ کے ہیں۔
- [۴] اس شخص کی ۵۰۰ شہر متاخری آء کے اعلیٰ گوارہ، اقصاف میں ۵۰۰ کے ہیں۔
- [۵] سلطان امیر ازاد گھر میں ۶۰۰ گھنٹو ۱۹۶۵ء۔
- [۶] ایضاً
- [۷] ملا تیب امیریتائی مرتبہ حسن اللہ خاں، قتب میں ۱۰۰۰ گھنٹو ۱۹۳۳ء۔
- [۸] امیریتائی، متاخری، آء میں ۳۰۰ گوارہ پرنس گھنٹو ۱۹۳۱ء۔
- [۹] سلطان امیر ازاد گھر میں ۸۰۰ گوارہ ۱۰۰۰۔
- [۱۰] ملا تیب امیریتائی مرتبہ حسن اللہ خاں، قتب میں ۳۳۳-۳۳۵ گوارہ پرنس گھنٹو ۱۹۳۳ء۔
- [۱۱] امیریتائی، متاخری، آء میں ۱۰۰ گوارہ ۱۰۰۰۔
- [۱۲] ملا تیب امیریتائی گوارہ ۱۰۰ میں ۲۰۰۔
- [۱۳] ایضاً میں ۲۰۰-۲۰۰۔
- [۱۴] سلطان امیر ازاد گھر میں ۱۰۰۰ گھنٹو ۱۹۶۵ء۔
- [۱۵] ملا تیب امیریتائی گوارہ ۱۰۰ میں ۳۰۰۔
- [۱۶] امیریتائی، متاخری، آء میں ۳۰۰-۱۰۰ گوارہ ۱۰۰۰۔
- [۱۷] سوانہ امیریتائی، قتب، فصاحت، جنگ، پادشہ، (۱۰۰ گوارہ پرنس) میں ۶۰۰-۶۰۰، ۱۰۰۰ پادشہ ۱۳۳۵ء۔
- [۱۸] امیریتائی، متاخری، آء میں ۱۰۰ گوارہ ۱۰۰۰۔
- [۱۹] ملا تیب امیریتائی، حسن اللہ خاں، قتب میں ۱۰۰ گھنٹو ۱۹۳۳ء۔
- [۲۰] ایضاً میں ۲۰۰-۲۰۰۔
- [۲۱] سوانہ امیریتائی، پرنس، (۱۰۰ گوارہ پرنس) میں ۵۰۰، ۱۰۰۰ پادشہ ۱۳۳۵ء۔
- [۲۲] طرہ، امیر ازاد گھر میں ۱۰۰ گوارہ، ۱۰۰۰ گوارہ ۱۹۳۸ء۔
- [۲۳] ملا تیب امیریتائی، قتب، قتب میں ۱۰۰ گوارہ ۱۰۰۰۔
- [۲۴] ملا تیب امیریتائی، مرتبہ حسن اللہ خاں، قتب (۱۰۰ گوارہ پرنس) میں ۶۰۰-۶۰۰ گھنٹو ۱۹۳۳ء۔
- [۲۵] طرہ، امیر ازاد گھر میں ۲۰۰ گھنٹو ۱۹۳۸ء۔
- [۲۶] امیریتائی، متاخری، آء میں ۶۰۰-۵۰۰ گھنٹو ۱۹۳۱ء۔
- [۲۷] گوارہ، فصاحت، سوانہ، مرتبہ، حسن اللہ خاں، قتب میں ۱۰۰ گوارہ، ۱۰۰۰ گوارہ پرنس ۱۹۰۸ء۔
- [۲۸] دیکھیے "امیریتائی، قتب، فصاحت، سوانہ، مرتبہ، حسن اللہ خاں، قتب" ۱۹۵۸ء، ۱۹۰۸-۱۹۵۵ء، گوارہ ۱۹۳۱ء۔
- [۲۹] امیریتائی، متاخری، آء میں ۱۰۰ گھنٹو ۱۹۳۱ء۔

[۳۶] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی مرتبہ حسن اللہ خاں قاق، م ۶۷، لکھنؤ ۱۹۳۳ء۔

[۳۷] ایضاً م ۶۸-۶۷

[۳۸] ایضاً م ۷۶-۷۵

[۳۹] تذکرہ کریم اِمیرِ جہانی م ۵۶، ص ۵۵، ص ۵۶، الطالع رام پور ۱۳۹۴ھ

[۴۰] اِمیرِ جہانی بہارِ علی آباد، م ۹۶-۹۴، لکھنؤ ۱۹۳۱ء۔

[۴۱] تذکرہ خاقانِ اِمیرِ جہانی م ۸۸، ص ۸۸، الطالع رام پور ۱۳۹۳ھ

[۴۲] طبعیاتی تفریق، اِمیرِ جہانی م ۶، محبوب پریس حیدرآباد دکن ۱۳۰۶ھ

[۴۳] اردو شعری مثالیں، مکیات چند جین، م ۶۲۵، ناگنن ترقی اردو (بہار) علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

[۴۴] اِمیرِ جہانی بہارِ علی آباد، م ۱۳۹، لکھنؤ ۱۹۳۱ء۔

[۴۵] ایضاً م ۷۷

[۴۶] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی م ۲۱۵، بکولہ آباد

[۴۷] ایضاً

[۴۸] مضمونِ شوق، اِمیرِ جہانی، تصحیح و تحقیق شاد حسن سلطان مسعود، پبلشنگ ہاؤس، کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۴۹] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی مرتبہ حسن اللہ خاں قاق، م ۶۶-۶۵، لکھنؤ ۱۹۳۳ء۔

[۵۰] ایضاً م ۶۷-۶۶

[۵۱] زادِ اِمیرِ جہانی دولتِ اُمیر، قزوینی اِمیرِ جہانی م ۲-۱، محبوب پریس حیدرآباد دکن، سن نامعلوم

[۵۲] اِمیرِ جہانی بہارِ علی آباد، م ۱۵۰، لکھنؤ ۱۹۳۱ء۔

[۵۳] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی، بکولہ آباد، م ۱۳۱

[۵۴] ایضاً م ۲۱۵

[۵۵] ایضاً م ۲۲۲

[۵۶] اِمیرِ جہانی بہارِ علی آباد، م ۱۵۰، بکولہ آباد

[۵۷] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی، بکولہ آباد، م ۱۶۹

[۵۸] اِمیرِ جہانی بہارِ علی آباد، م ۱۵۰، بکولہ آباد

[۵۹] اِمیرِ جہانی کا لیرِ مطبوعہ کام، کریم الدین احمد، م ۵۵-۵۷، مشہورہ رسائل علی اردو کراچی، جنوری ۱۹۵۸ء۔

[۶۰] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی، بکولہ آباد، م ۳۶۰

[۶۱] انتخابِ یادگار، اِمیرِ جہانی م ۷۷، ص ۷۷، الطالع رام پور ۱۳۹۷ھ

[۶۲] مکاتیبِ اِمیرِ جہانی، بکولہ آباد، م ۲۳۶

[۶۳] انتخابِ یادگار، اِمیرِ جہانی، م ۶-۳۵، ص ۷۷، الطالع رام پور ۱۳۹۷ھ

[۶۴] ایضاً م ۹

[۶۵] ایضاً م ۸۳

- [۶۰] مکاتیب امیر برطانوی مروجہ قلم میں ۱۵۰۰ کھولہ والا
- [۶۱] ایضاً میں ۱۵۳ کھولہ والا
- [۶۲] ایضاً میں ۲۵۶-۲۵۷
- [۶۳] ایضاً میں ۳۹۰
- [۶۴] مکاتیب امیر برطانوی کھولہ والا میں ۱۲۳
- [۶۵] خلیفہ اپنے اتر قبیلہ امیر برطانوی میں ایک عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۶۶] ایضاً میں ۱۹-۲۰
- [۶۷] زاد اللہ میرا امیر برطانوی میں ۱۱ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۶۸] امیر القلعات حیدر آباد میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۶۹] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۰] امیر القلعات حیدر آباد میں ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۱] مکاتیب امیر برطانوی میں ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۲] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۳] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۴] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۵] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۶] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۷] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۸] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۷۹] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۰] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۱] ایضاً میں ۱۳۳
- [۸۲] ایضاً میں ۲۵۳
- [۸۳] امیر برطانوی حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۴] مکاتیب امیر برطانوی حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۵] مکاتیب امیر برطانوی حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۶] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۷] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء
- [۸۸] حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء میں ۲۳ عجیب پرکس حیدر آباد کو ۱۳۰۶ء

مرزا داغ دہلوی

دلی دکن کی وہ روایت شاعری، جو شمالی ہند میں کئی صدیوں تک پھرتی پھرتی رہی، امیر جتائی اور داغ دہلوی پر ختم ہو جاتی ہے۔ امیر جتائی کے یہ الفاظ کہ ”پرائی شاعری سبک رہی ہے تو کیا ہوا، نئی شاعری اردو کے لئے لباس سے دلہن بن کر نکلے ہے۔“ پرائی شاعری کے اسی خاتمے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ امیر کی شاعری پر نوادہ کی ڈاؤنٹی تہذیب اور تاج کشمیری کا اثر حاوی ہے اور داغ پر استاد ذوق اور دہلی کے لال قلم کی دم توڑتی تہذیب کا اثر نمایاں ہے۔ یاد رہے کہ ہند مسلم فکری تہذیب کے یہ دونوں ٹکڑے، جنہیں ہم دہلی اور کشمیر کے نام سے موسوم کرتے ہیں، اسی تہذیب کی مشترک و یکساں بنیادوں پر قائم تھے۔ امیر و داغ میں ایک بنیادی فرق تو یہ ہے کہ امیر کے ہاں تاج کی مضمون آفرینی ہے اور داغ کے ہاں ان کے اپنے ماحول، تربیت اور مزاج کی وجہ سے ”جسم“ کا احساس حاوی ہے جس کا لطف، زبان و محاورہ کے ہتھارے سے دودھ بالا ہو جاتا ہے۔ داغ اسی جسم اور ہتھارے کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں جنسی اشارے شعر میں تاثر کا جادو چگاتے ہیں اور اسی لیے رام پر میں اہل مشاعرہ ان کے شعر میں کرپ ہے حال ہو جاتے تو قفس کا لہو سے اپنی پسندیدگی کا بے محابا اظہار کرتے۔ جنسی اشاروں کا لطف اور عام بول چال کی بامعاورہ نکسالی زبان کا استعمال وہ دو آئندہ تھا جس میں داغ کی شاعری کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔ رنجی گو جان صاحب نے اسی لیے داغ کی شاعری کو ”چاہت کا نسخہ“ کہا تھا [۱] اور مولانا حسرت موہانی نے اسے ”قائد“ شاعری میں شمار کیا تھا اور الطاف حسین حالی نے اسے ”طیر اخلاقی شاعری“ کہا تھا۔ داغ کے نزدیک مضمون آوری شاعری نہیں ہے۔ ایک خط میں اپنے شاگرد کو لکھتے ہیں کہ ”تمہاری طبیعت زبردست مضمون آور ہے مگر گھٹے شاعر بڑا اثر کم کہتے ہو۔“ [۲] یہی عملی ملی شاعری داغ کی زندگی سے جڑی ہوئی ہے اور اسی لیے داغ کی شاعری کے مخصوص مزاج کو سمجھنے کے لیے ان کے حالات، معاشرت، ماحول اور تہذیبی لغا کو سمجھنا اور اس ضروری ہے۔ بھی ان کی زندگی جی دیکھی ہی ان کی شاعری تھی۔

نواب مرزا خان داغ دہلوی (۱۸۴۱ء - ۱۹۰۵ء) ۱۲/۱۲/۱۲۳۶ھ مطابق ۲۵ مئی ۱۸۴۱ء کو دہلی کے محلے چاندنی چوک میں دزد بیکمر عرف چھوٹی بیکمر کے گھرنے سے پیدا ہوئے [۳]۔ چھوٹی بیکمر جو سب سے مشہور کی مہین و جمیل بنی اور دلی فیروز پر بھر کر نواب شمس الدین احمد خاں کی دانش گاہ میں اور اسی

لیے نتائج نے والد کا نام نامی معلوم ہونے کے باعث اپنے تذکرے ”خبر شعراء“ میں لکھا تھا کہ ”داغ گلشن نواب مرزا نے دہلوی والد چھوٹی بیگم“ [۳] خود نواب غس الدین احمد خان نواب احمد گلشن خاں کی داشتہ بیوی ہی بیواہن کے گھن سے پیدا ہوئے تھے جس سے بعد میں احمد گلشن خاں نے نکاح کر کے اس کی اولاد کو ورثے میں شامل کر لیا تھا۔ نواب غس الدین احمد خاں جب ولیم فریزر کے قتل کے مقدمہ میں جہنم کر ۱۸ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی پا گئے تو اس وقت نواب مرزا کی عمر تقریباً ساڑھے چار سال تھی۔ اس کے بعد داغ کی والدہ وزیر بیگم (وفات شعبان ۱۲۹۶ھ / اگست ۱۸۵۹ء) [۵] مارٹن بلاک نامی انگریز سے وابستہ ہو گئیں اور امیر مرزا اور محج جان عرف بادشاہ بیگم کو جنم دیا۔ جب یہ قتل فتم ہوا تو چھوٹی بیگم آغا تراب علی سے وابستہ ہو گئیں جن سے آغا مرزا شاغل پیدا ہوئے۔ جب یہ سلسلہ بھی ختم ہوا تو کچھ عرصے وہ نواب غیا الدین احمد خاں خیر و خشاں کی داشتہ رہی لیکن ان سے کوئی اولاد پیدا نہیں ہوئی۔ اس کے بعد ویر بیگم دلی عہد مرزا فخر سے ۱۲۶۰ھ / ۱۸۴۳ء سے وابستہ ہو کر پاکاج کر کے لال قلد آٹھ آئیں اور یہاں ۱۲۶۱ھ / ۱۸۴۵ء میں مرزا خورشید عالم کو جنم دیا۔ ۱۸۵۶ء میں جب مرزا فخر و کا بیٹہ میں اچانک انتقال ہو گیا تو وزیر بیگم (چھوٹی بیگم) قلعہ سے باہر شہر میں آ گئیں۔ چھوٹی بیگم کی دوستی اور انھیں باہم ایک راحت و تسکین، جو کسی ایسے گھرانے میں جایا جاتی تھی اور دوسری عہدہ خانم۔ عہدہ خانم نواب یوسف علی خاں کی داشتہ تھیں اور جب نواب محمد سعید خان ۱۸۴۰ء میں دلی رام پر ہوئے اور نواب یوسف علی خاں بھی اپنے والد کے ساتھ دلی سے رام پور آ گئے تو عہدہ خانم بھی ان کے ہمراہ رام پور آ گئیں۔ اس طرح نواب مرزا داغ، جو اپنی خالہ عہدہ خانم کے ساتھ دلی میں رہتے تھے وہ بھی رام پور آ گئے۔ اس وقت ان کی عمر ۹ سال تھی۔ انھیں صاحبہ ”غیاث اللغات“ مولوی غیاث الدین سے داغ نے قاری پڑھی۔ ۱۸۴۰ء سے ۱۸۴۳ء تک داغ رام پور ہی میں رہے [۶] اور جب ۱۸۴۳ء / ۱۲۶۰ھ میں چھوٹی بیگم دلی عہد مرزا فخر سے وابستہ ہو کر لال قلد آٹھ آئیں تو یہاں کا ماحول جس میں شعر و شاعری، درقص و سرور اور مہذب تہذیب کے ادب و آداب اور طور طریقے کے اثرات اب بھی موجود تھے، انھیں اتنا پسند آیا کہ نواب مرزا داغ کو بھی اپنے پاس بلایا گیا کہ وہ بھی اور شہزادوں کی طرح تعلیم اور دوسرے شون کچھ کر اسی شاعری ماحول میں پرورش پائیں۔ جب داغ لال قلد آئے تو ان کی عمر تیرہ چودہ سال تھی۔ مرزا فخر و کو شعر و شاعری اور درقص و سرور کا شوق تھا۔ نواب مرزا داغ کو بھی قدرت نے شاعری کا سلیقہ و ہبیت کیا تھا۔ مرزا فخر و نے جب ان کے شعر سنے تو اپنے اور اپنے والد بہادر شاہ ظفر کے استاد جناب ذوق دہلوی کی شاعری میں دے دیا۔ گھنڈ کا یہ سلسلہ وفات ذوق (۱۸۵۶ء) تک جاری رہا۔ نواب مرزا کا گلشن داغ بھی مرزا فخر و کا دیا ہوا ہے۔ کئی شعروں میں احرام کے ساتھ اپنے استاد کا نام بھی لیا ہے اور اعتراف کیا ہے کہ:

بعد استادِ ذوق کے کیا کیا شہرت افزا کلام داغ ہوا

اسی زمانے اور ماحول میں ان کی شاعری کا پکا قاعدہ آغا ز ہوا۔ داغ چونکہ پیداؤٹی شاعر تھے اس لیے ابتدا ہی سے مشاعروں میں ان کو دلوں میں لے گئی۔ ایک طرف استادِ ذوق کا سایہ اور ہنسائی، ولی عہد مرزا غفر کی شفقت اور ساتھ ہی قدرت کی طرف سے ودیعت کی ہوئی صلاحیت، شعر گوئی اور لال قلم کے ماحول نے مل کر ان کی صلاحیتوں کو ابھارا جن سے ان میں اعتماد پیدا ہوا اور وہ جلد ہی قاضی قبول ہو گئے۔ داغ نے جلوۂ داغ میں بتایا ہے کہ سب سے پہلے انھوں نے نواب مصطفیٰ خاں شیخو کے مشاعرے میں شرکت کی۔ جس میں غالب اور اس وقت کے سارے شعرا شریک تھے، اور وہاں انھیں اس شعر پر بہت داد ملی:

شر و برق نہیں شط و سیلاب نہیں کس لیے پھر یہ ٹھوٹا دل ہے تاب نہیں
اہم مشاعروں میں شرکت اور کلامِ بخش کرنے کا موقع ولی عہد بہادر کے بننے ہونے کے ناتے سے انھیں جلد مل گیا تھا۔ یہ بھی انھیں لال قلم کی دین تھی۔ ۱۸۵۳ء میں جو مشاعرہ ہوا اور جس میں بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر بھی شریک تھے اور وہی زمین طرہی مشاعرے کی زمین تھی جس میں غالب کی غزل ج۔
ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پر دم نکلے، بہت مشہور ہوئی۔ داغ نے بھی اسی زمین میں غزل کہی جس کے اس شعر پر انھیں بہت داد ملی۔ بادشاہ نے اپنے پاس بلا یا اور پیشانی کو بوسہ دیا:

ہوئے مفرد وہ جب آہ میری ہے اثر نکلے

کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں مجرم نکلے [۷]

لال قلم میں داغ نے وہ سب کچھ کیا اور وہ سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا جو وہاں کے رنگ و مزاج میں شامل تھا۔ اس ماحول میں شاعری ان کے لیے سب سے پہلی قدر بن گئی۔ دوسرے شعرا و ادب کی طرح انھوں نے بھی دوسرے فنون سیکھے۔ "جلوۂ داغ" میں لکھا ہے کہ میر تقی میر کے شاگرد مولوی سید احمد حسین فکیہا ان کے معلم مقرر ہوئے۔ داغ نے فارسی کی درسی کتابیں ان سے پڑھیں۔ یمنیہ، بانک، بھکیتی، علی اور، گھوڑے کی سواری سیکھی اور ہندو لکھا اور فیض کا خانا صاحب عالم فتح الملک سے سیکھا۔ [۸] اس ماحول میں نوجوان داغ بھی اور شہزادوں کی طرح اسی رنگ میں رنگے گئے اور ان کے معمولات وہی ہو گئے جو دوسروں کے تھے۔ چاروں طرف نوجوان لڑکیاں کوئی شہزادی کی صورت میں اور کوئی خواہسوں، مغلانیوں، وداؤں اور ماما کی صورت میں وہاں آتی جاتی نظر آتی تھیں۔ داغ بھی، دوسروں کی طرح، ان سے کھل کھینچے گئے۔ اسی زمانے میں ماں نے اپنی بہن راحت النساء بیگم کی بیٹی فاطمہ بیگم سے ان کی شادی کر دی جن کی دو بہنوں، اولیاء بیگم اور عزیز بیگم کے نام داغ کے خط "انٹلے داغ" میں شامل

بچپن میں داغ نے ماں کو داشتہ کے روپ میں دیکھا تھا۔ ان کی خال بھی نواب یوسف علی خاں

تاریخ نوابہ (جلد چہارم) ۱۳۸۳ فصل چہارم: انیسویں صدی کا خاندان سردار خان دہلوی

کی داشتہ تھیں۔ اسی تعلق سے دارغ نے مختلف مردوں کو قتل پاپ کے روپ میں اپنے گھر کے بند دروازوں سے آتے جاتے دیکھا تھا۔ لال قلعہ کے ماحول اور وہاں کی رنگ رلیوں کے اثرات بھی ان کے ذہن پر مرتب ہوئے تھے۔ ان حالات سے ان کا وہ ذہن بنا جو ساری عمر ان کی ذات اور شخصیت پر حاوی رہا۔ انھوں نے ساری عمر جو کچھ کیا وہ ان کے لیے اتنا ہی فطری تھا جیسا امیر جینائی کے لیے تقویٰ و پرہیزگاری ایک فطری عمل تھا۔ ۱۸۵۶ء میں دلی عہد مرزا افتخار اچانک وفات پا گئے اور دارغ کو بھی اپنی داشتہ ماں کے ساتھ لال قلعہ سے باہر آنا پڑا۔ اب ان کے وہ لمحات بات نہ رہے جس کے وہ عادی ہو چکے تھے لیکن حراغ و شہر باہر دس بارہ سال کے عرصے میں اس ماحول میں بنا اور تیار ہوا تھا۔ ماں و زیر تحکم بھی اب بوزی ہو چکی تھی اور نئے شوہر کی تلاش بھی آسان نہیں رہی تھی کہ ۱۸۵۷ء میں بھاوت عظیم (نور) برپا ہو گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ سب کچھ ختم ہو گیا جس کو دیکھنے کی آنکھیں عادی ہو چکی تھیں۔ اگرچہ جی تہذیب اس تہذیب سے قطعی مختلف تھی جو دارغ کی تہذیب تھی:

سرور و بیش و نظا کیسی بدل گئے رنگ ہی جہاں کے

خاندانوں سے تھا جو ہم نے وہ آگہ سے اٹھاپ دیکھا

۱۸۵۶ء ہی میں، عہد و تحکم کی سفارشی چٹخی لے کر دارغ رام پر پہنچے اور نواب یوسف علی خاں نے انھیں اپنا مہمان رکھا۔ جب تعمیر دہلوی اپریل ۱۸۵۸ء [۱۰] میں رام پر پہنچے تو دارغ ان سے ملنے کے لیے گئے اور ان کی بد حالی کو دیکھ کر انھیں اور ان کے چھوٹے بھائی انور دہلوی کو نواب یوسف علی خاں کے داماد صاحب زادہ نور رضا خاں کے پاس نوکر رکھوا دیا۔ [۱۱] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دارغ رام پر کے ماحول میں بڑی حد تک با اثر ہو چکے تھے۔ رام پر بھی ابھی مظاہر تہذیب ہی کا ایک جزوہ تھا جو جی تہذیب کے سیلاب میں ابھی ڈوبا نہیں تھا۔ ۱۸۵۷ء میں، بھاوت کے فرو ہونے کے بعد، جب دہلی کے راستے کھلے تو دارغ بحر سے دہلی آنے جانے لگے جس کا پتا ان خطوط سے بھی ملتا ہے جو نواب یوسف علی خاں کے نام لکھے گئے اور جو "انتائے دارغ" میں شامل ہیں۔ ۱۸۶۵ء میں نواب یوسف علی خاں وفات پا گئے لیکن وہ اب بھی بطور مہمان رام پر میں مقیم رہے اور جب نواب کلب علی خاں ۲۱ مارچ ۱۸۶۵ء کو مسند نشین ہوئے تو دارغ اسی طرح سرکاری مہمان رہے۔ نواب کلب علی خاں سے دلی عہدی کے زمانے ہی میں ان سے تعلق خاطر پیدا ہو چکا تھا۔ ۸ فروری ۱۸۶۶ء کے خط میں دارغ نے اپنے نام کے ساتھ خطاب خانی کو جاری رکھنے کی ان الفاظ میں گزارش کی ہے کہ:

"از دفتر شاهی لفظ خاں برام فتودی تحریری شد

اچنی نواب مرزا خاں تسطیری یافت

اگر دفتر حضور ہم مکتوبات وارد بین آمد بخش ست

[۱۲]

اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ اپنی مادی حیثیت برقرار رکھنے کے لیے کسی طرح ہربات کا خیال رکھتے تھے۔ یہ ان کا مزاج تھا جس میں ۱۰ اپنی والدہ کی طرح مختلف شوہروں کو خوش و مطمئن رکھنے والی صلاحیت بدرجہ اتم موجود تھی۔ ۱۳ مارچ ۱۸۶۶ء کو پہلی بار مصاحبت کے ساتھ ان کا تقریباً نواب کلب علی خاں نے داروغہ قرائن خانہ اصطبل کے عہدے پر ساتھ روپے ماہوار پر گروا۔ دسمبر ۱۸۶۶ء کے سلسلہ میں وہ نواب کلب علی خاں کے ہمراہ گئے اور نواب کے ساتھ ہی ۱۸۶۹ء/ ۱۸ جولائی ۱۸۷۰ء میں دوبارہ بھی گئے۔ مصاحبت کا یہ سلسلہ نواب موسوی کی زندگی تک تلخ و خوشی چلتا رہا اور جب ۲۳ مارچ ۱۸۸۷ء کو نواب کلب علی خاں وفات پا گئے تو حالات نے ایسا پلٹا دکھایا کہ دسمبر ۱۸۸۷ء میں انھوں نے استطاعت کر رام چورنگیہ بادشاہ اور اس طرح رام چور سے ۳۱ سال کا تصفیٰ ختم ہو گیا۔ اس میں وہ چار سال شامل نہیں ہیں جو بچپن میں انھوں نے اپنی خالہ سہیلہ خاتون (دائیں نواب یوسف علی خاں) کے ساتھ رام چور میں گزارے تھے اور صاحب غلامت اللغات سے قاری پڑھی تھی۔ کلب علی خاں کا دورہ امیریتانی ہی کی طرح دواغ دہلی کی شہرت و مقبولیت کا دور تھا۔

قیام رام چور کے زمانے ہی میں وہ بے نظیر کے بیٹے (مارچ ۱۸۷۹ء) میں منی ہائی جناب پر عاشق ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۳۸ سال کی ہو چکی تھی۔ عشق و عاشقی کا یہ سلسلہ کسی نہ کسی صورت میں آخر تک چلتا رہا۔ اپنے اس عشق کی داستان دواغ نے مثنوی "قربا دواغ" میں بیان کی ہے۔ ۱۸۷۹ء میں وصل کی گزراں بھی آئیں اور جب جناب کلکتہ کے لیے روانہ ہوئی تو دواغ اسی طرح گرفتار عشق ہو چکے تھے کہ جناب کا فراق ان کے لیے سوہاں روح بن گیا تھا۔ اس کے جانے کے بعد خط و کتابت کا سلسلہ جاری رہا اور دواغ کے اصرار پر وہ اگلے سال ۱۸۸۰ء کے پہلے میں پھر آئی لیکن اس مرتبہ اس نے نواب کلب علی خاں کے چھوٹے بھائی نواب حیدر علی خاں کے ہاں قیام کیا۔ یہ دیکھ کر دواغ پر تو قیامت گزر گئی جس کا اندازہ ان خطوں سے کیا جاسکتا ہے جو دواغ نے جناب کو لکھے۔ جناب نواب سے قاری ہو کر کچھ عرصے بعد دواغ کے پاس آگئی اور دو ماہ رہی جو ان کی زندگی کا یادگار دور تھا:

گذرئی اوقات بیش و عشرت سے دو مہینے تک ایک صورت سے

اس کے بعد جناب کلکتہ چلی گئی اور پھر بھی دواغ کے بار بار بلانے کے باوجود بے نظیر کے بیٹے میں نہیں آئی اور بھی کتنی رہی کہ میں دوبارہ آجکی ہوں اب آپ آئے۔ دواغ جناب کے عشق میں مضطرب رہے تو فراتھے۔ نواب کلب علی خاں نے ان کی یہ حالت دیکھی تو کلکتہ جانے کی اجازت دے دی اور وہ ۱۸۸۲ء میں عظیم آباد (پٹنہ) سے ہوئے کلکتہ پہنچے اور ۱۷ جولائی ۱۸۸۲ء کو رام چور آ گئے۔ قیام کلکتہ کے دوران انھوں نے بیٹ بھرتی کر دے کی کاوس بیلاور جب رخصت ہوئے تو بھر و فراق کی آگ نے انھیں جلائے رکھا۔ اس مثنوی

میں انھوں نے اسی عشق کی داستان رقم کی ہے اور فی الواقع دل کھول کر رکھ دیا۔ ۱۳۰۰ھ میں جب اس شہنشاہی پر نظر ثانی کی تو ”فریاد داغ“ اس کا تاریخی نام رکھا جس سے ۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ شہنشاہی بہت مقبول ہوئی اور بار بار شائع ہوئی۔

۱۸۸۷ء میں رام پور چھوڑ کر وہ دہلی آ گئے لیکن ذریعہ معاش نہ ہونے کی وجہ سے پریشان رہے۔ قرض بہت چڑھ گیا تھا۔ اس عرصے میں انھوں نے امیر، کشن کوٹ، لاہور، آگرہ، بے پور اور منگروں وغیرہ کا سفر کیا مگر کہیں بات نہ بنی۔ اب انھوں نے مظاہر تہذیب کے ایک اور جزیرے حیدرآباد دکن جانے کا ارادہ کیا اور پریل ۱۸۸۸ء کو حیدرآباد پہنچ کر سیف الحق اویب کے مہمان ہوئے جو اویب بھی تھے اور اخبار نویس بھی اور جن کی وہاں کے طبقاتِ سلاطین سے رسم و رواج تھی۔ حاتی محمد امیر اعظم خانِ سامان کے قوسطے سے، جو چاہتے تھے کہ داغ حیدرآباد آ جائیں، وہاں کے مقتدر مشرقاء سے ملاقاتیں ہوئیں۔ راجا گر دھاری پرشاد باقی جنس کے قوسطے سے داغ نے وہ قصیدہ پیش کیا جو حیدرآباد کے سطر پر روانہ ہوتے وقت شروع کیا تھا۔ نواب میر محبوب علی خاں نے، جو خود بھی شاعر تھے، داغ کا قصیدہ دلچسپی سے سنا اور پسند کیا۔ داغ دوباری آ دی تھے۔ جس رکشے سے ملے اس کی خدمت میں مدیہ قطعہ یا قصیدہ پیش کر کے سرخ رو ہوئے۔ سو سال کے قریب وہ حیدرآباد میں رہے لیکن دربار کی طرف سے ملتی نہیں ہوئی۔ آخر مایوس ہو کر ۱۲ جولائی ۱۸۸۹ء کو حیدرآباد سے بمبئی و بنگلور ہوتے ہوئے دہلی آ گئے۔ وہاں وہ آٹھ ماہ کے قریب رہ کر وہ بارہ اپریل ۱۸۹۰ء میں حیدرآباد پہنچے۔ یہاں آگرہ و دربار تک رسائی کے لیے طرح طرح سے مسلسل دوشادھب کرتے رہے لیکن کہیں سے امید کی کرن طلوع ہوتی نظر نہیں آئی کہ ۶ دفروری ۱۸۹۱ء، اتوار کی رات ۹ بجے اچانک سرکاری سہرا کا بند لٹا دیا گیا کہ ایک چوب داران کے مکان پر آیا۔ کھولا تو اس میں اصلاح کے لیے حضور نظام میر محبوب علی خاں کی غزال تھی جس میں دوسرے دن آٹھ بجے شرف پار پائی کی نوید بھی دی گئی تھی۔ اس کے بعد غزلوں کی اصلاح کا یہ سلسلہ جاری رہا اور جب نواب نے انھیں شکوک بھا کر دیکھ لیا تو ۳۵۰ روپے ماہوار تنخواہ مقرر کر کے اپریل ۱۸۸۸ء سے ساڑھے تین سال کا بھلا ادا کرنے کا بھی حکم دیا۔ اسی کے ساتھ داغ کے امیرانہ طاقت کا دور شروع ہو گیا۔ ۱۸۹۳ء میں نظام دکن نے انھیں ”بلبل ہندوستان، جہاں استاد و دیر المدول کاظم جنگ یا نواب فصیح الملک بھادر“ کے خطابات سے سرفراز کیا جس کا اظہار داغ نے خود ایک خط میں کیا ہے۔ (۱۳) جنر ۱۸۹۳ء میں ان کی تنخواہ حاکم ایک ہزار روپے ماہوار کر دی گئی اور تاریخ مقرر کر کے بھلا ادا کرنے کا حکم بھی جاری کیا۔ یہ بھلا ساتھ ہزار دوسو روپے تھا جو داغ کو ملا۔ (۱۳) داغ کی درخواست پر نظام نے ۳۰ رجب ۱۳۱۲ھ کو ان کے لوا سے مرزا ناصر الدین خاں کے چار سو روپے ماہوار اور دختر لافانی تنجیم کے تین سو روپے ماہوار وغیرہ مقرر کر دیا جو انھیں تاحیات ملا رہا۔

مجھ سے چھٹکارہ کو کیا کیا عطا کیا اسے داغ کیا ہی شان ہے پروردگار کی

۱۸۹۶ء میں داغ کی بیوی فاطمہ بیگم سخت بیمار ہوئیں اور ۱۸۹۸ء میں وفات پا گئیں۔ [۱۵] ۱۸۹۹ء میں داغ نے نظام دکن کے عہدہ کلکتہ کا سرکاری اور دسمبر ۱۹۰۰ء میں دہلی و بار کے متعلق پیر داغ نظام کے ساتھ دہلی آئے۔ سفر کلکتہ میں داغ نے حجاب کے بارے میں پوچھا تو معلوم ہوا کہ وہ کسی سے نکاح کر کے گھر بیٹھ گئی ہیں۔ داغ نے کلکتہ کے قاضی مہدی علی کو، جو حجاب سے ملنے رہتے تھے، پوچھا: "داغ نے قاضی صاحب کو لکھا کہ "ان سے کہہ دیجئے کہ کو میں بڑا سا ہو چکا ہوں لیکن ان کی نگاہ دیکھی ہی تو دناؤ ہے۔ میں انہیں امکان بھر ہر قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہوں۔" [۱۶] عشق داغ کے لیے دل لگی کا درجہ رکھتا تھا۔ ساری عمر وہ طوائفوں میں رہے اور ان سے پورا الحظ اٹھایا۔ برسوں بعد حجاب کو اس طرح پیغام دیا ان کی عادت تھی کہ ایک کا حصہ تھا۔ وہ حجاب کو اس لیے بھی جانا چاہتے تھے کہ بیوی کی وفات کے بعد حجاب یہاں آ کر گھر سنبھالے اور ان کا ہر طرح خیال رکھے۔ ۱۹۰۳ء میں حجاب حیدر آباد آئی اور ان کے پاس ٹھہری۔ پردہ کیا اور شرط لگائی کہ جب تک داغ نکاح نہیں کریں گے وہ وہی طرح پردے میں رہے گی۔ اوسران کی لے پا لک لاڈلی بیگم اور ان کے دوسرے شوہر مرزا اسرار الدین احمد خاں ساکن دہلی جو مختلف برائیوں میں ملوث سارے گھر پر قابض تھے اور جن کو معلوم تھا کہ "داغ ان سے اور ان کی بیوی لاڈلی بیگم سے تاخوش ہیں اور صرف باصر الدین احمد کی خاطر انہیں گھر میں رکھ چھوڑا ہے۔" [۱۷] حجاب کے آنے کے بعد انہوں نے اس کے خلاف دیرپا دواغیاں شروع کر دیں۔ اوسر حجاب نے بھی، جو بیوی کی طرح گھر کو چھلایا چاہتی تھیں، داغ کی زندگی میں مداخلت کرتے ہوئے دوسرے ان طوائفوں کو جو گھر سے کے لیے آتی تھیں بلکہ اختر جان سودت والی کو بھی، جو ان کی باقاعدہ ملازم تھی، نکال باہر کیا۔ حجاب کی یہ باتیں داغ کو سخت ناگوار گزریں۔ اب حجاب و داغ دونوں کے مزاج کا اختلاف اور تشدد بھل کر سامنے آ گیا اور ۲۱ سال سے زیادہ عرصہ حیدر آباد میں گزار کر اگست ۱۹۰۳ء میں حجاب کلکتہ واپس چلی گئیں۔

داغ کی صحت جراتی ہی میں طراب ہو گئی تھی۔ اب عمر کے ساتھ بیماریوں کا غلبہ بڑھتا چلا گیا جن کا ذکر اکثر خطوں میں ملتا ہے۔ حکیم محمود خاں کو ۲۲ ستمبر ۱۸۹۷ء کو لکھا کہ "میں کئی دن سے ذات الجذب میں مبتلا ہوں۔ سخت تکلیف ہے۔ ایک مرض کو شفقت ہوتی ہے تو دوسرا پیدا ہوتا ہے۔" [۱۸] اسی سال ۲۷ جون ۱۸۹۷ء کو اطہر پاپڑی کو لکھا کہ "میں بیمار جاں بلب تھا، اب ذرا سنبھلا ہوں مگر ٹپیل ہوں۔ دورانِ سر سے عاجز ہوں۔" [۱۹] ایک اور خط ۱۳۴۱ھ/۱۹۰۳ء میں لکھا کہ "میری زندگی از سر نو ہوئی۔ مجھ کو بہت تھکنہ، درد و شدید ہوا اور قوتِ رنج و ریاہی۔ پھر جب کی شدت ہوئی۔ ریاہت بند ہو گئے۔ اہانت کیسی۔ دو دو لاتی ڈاکٹروں نے علاج کیا۔ کچھ نہ ہوا، آخر جواب دے دیا۔" [۲۰] مئی ۱۹۰۳ء کو ایک خط عام ضمیر ہنسوی لکھا کہ "ضعیف معذہ اور وضع مفاصل کی شکایت سے نہایت تکلیف ہے۔" [۲۱] مئی ۱۹۰۳ء کو

تاریخ خوب آمد (جلد چہارم) [۱۳۸ھ] فصل چہارم: ہجری صدی کا اختتام و مرزا داغ دہلوی اپنی سالی اولیاء شیکم کو لکھا کہ ”میں بہت سخت طبل ہوں۔ دورہ قلب کا اور داغ کا چننا ہے۔ ڈھیروں پینہنا چھوٹا ہے۔ جان پر نین جاتی ہے۔ تم بھی بیمار۔ میں بھی بیمار۔ بادشاہ شیکم بھی بیمار۔ چل چلاؤ کے دن ہیں۔“ [۳۱] اور پھر اسی طرح بیماروں میں جھلکا کر ۹ مرزا الفجر ۱۳۳۲ھ مطابق ۱۶ فروری ۱۹۰۵ء کو وفات پا گئے۔ نماز جنازہ مکہ شہر میں ادا کی گئی اور درگاہ حضرت یوسف میں اپنی اہلیہ کی قبر کے پہلو میں دفن کیے گئے۔ قتادہ شمرانے تاریخ وفات لکھی۔ مرزا سائل نے اپنا تاریخی قلعہ تاریخ داغ کے لوح حراز پر کندہ کرایا جس کا آخری شعر یہ ہے:

”آہ دل“ بر کشید و سائل گفت: ”دفن پاک داغ نامی ہند“ (۱۳۶۲-۱۳۰۰=۱۳۳۲ھ) جس کے دوسرے مصرع کے ۱۳۶۲ میں سے پہلے مصرع کے ”آہ دل“ کے ۳۰ گھنٹے سے سال وفات ۱۳۳۲ء برآمد ہوتا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے استاد داغ دہلوی پر جو نظم کہی وہ یقیناً بے نظیر ہے اور آج بھی ”پاکبہ در“ کی زینت ہے۔ اس نظم سے داغ کی شخصیت و حرا ج اور رنگ سخن کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ حیدر آباد میں داغ کی جو عزت دوسرے ہی ہوئی شاید ہی کسی اور شاعر کی گزشتہ تین سو سال میں ہوئی ہو۔ خود بھی ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”سب بکھ خدا نے دیا ہے۔ کسی پر دیکھی کی ایسا عزت اس دربار میں نہیں۔“ [۳۲]

(۲)

(الف) داغ کی زندگی کو دیکھتے تو اس میں طوائف ان کی زندگی کا مرکزی نقطہ نظر آتی ہے۔ یہ طوائف کبھی ماں اور خالہ کے روپ میں اور کبھی دل بہلانے والی معشوقہ کی صورت میں ان کی زندگی پر چھائی ہوتی ہے۔ داغ کی اصل حیثیت تو وہی تھی جو مٹی جان حجاب کے بھائی یا بیٹے خدا بخل کی تھی لیکن ماں (چھوٹی بیگم) کے بلند رتبہ ”شوہروں“ نے ”خدا بخل کے برخلاف، ان کی حیثیت کو اس دور کے شہزادوں اور سلطانین کی طرح کر دیا تھا۔ اگر وہی عہد بہادر مرزا الفجر وان کے ”دوسرے“ ”باپ“ نہ ہوتے اور انھیں لال قلعہ کے ماحول میں بارہ حیرہ سال رہنے اور تعلیم و تربیت پانے کا موقع نہ ملتا تو نواب مرزا کبھی داغ نہ بننے اور اپنی صلاحیتوں کے باوجود خدا بخل بن کر رہ جاتے۔ لال قلعہ دہلی کے قیام نے ”نواب مرزا ولید چھوٹی بیگم“ [۳۳] کو حضرت داغ دہلوی بنایا۔ داغ جو کچھ اور جیسے کچھ ہیں لال قلعہ کے رنگ و حرا ج اور تہذیب و ذوق کے لحاظ سے ہیں۔ ان کے زمانے میں بھی لال قلعہ کی اہمیت معاشرے میں قائم تھی اور مرزا اسد اللہ خاں غالب و قلعہ و بادشاہ سے استاد ذوق کی وابستگی کو، رنگ کی نظر سے دیکھتے تھے۔ داغ کی والدہ دہلی عہد بہادر مرزا الفجر کی داشتہ تھیں۔ قلعہ کے ماحول کو دیکھ کر ان کے اندر بھی یہ خواہش جاکے کہ وہ اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت بھی دوسرے سلطانین کی طرح کرے اور انھوں

نے نواب مرزا (داغ) کو رام پور سے لال قلعہ دہلی میں اپنے پاس بلوایا۔ اس طرح داغ کی افغان بھی انھیں قندروں پر ہوئی جن سے لال قلعہ کی زندگی بھارت تھی۔ اس دور میں لال قلعہ ایک بڑا سا صندوق تھا جس میں مختل تہذیب اور اس کا ماضی و حال بند تھا۔ بھارتی ختم ہو چکی تھی مگر شاہی کا نیم ۴۴ صحتی کے ساتھ اب بھی باقی تھا۔

اس صندوق کے حال میں دور راستے کھلے تھے۔ ایک غصے پرستی کا راستہ تھا اور دوسرا اللہ پرستی کا اور یہ دونوں لڑاء کے راستے تھے۔ بادشاہ سلطنت کے نظم و نسق اور جنگ و جدال سے بے تعلق دے بنا تھا اور اس طرح بے مقصد زندگی نے زندگی کی ہر تہذیب کو محض دکھا دینا دیا تھا۔ مذہب محض رسوم کی پابندی کا نام تھا یا بکو چھو کہ اعتبار تھا جن پر عملی و متعلق بخشیں قلعہ کے اندر اور باہر ہوتی رہتی تھیں۔ قصوف کی طرف رجحان کی بھی یہی نوعیت تھی جو ترک دنیا کا درس دیتا تھا۔ عام طور پر مصوفیہ اپنے مریدوں کی قتل کے لیے ترک کا راستہ دکھاتے اور اپنے مریدوں سے رقم بٹورتے۔ لال قلعہ میں بھی ان کا عمل دخل تھا اور زیادہ تر ان کا کام تحویف گنڈے دینا اور دھانک بٹانا تھا۔ وہ کام جو زندہ معاشروں میں تو تھوٹے عمل سے کیا جاتا تھا اب تحویف گنڈوں اور دھانک سے کیا جا رہا تھا۔ اگر سرائے دہلی ہو جاتی تو مرشد کے وارے تیار سے ہو جاتے اور کام نہ بٹاتا تو اسے اللہ کی مرضی کہہ کر صبر و شکر کر لیا جاتا۔ لال قلعہ میں دو خواہشیں عام تھیں۔ ایک معشوق کو زہر کرنے کی خواہش اور دوسرے سرکار کی خوشنودی حاصل کرنے کی خواہش۔ مذہب، صوفیہ کے وسیلے سے، انھیں خواہشات کو پورا کرنے کا ذریعہ بنا ہوا تھا۔ فاقہ اور نیاز کی ساری مذہبی تقریبات پابندی سے ادا کی جاتیں اور اگر نہ کی جاتیں تو یہ وہم مسلط ہو جاتا کہ اب کوئی نہ کوئی آفت ضرور آئے گی۔ داغ بھی اسی دہشت منظر کا حصہ ہیں۔ لال قلعہ کے رہنے والوں کو سب معاش کی بھی فکر نہیں تھی۔ انگریز کی یٹن سے وہ خاندانی معاشی نظام، جو صدیوں سے قلعہ میں رائج تھا ختم بختم چل رہا تھا۔ قلعہ میں داغ کی حیثیت ولی عہد بہادر کے "بیٹے" کی تھی اس لیے ان کی زندگی بھی، سلاطین کی طرح، تکمیل کود اور دوسرے مشظوں میں گزری۔ چاروں طرف باندیاں، لوطیاں اور خواہشیں تھیں جن کے آغوش میں ملی کر داغ بھی نو عمری ہی میں جنس و عاشقی کا تکمیل کھیلنے لگے۔ حسن پرستی اور عشق بازی ماں سے بھی ان کو روٹے میں ملی تھی۔ یہاں آکر یہ ورثہ مستحق ہو گیا۔ آرام طلبی اور بے پناہ عینت فطرت ثانیہ بن گئی۔ یاد ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد داغ کسی اور طرف نہیں گئے بلکہ اسی فضا میں واپس آنے اور رہنے کے لیے رام پور آ گئے اور پھر تیس انیس سال وہاں رہ کر دہلی آئے اور وہاں سے حیدر آباد کو چلے گئے جہاں اس وقت مظلیہ تہذیب کا سب سے بڑا جزیرہ تھا اور جس کی چوکھٹ پر انگریز مستری پیرہ دے رہا تھا جس کے داغ مادی ہو چکے تھے۔ درباری تربیت کی وجہ سے وہ دونوں جگہ کامیاب رہے۔ داغ کی زندگی اور حرات کو دیکھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ زوال پانے پر مظلیہ تہذیب کے آٹری دور کے تمام آثار داغ

میں موجود ہیں اور اسی لیے حقیقی سطح پر ان کی ہستی کو اس تہذیب کا بچہ ڈکھا جاسکتا ہے۔ وہ پورے امتداد کے ساتھ دی کر رہے ہیں جو اس تہذیب نے انھیں دیا تھا۔

داغ کے سارے مشاغل اور طور اطوار بھی وہی ہیں جو اس تہذیب میں رہے ہوئے فرد کے تھے مثلاً کھانے پینے کے سلسلے میں بڑی بڑی عورتیں کی جاتی تھیں۔ انواع و اقسام کے کھانے اور مشائیاں طبعاً خواص کے دستر خوان پر ہوتی تھیں جنھیں پچھ کر باورچیوں اور رکاب داروں کو داد دی جاتی تھی۔ داغ کا دستر خوان بھی ایسا ہی تھا جس پر دس بیس آدمی کھانے پر موجود ہو جاتے۔ داغ نہ صرف کھانوں کے شوقین تھے بلکہ خوش خوراک بھی تھے۔ جنھیں کاغی نے لکھا ہے کہ ”داغ کا یہ حال تھا کہ دو بزدل کر بھی غذا کھاتے اکیلے داغ اس مجموعی مقدار سے دینی غذا کھا لیتے تھے۔“ [۲۳] لباس کے سلسلے میں بھی یہی صورت تھی۔ لال ٹکڑے میں قسم قسم کے ہارے اختراع کیے گئے تھے جو رنگین اور بزرگ دار ہوتے تھے۔ اس سلسلے میں بھی ایک خاص مذاق وجود میں آ گیا تھا۔ سونے خاں سونے سرخ یا سبز اٹلس کا چوڑی دار پاجامہ پہنتے تھے۔ داغ بھی شوخ رنگ کے کام دار کپڑوں کے شائق تھے۔ خوشبوؤں کا شوق بھی اس تہذیب کا حصہ تھا۔ گھر سے کیڑے گلاب کی مہک اور کپڑوں سے مٹھری خوشبو آنا تہذیب کی علامت تھی۔ داغ کو بھی مٹھریوں کا شوق تھا۔ اسی طرح بزرگان دین سے گہری عقیدت رکھنا اور نیاز و محبت دلانا اس تہذیب کی روایت کا حصہ تھی۔ کوئی نیا شاگرد ہوتا تو داغ پابندی سے حضرت علیؑ، عقیلیؑ، گنجویؑ، مسددی شیرازیؑ، حافظ شیرازیؑ، امیر خسروؑ، خواجہ میر دردؑ، شاد نصیر اور استاد ذوق کی فاتحہ دہاتے۔ نماز پڑھنا اس تہذیب کی روایت کا حصہ تھی۔ شیخ ہی ان کے ملازم تھے۔ ہر وقت وظیفہ پڑھتے رہتے۔ داغ جب بلا تے وہ دیر سے آتے اور کہتے وظیفہ پڑھا رہا تھا۔ ایک دن داغ نے کہا کہ جب بلاؤ ہوں یہی سنتا ہوں کہ وظیفہ پڑھا رہے ہو۔ بھائی کیا تم نے اسے گناہ کیے ہیں؟ پھر کہنے لگے میرے دل میں چونکہ خود بزرگان دین کی عزت ہے اس لیے ان کے مصل میں مداخلت نہیں کرتا۔ خواجہ یحییٰ الدین الجیری سے جو مجھے عقیدت ہے میرا دل ہی چاہتا ہے۔ جو کچھ عزت حاصل ہوتی ہے انھیں بزرگان دین کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ [۲۵] آخری عمر میں جب روزہ نہ رکھتے تو مساکین کو کھانا کھلاتے، فطرہ اور ذکوۃ بھی پابندی سے ادا کرتے۔ حق کثرت سے پیتے، مٹھری، چوسر، گنجد کھیتے۔ موسیقی کا ذوق کمال کا تھا۔ گانا سنتا، مصولات میں شامل تھا۔ ”بزم داغ“ (روزنامہ) میں لکھا ہے کہ ”ایک دن گانا سن رہے تھے کہ عشاء کی اذان کی آواز آئی۔ گویا خاموش ہو گیا۔ اذان کے بعد گونے نے اجازت چاہی تو داغ نے حاضرین سے کہا۔ کیسے بگڑا اور گانا سننے لگا۔ ملائے بچان اور حکمائے سلف نے موسیقی کو بھی ریاضت کی ایک شاخ قرار دیا ہے۔ گانا سننے سے دل کو فرحت اور روح کو تازگی حاصل ہوتی ہے اسی واسطے اہل تصوف کے اکثر فرقوں نے اسے بھی عبادت میں شامل کیا ہے۔ اب آپ لوگ فیصلہ کیجیے کہ اس وقت اس عبادت

کی طرف رجوع ہوں گے جس کی دعوت ابھی مؤذن نے دی ہے یا پھر یہی عبادت جاری رہے گی جو فردوسِ گوشت اور دل و دماغ کی تسکین کا باعث ہے اور ایک بولتا جادو ہے۔" [۲۶] بعد ازاں مغرب کا گانا سننے لگا، گانا گاتے اور پھر شعر کہتے۔ اس تہذیب کے سارے شوق اور مشغلے ان میں موجود تھے۔ تھرپا لے کا بھی شوق تھا۔ گھوڑوں اور ان کے علاج سے بھی دلچسپی تھی۔ بیٹو دہلوی نے اس سلسلے میں کچھ بڑے چھانچے جو اہل لکھا کہ "پہلے یہ لکھو کہ گھوڑے کا سین کیا ہے۔ چکا دل کتنے زمانے سے ہے۔ کیا کیا علاج ہوئے ہیں۔ ورم تحلیل کیا کیا یا بادو بھایا۔ مفصل لکھو تو کچھ میں بھی لکھوں۔" [۲۷] طبیعت میں بڑی غلاست تھی۔ وضع داری اس تہذیب کی ایک اہم قدر تھی۔ داغ حد درجہ وضع دار تھے:

یہ آپ جانیں داغ میں جو ہیں برائیاں

اکا تو ہم کہیں گے بڑا وضع دار ہے

اسی کے ساتھ گفتے حراج تھے۔ دوسروں کو بے جانے کی صلاحیت خدا داد تھی۔ جہاں مجھے دوست بنائے اور سب سے راہ و رسم رکھی۔ محفل میں بیٹھتے تو چست فقروں سے محفل کو تازہ دم کر دیتے۔ بیٹو دہلوی نے لکھا ہے کہ ایک دفعہ داغ کی زورگوئی کا ذکر آیا۔ ایک صاحب جو محفل میں موجود تھے کہنے لگے کہ ان کے ساتھ تو یہ صورت ہے کہ حلقہ لے کر چنگ پر لیٹا ہوں، کروٹیں بدلتا ہوں۔ کبھی اٹھتا ہوں کبھی بیٹھتا ہوں۔ طبیعت پر زور ڈالتا ہوں جب بڑی مشکل سے شعر بنتا ہے۔ داغ نے کہا صاف کیجیے آپ شعر کہتے نہیں شعر پہنتے ہیں۔ داغ ایک کمرے میں بیٹھے شعر کہ رہے تھے۔ مشاعرے میں جانے کی تیاری تھی کہ دو بزرگ ملاقاتی وہاں آکر بیٹھ گئے۔ استاد اسے مخاطب تھے کہ اُمیں ان کے آنے کی خبر تک نہ ہوئی۔ کچھ دیر بعد جب ان پر نظر پڑی تو کہا "اُمیں ابھی تو میں زدمہ ہوں۔ یہ منکر کثیر کہاں سے آگئے" [۲۸] ایک دفعہ ایک صاحب آئے اور داغ کو نماز پڑھتا دیکھ کر دے قدموں سے دایاں چلے گئے۔ جب پلائے گئے تو داغ نے پوچھا کہ حضرت آپ آکر دایاں کیوں چلے گئے تو انھوں نے کہا: "آپ نماز پڑھ رہے تھے۔" داغ نے کہا "حضرت میں نماز پڑھ رہا تھا لاجل تو نہیں پڑھ رہا تھا۔" زدمہ کی گزارش نے کایا امداد داغ کا امداد تھا۔ ایک شعر میں بھی یہی کہی ہے:

دن گزارے عمر کے انسان پہنتے بولتے

جان بھی جانے تو میری جان پہنتے بولتے

مومن پرستی اور عشق بازی عقولِ عام کھیل تھا جس میں اس تہذیب کے طبقہ خواص کا زیادہ وقت گزارتا تھا۔ اس کھیل میں گونا گوں کھیلکھوں سے بھی واسطہ پڑتا۔ تعلقات پہنتے بکارتے، نادانگرے، خلیجِ بخت، فقرہ بازی غی غی صورتیں دکھاتیں۔ اسی لیے معاملہ بندی کی بھی ہزاروں بیخیز ہو گئی تھیں۔ داغ ساری عمر اسی رنگ میں رنگے رہے۔ ملاقاتوں میں عورتوں کا ذکر اس دور میں ایک عام کھلی بات تھی۔ عام طور پر ہر

”شریب زادہ“ ایک طوائف ضرور رکھتا اور نو جوان شریف زادے علم تہذیب حاصل کرنے کے لیے کسی طوائف کے پاس اسی طرح جاتے جیسے آج کل کے بچے اسکول جاتے ہیں۔ ہر تہذیب میں رقص و سرور کی محفل ضرور منصفہ ہوتی۔ برسات لے کر جاتے تو اس میں رقص کرتی ہوتی طوائفیں ساتھ ہوتیں۔ آگلا گلا اور عشق بازی کرنا اس تہذیب کا حصہ تھا۔ گھر کی عورتیں جب اپنے نو جوان بچے کو کسی طوائف کے پاس آتے جاتے دیکھتے تو خروش ہوتیں اور کہتیں کہ یہی مرد کا شیوہ ہے۔ گھر کی خاندانی عورت نے بھی طوائف کو قبول کر لیا تھا۔ داغ انہیں مشاغل کے شاعر ہیں۔ انگلستان کے دور بحالی (Restoration) کے ڈراما نگاروں کی طرح داغ کا موضوع بھی روایتی ادب آداب (Manners)، عشق بازی کی جوڑ توڑ اور معاملہ بندیاں (Love Intrigues) ہیں۔

اس دور میں زبان کے قواعد و ضوابط مقرر ہو چکے تھے اور یہ سب باتیں اسی معیاری زبان میں، محاوروں کے چٹھاؤں کے ساتھ، بیان کی جارہی تھیں۔ محاورہ اس دور میں غیر معمولی اہمیت اختیار کر گیا تھا اور ان سے کہیں ایک پر لطف مشغلہ تھا۔ اسی لیے معاملہ بندی کے ساتھ طبع بگت، ایہام اور رعایت افضل شاعری کا جزو اعظم بن گئے تھے۔ عشق بازی کے کھیل میں زبان بھی ایک کھلونا بن گئی تھی۔ ہر شخص کا تو شاعر ہونا یا پھر شعر پسند طبیعت رکھنا اور بات بات میں شعر بڑھانا اور شعر کا جواب شعر میں دینا ایک عام بات ہو گئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں مرد اور عورت دونوں چرب زبان ہو گئے تھے۔ عورت مرد کا زیادہ وقت چٹھی بٹھنی لہجے دار باتوں میں گزرتا۔ بات بات میں کافی بیکالی ہوتی۔ فقرہ بازی اس تہذیب کا جزو تھی۔ اس دور میں اردو شاعری بھی زبان ہی کا کھیل بن گئی تھی۔ معرفت داغ اسی تہذیب اسی کھلے کے نمائندہ اور ترجمان ہیں۔ جو کہ وہ اپنی شاعری میں کہہ رہے ہیں وہ اس دور کی اور اس تہذیب کے دل کی آواز ہے۔ جب ایک مشاعرہ کے بعد شیر شکوہ آبادی نے داغ سے پوچھا کہ کیوں میاں داغ! کیا تمہاری غزل مجھ سے بھڑکتی تو داغ نے کہا ہرگز نہیں۔ میری کیا طاقت کہ آپ کے سامنے زبان کھولوں مگر اس مقبولیت کو کیا کہیے۔ بقول خاطر لفظ غن خدا وادراست۔ امیر جیانی کہتے تھے کہ وہ کلام پسند یہ ہے جو مشاعرے سے باہر جائے۔ فرماتے تھے میں نے باہر جانے والوں میں داغ کا شعر اکثر باہر جاتے دیکھا ہے۔ [۲۹]

داغ کی شاعری اس دور کے ہر طبقے میں مقبول تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ معاشرے کے ”شعور“ میں جو بات ظاہر تھی اور اس کے ”تحت الشعور“ میں جو بات چھپی ہوئی تھی، داغ اسے اپنی شاعری میں بیان کر دیتے ہیں۔ آج بھی جب بد لے ہوئے حالات اور انداز ہمیں ”مقصود پرستی“ کا راستہ دکھاتی ہیں، ہمارے دل کا چور ہمیں ان لفظوں کی طرف لے جاتا ہے جو قوم کے اجتماعی کاشعور (Collective Unconsciousness) میں موجود ہیں۔ آج کی شاعری اسی پست مگر لطیف و

نئے کیف و دنیا کی سیر کراتی ہے۔

(ب) اس دور کی تہذیبی و سماجی صورت حال کے تعلق سے، داغ کی شاعری کے رنگ و حراج کی جو وضاحت ہم نے کی ہے، اس سے داغ کی انفرادیت کے چند پہلو اور سامنے آتے ہیں۔

داغ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اپنے دور کے بیش پرست، خوش باش، بے فکرے نہیں۔
 زاوے کی قضاہنگی کرتے ہیں۔ اس تعلق سے وہ خصوصیات جو دوسرے شعرا میں الگ الگ نظر آتی ہیں، وہ داغ کے ہاں نہ صرف ایک جگہ جمع ہو گئی ہیں بلکہ ان کی قوت تکمیل اور ذکاوت نے ان میں ایک جی زندگی پیدا کر دی ہے۔ وہ تہذیب، لالہ فکر، جس کی علامت تھا، سارے ہندوستان کے دیکھ کر زاووں میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک رہی، یہی ہوئی تھی۔ بادشاہ سے سلاطین تک، نوائین سے امیران تک سب کا پسندیدہ، تکمیل عشق بازی تھا۔ یہ اس سلسل کا عشق تھا جس میں غم و الم کو پاس نہ آنے دیا جاتا تھا۔ نہ نے والے نکل سے سب بے نیاز تھے۔ داغ بھی اس عشق بازی میں اس قدر رچ گئے تھے کہ مرزا فخر کی اچانک وفات کے بعد فکر سے ان کا اخراج، ۱۸۵۷ء کی بھاؤ سے عقیم سے پیدا ہونے والے مصائب، وقتی چھوڑ کر رام پور اور حیدر آباد میں رہنے کے مسائل بھی داغ کے حراج کو نہ بدل سکے۔ اسی لیے ”عشق“ کے حیا شانہ حدود سے وہ کبھی باہر نہیں نکل سکے اور یہی سرگرمیاں ان کی زندگی کا مرکز و محور بنی رہیں۔ ظاہر ہے اس قسم کے ”عشق“ میں غلوس کم اور جمع زیادہ ہوتا ہے مگر داغ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اسے بھی پورے غلوس سے برتتے ہیں۔ ان کی فطرت حیا شانہ عشق کو، زندگی کی اہم ترین دلچسپی کے طور پر قبول کر لیتی ہے۔ یہ ”عشق“ رسمی و جادائی تھا۔ سب جانتے ہیں کہ سچا عشق کبھی شاہد ان ہاداری سے نہیں ہو سکتا۔ عاشق (عیاش)، مستوق (طوائف)، دونوں کو معلوم ہے کہ یہ وقتی تکمیل ہے جس کا کوئی مستقبل نہیں ہے مگر داغ اپنے تہذیبی ماحول سے گرا اور سچا غلوس رکھتے ہیں۔ انھوں نے اسی وقتی محبت و عشق کو سچائی اور زندہ دلی سے برتا۔ مستوق بدلے رہے مگر غلوس سے وقتی محبت کرنے کا جذبہ ان کے اندر ہمیشہ زندہ و تازہ و دم رہا۔ ان کے قصور میں بھی ایسا عشق نہیں آ سکتا تھا جس میں عاشق ایک کا ہو کر دہ جائے اور درد کی کھک سے عجب عجب کمر جائے۔ ایک نواب نے لکھی بھنوں کی تصویر دیکھ کر کہا کہ ”واہ کیا عاشق عاشق ہے۔ مستوق سامنے ہے اور اسے دیکھو کچھ کمر جا رہا ہے۔ دیو بچ کیوں نہیں لیتا۔“ داغ کا عشق بھی اسی قسم اور اسی نوعیت کا ہے۔ جو ابھی لگی اسے مٹی پائی حجاب کی طرح دیو بچ لیا اور جب بری لگی تو اختر جان سورت والی کی طرح چھوڑ دیا۔ یہی جان (طوائف، الہ آباد) کو ایک خط میں لکھتے ہیں جس سے ان کے عشق کی نوعیت واضح ہوتی ہے: ”کیوں جی تم سے کیوں کر ٹپیں۔ تم کو کیوں کر دیکھیں۔ کیوں کر سنیں اور نہ دیکھیں تو کیوں کر جنیں۔ جو ٹھٹھ اڑی عاشق حراج ہو خیال کرو اس کا کیا حال ہوگا۔“ [۳۰] یہی ان کی ”اڑی عاشق حراجی“ ہے جسے ”عاشقی“ میں وہ پورے غلوس سے برتتے ہیں۔ اس ”دیو بچ“ میں

ان کو اسی لیے، دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کیف محسوس ہوتا ہے اور اسی کیف کو وہ اپنی شاعری میں، پوری چھائی کے ساتھ، بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے ان کی فطرت اور شاعری دونوں ایک جان ہو جاتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ مقلد تہذیب سنبھالا لے رہا ہے۔ داغ اپنی تہذیب کی وہ آخری سانس ہیں جو تیز تیز آتی ہے اور زار و بر کو زنگی کا احساس دلا کر تیزی سے غائب ہو جاتی ہے۔ داغ کی شاعری اس تہذیب کے چراغ کی وہ آخری ”بھڑک“ تھی جو شعلے میں ایک دم تیز روشنی دے کر ختم ہو جاتی ہے۔ یہ داغ کی انظر ابدیت ہے۔

داغ اسی ”محقق“ کے سچے شاعر ہیں اور ان کی زبان اسی کیف کی ترجمان ہے۔ اگر ان کی زندگی اور شاعری کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو عام طور پر ان کی غزل یا شعر کا محرک ان کی زندگی کا کوئی نہ کوئی واقعہ یا تجربہ ہوتا ہے۔ داغ نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”حسینوں کو دیکھتا ہوں اور خوب صورت شعر کہتا ہوں۔“ [۳۱] اگر آج وہ واقعہ ہمیں بتا دیتی اور رکھی معلوم ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اب ہمارے جدید تجربے سے دور ہو گیا ہے مگر جو اس میں جان تھی وہ داغ نے نکال کر اپنے شعر میں سودی ہے اور اسی لیے وہ شعر آج بھی ہمیں متاثر کرنا اور پسند آتا ہے۔ داغ نے ملی جان خطاب کے عشق میں شکوی ”فریاد داغ“ لکھی۔ اس میں جو عشق بیان ہوا ہے وہ دیباہی ہے جیسا عشق سب کرتے آئے ہیں لیکن شکوی پڑھتے ہوئے ہمیں غلوں کی ہلک آتی ہے اور شعر کی تاثیر کو تیز کر دیتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ داغ کا دل اس عشق میں شامل ہے۔ اسی طرح داغ نے جن زمینوں میں شعر کہے وہ بھی عام طور پر فرسودہ ہیں اور اس طرح جو معاملات شعر میں باہر آئے ہیں وہ بھی عام اور عامیانا ہیں مگر وہ یہاں چوں کہ اپنا ذاتی تجربہ شعر میں بیان کر رہے ہیں اسی لیے جب وہی بات کوئی دوسرا شاعر کہتا ہے تو وہ بے اثر معلوم ہوتی ہے اور داغ کہتے ہیں تو وہ کہہ کر داد دینے کو بھی چاہتا ہے۔

درد و کرب میں جھکا ہوا داغ کے حراج اور ان کی فطرت میں نہیں ہے۔ وہ اسی ماحول میں رہ کر غلہ بریں حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ”فقا“ ان کے لگھوٹی عقیدے میں شامل نہیں ہے اور وہ خود بھی اس کے علاوہ کسی اور پہلو پر غور نہیں کرتے اور وہ اس لیے کہ سوانح میں پڑنے سے انسان غم میں جھکا ہوا ہے۔ عشق کی ناکامی بھی ان کا مسئلہ نہیں ہے اور وہ اس لیے کہ ان کا معشوق طوائف ہے جو انہیں حاصل ہے یا حاصل کی جاسکتی ہے۔ اسی معشوق کے حسن و جمال سے کھینچا، اس ”عشق“ کے سنے سنے تجربوں اور معاملات سے لطف اندوز ہونا ان کی زندگی کا بہترین مشغلہ ہے جس پر وہ آخر عمر تک عمل پیرا رہے۔ اپنی زندگی کو، ساری پیاریوں اور مسائل کے باوجود، مسرتوں سے لبریز رکھا۔ یہ ان کے کردار کی نمایاں صفت ہے:

فرسودہ دل کبھی خلوت نہ آجمن میں رہے

بہار ہو کر رہے ہم تو جس جہن میں رہے

داغ ثقی ہوئی بہار کا غم کرنے کے بجائے اس سے خوشی دوسرے کا آخری قطرہ تک ٹپکڑنے میں لگے رہے اور اس لیے ان کا خیال زندگی بعد الموت کی طرف جاتا رہے اور زندگی کے ان عین پہلوؤں کی طرف جاتا رہے جو عام زندگی کی سطح سے نیچے موج زن ہیں۔ ان کے ہاں خدا اور رسول ﷺ صحابہ اہل بیت سب کا ذکر آتا ہے مگر یہ سب ہستیاں ان کے لیے قتنا کیں برآئے کا وسیلہ اور ان کی خوشیوں کے محافظ کا درجہ رکھتی ہیں۔ اسی طرح ارکان مذہب بھی ان کے لیے خوشی کا ذریعہ ہیں مثلاً حج کے بارے میں داغ کا یہ شعر دیکھیے۔

میں عالم میں طوٹی حج کی طوٹی سے بڑھ کر

کہ مسلمانوں کو دیتا ہے یہ دولت اللہ

اس شعر کے پیچھے داغ کی وہ ہستی نظر آتی ہے جو اس بات میں غلوں کے ساتھ پورا عقیدہ رکھتی ہے۔ ان کے حلقہ میں یہی بات نمایاں ہے۔ ہر مسلمان خدا کو کریم اور رحیم جان کر یہ یقین رکھتا ہے کہ اس کی نجات لازمی ہے مگر داغ جب یہی بات کہتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ انہیں اس بات پر ایسا پختہ عقیدہ ہے جو حلقہ لانے والے آدمی کو بھروسہ نہیں ہے مثلاً یہ وہ شعر چڑھیے:

کہہ دیں گے ہم تو داؤد اور محضر سے صاف صاف

ابھوں کو دل نے پیار کیا ہم نے کیا کیا

وہ کریم کیا نہیں ہے۔ وہ رحیم کیا نہیں ہے

کبھی داغ بھول کر بھی نہ غم نہات رکھنا

ان اشعار سے داغ کی شخصیت، ان کے انداز فکر و نظر اور ان کے عقیدے کی افراویت سامنے آ جاتی ہے۔

علوم سے بھی ان کا تعلق عام آدمیوں کا سا ہے۔ اسی طرح مسٹر جتو، قنویہ گنڈے، جگر، ختمی، بٹو، رانا زکا وہ اس طرح ذکر کرتے ہیں جیسے یہ سب باتیں انہیں خوش رکھنے کا ذریعہ ہیں۔ سرسید کی تحریک کے زیر اثر جو نیا شاعر ان چہروں کو دیکھتا ہے، خواہ وہ حالی ہوں یا حسرت موہانی ہوں، ان کو مسرور کرتا ہے مگر داغ کے لیے یہی جان حیات ہیں۔ جو برقی بھی ان کے ہاں اسی انداز نظر سے وابستہ ہو کر آتی ہے۔ وہ ان تمام تقریبوں سے جیسے جموں، تھیٹر، خوانی، چٹائی، چلے، منہ حاشب، رات و غیرہ کے ذکر سے وہ اپنے دل کی خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔ موت اور جہنم کے بیان میں بھی ان کی شاعری میں بھولوں اور سہاوت کا ذکر آتا ہے۔ روزمرہ کے مصولات میں جیسے پان کھانا، حق چٹا، پردہ کرنا، کنکوا، آذان، صلیب، چمر گنڈہ کھینے کے عمل میں بھی وہ ایک خوش باش شخص کی طرح منہک نظر آتے ہیں۔ مناظر

قدرت سے ان کی دلچسپی بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ برسات کا عالم، گرمیوں کا سماں، آسم کا شوق سب ہی دل خوش کن نعمتوں کی طرح ان کے کلام میں آتے ہیں۔

داغ کی افکار و بحث میں سب سے نمایاں بات یہی ہے کہ وہ ہر قسم کی فکر اور غم سے اس قدر بے نیاز ہیں کہ دوسرے انسان کے لیے ایسا ہونا شاید ممکن نہیں ہے۔ انسان کی زندگی میں ایک مقام وہ آتا ہے جب انسان "طودی" کو کم کر کے خوشی و غم سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ داغ اس مقام سے تو بے بہرہ ہیں لیکن ان کی ہستی سے یہ بات ضرور سامنے آتی ہے کہ انسان دنیا کی لذتوں سے بھی، اگر وہ ان میں پوری طرح رچ بس گیا ہے، دوامی مسرت حاصل کر سکتا ہے۔ داغ کے اندر یہ سب باتیں پوری طرح رچ بس گئی تھیں اور کوئی انتخاب ان کو اس باتوں سے دور نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی طرح کے بے شمار دیکھیں زاوے اور بہت سے لوگ معاشرے میں نظر آتے ہیں لیکن ان کے اس دیکھ ریکھان میں وہ فطری مضمر نظر نہیں آتا جو داغ کے پاس روشن ہے۔ داغ کی ہستی میں ایک ایسے سچے شاعر کی فطرت موجود تھی جو زندگی کے ہر معاملے میں امید اور مسرت کا پہلو نکال لیتی ہے۔ انھیں اپنی میاں شانہ زندگی میں زندگی کی خوشی، زندگی کے سنی اور زندگی کا مقصد سب حاصل ہو گیا تھا۔ یہ زندگی ان کے دور میں اپنی آخری بہار دکھا رہی تھی۔ داغ اسی آخری بہار کے شاعر تھے۔ ان کے رویوں اور طرز زندگی میں گہرا غلام محسوس ہوتا ہے اور جیسی کہانی کو سامنے لاتے ہیں کہ فقیہ بھی ان کے شعروں کو بڑکھلتا ہے اور اس کی اصلاحی طبیعت بھی اپنے مقصد زندگی کا دامن چھوڑ دیتی ہے اور وہ جیسی تکمیل، جس کے مختلف پہلوؤں پر داغ کی فکر ایک نئی روشنی ڈالتی ہے، ہمیں چٹا کر اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ داغ کی تخلیقی قوت اور تخلیقی ذکاوت اور تجربے کی سہائی ہم سے یہ کہتی ہے کہ تم "میاں" کو بڑی چیز سمجھتے ہو مگر دیکھو اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے جس کو تم نے کبھی نہیں دیکھا۔ دیکھو اس میں کیا لطف ہے اور ہمارا غصہ، ہماری قوت، ہماری ارادی کے باوجود، تقویٰ کے حدود تو ذکر، داغ کے شعر کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ عتنا طبیعت ہے جو ان کی شاعری کی مقبولیت کا راز ہے۔ ان کی غزلیں نہ مٹتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ حسین نگاہری اور معاملہ مند عشق کے عجیب و غریب محرم ہیں اسی لیے اقبال نے اپنی نظم "داغ" میں کہا تھا کہ

ج ... ہو بہو بیٹھنے کا جین عشق کی تصویر کن

ج ... اب کہاں وہ بانگین وہ شرفی طر زبیاں

ج ... تھی زبان داغ پر جو آرزو بردل میں ہے

داغ نے خود بھی اپنی شاعری کے بارے میں یہی کہا تھا:

آج راہی جہاں سے داغ ہوا خانہ عشق ہے چراغ ہوا

اس "تکمیل" میں وہ طرب کا ایسا پہلو سامنے لاتے ہیں کہ ہماری طرب خواہ فطرت شعر کے جادو میں

آ جاتی ہے۔ یہی جادو و اسحٰی کی شاعری میں، طرح طرح کے قتل و نگار بتاتا ہے۔ داغ شاعری کے جس دائرے میں جادو و نگار نے کاکھیل کھیل رہے ہیں اس پر اعتراض کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے ”برحق“ ہونے میں کسی کو شک نہیں ہو سکتا۔

تاریخیں کرام! اب یہاں داغ کی شاعری کے مطالعے سے پہلے ان کی تصانیف پر بھی ایک نظر ڈالی لی جائے تاکہ شاعری کے مطالعے سے پورا لطف اٹھایا جاسکے۔

(۳)

داغ بنیادی طور پر شاعر اور صرف شاعر تھے اور یہی ان کی اصل پہچان ہے۔ ان کا ایک ”دیوان“ جو ابتدائی زمانے سے ”نذر“ تک کہے ہوئے کلام پر مشتمل تھا، امیر بیانی کے دیوان کی طرح، نذر میں تکلف ہو گیا تھا۔ اس دیوان میں جو ساٹھ جزو پر مشتمل تھا، غزلوں کے علاوہ قصیدے، داستانیں، رباعی، خمس، مسدس، قطعات وغیرہ شامل تھے۔ [۳۲] داغ کی دوسری مطلوبہ تصانیف یہ ہیں:

(۱) ”گلزار داغ“: یہ داغ کا پہلا دیوان ہے جو ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۸ء میں ہاجت نامہ نور احمد مالک طبع محمد علی بہادر لکھنؤ سے شائع ہوا جس میں عشقی مظہر علی خان، بہادر امیر لکھنؤ نے اپنے قطعہ تاریخ کے اس مصرع سے: ”کیا جلا جاسدوں کو داغ نے“ سال اشاعت برآمد کیا ہے۔ اس قطعہ کے علاوہ میر شکوہ آبادی کے چار اور جلال لکھنؤ، امیر اللہ حلیم اور حافظ غلام رسول ویران کا ایک ایک قطعہ تاریخ بھی شامل ہے جن سے ۱۲۹۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گلزار داغ میں تکلف شدہ دیوان کا بھی کچھ کلام۔ جوداغ کو یاد آیا یا یاد دہ گیا، شامل ہے۔ اس دیوان میں ۳۸۹ غزلیں ہیں جن کے اشعار کی مجموعی تعداد ۳۹۳۳ ہے۔ ان کے علاوہ ۷۰ رباعیات، ۶۰ خمسات، (۷۵ بند)، ایک مسدس (۲۳ بند)، دو قصائد (۲۰ اشعر)، دو قطعات تاریخ (۲۰ اشعر) جملہ ۵۷۲ اشعر ہیں۔ [۳۳] ”گلزار داغ“ طبع انوار محمدی لکھنؤ کا ۳۳ واں ایڈیشن میرے سامنے ہے جس سے اعزازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ دیوان کس قدر مقبول ہوا۔

(۲) ”آفتاب داغ“: یہ داغ کا دوسرا دیوان ہے جو پہلی بار ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۴ء میں طبع انوار الاخبار لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں ۱۲۹ غزلیں (۷۵۲ اشعر)، آٹھ رباعیات شامل ہیں۔ کل اشعار کی تعداد ۶۷۶۸ ہے۔ [۳۴] اس میں مہذبہ انوار خاں نساخ کا قطعہ تاریخ بھی شامل ہے جس کے آخری مصرع کے الفاظ ”بدر کمال داغ“ سے ۱۳۰۲ھ نکلتے ہیں۔

(۳) ”فریاد داغ“: یہ داغ کی وہ مشہور مثنوی ہے جس میں داغ نے مٹی بانی حجاب سے اپنے عشق کی داستان رقم کی ہے۔ یہ مثنوی حجاب کے ساتھ نکلنے میں رو کر و انہی پر ۱۸۸۲ء میں کہی گئی۔ کچھ مریے بعد اس پر نظر ثانی کی۔ ”فریاد داغ“ اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۸۳۸۔

۱۳۹۷ فصل چہارم: خصوصی زندگی کا خلاصہ مرزا داغ دہلوی

میرزا غالب اور مرزا چہارم

اشعار پر مشتمل اس کا پہلا ایڈیشن مطبع مطبع العلوم و اخبار لہور اعظم مراد آباد سے ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس کا ایک ایڈیشن مرتبہ حسین کاظمی آئینہ ادب لاہور سے ۱۹۵۵ء میں بھی شائع ہوا۔ یہ شہسوی بھی، داغ کی غزل کی طرح، بہت مقبول ہوئی۔ اس کا موضوع بھی داغ کی اپنی داستان عشق ہے جس میں وہ سارے معاملات، جو عشق میں پیش آئے، غلوں و سچائی کے ساتھ جان کر دیے گئے ہیں جو اثر و تاثیر سے مملو ہے۔

(۳) ”مہتاب داغ“: یہ داغ کا تیسرا ادراج ہے جو حیدر آباد آنے کے بعد مرتب ہوا۔ ”آفتاب داغ“ کے بعد جو کچھ کہا وہ سب اس میں شامل ہے۔ اس کی کتابت طور داغ کی نگرانی میں ہوئی۔ کتابت کا کام ۳، جمادی الاولیٰ ۱۳۱۰ھ/۲۳ دسمبر ۱۸۹۳ء کو پورا ہوا اور ۱۸۹۳ء میں مطبع مزین دکن، بمبئی بازار حیدر آباد سے طبع ہو کر شائع ہوا۔ اس ادراج میں ۲۹۲ غزلیں، جن کے اشعار کی تعداد ۶۷۶ ہے۔ اس میں ۱۹ رباعیات، دو غنم (۷۱ بند)، چھ قصائد (۵۱۰ شعر)، ۳۷ قصائد تاریخ (۳۳۰ شعر)، چار غیر تاریخی قصائد (۳۶ شعر)، چار سرے (۲۰ شعر)، دو سلام (۳۳ شعر) اور ۱۲۰ حترقی اشعار ہیں۔ اس طرح یہ ادراج ان کل ۵۳۱۸ شعروں پر مشتمل ہے۔ [۳۵]

(۵) ”یادگار داغ“: یہ داغ کا چوتھا ادراج ہے جسے داغ کی وفات کے بعد، ان کے شاگرد احسن مارہروی نے جمع و مرتب کر کے ۱۳۲۳ھ میں، اسلامیہ اسٹیم پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کیا۔ احسن مارہروی کے پاس جون ۱۹۰۲ء تک کا کام پہلے سے موجود تھا۔ مزین کام انھوں نے داغ کے شاگردوں مثلاً اختر بجنوری، لوح ناری، جم بھرت پوری، وجاہت شمیم نوری، جم بلوئی، مزین مار بنگ مزین سے اکٹھا کیا۔ بہت سا کام کمال دستوں سے حاصل کیا۔ ان کے علاوہ وہ اشعار جو داغ نے ”سج اللغات“ میں عادات کی سند کے لیے کیے تھے ”یادگار داغ“ میں شامل کر دیے۔ اس میں ۱۵۶ غزلیں، جن کے اشعار کی کل تعداد ۷۷۷ ہے، دو قصائد (۹۶ شعر)، ۳۳ قصائد تاریخ (۱۲۹ شعر)، تین قصائد غیر تاریخی (۵۶ شعر)، دو سرے (۳۳ شعر)، ایک سلام (۲۱ شعر) اور حترقی اشعار جن کی تعداد ۱۰۸۸ ہے، شامل ہیں۔ [۳۶]

(۶) ”ضمیمہ یادگار داغ“: اس میں داغ کا وہ کلام شامل ہے جو بعد میں دست بآب ہو اور جسے لالہ سری رام نے مرتب کر کے لاہور سے چھپوایا اور شائع کیا۔ یہ ”ضمیمہ“ ۶۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں ۷۰ غزلیں جو ۱۱۶۶ شعروں پر مشتمل ہیں اور تین حترقی اشعار ان کے علاوہ ہیں۔ [۳۷]

”یادگار داغ“ کا ایک اور ایڈیشن کلب علی خاں فاضل رام پوری نے تیار کیا جس میں ضمیمہ یادگار داغ کو بھی شامل کر دیا گیا ہے۔ ”یادگار داغ“ مع ضمیمہ یادگار داغ، مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔

تاریخ ادب اردو (جلد چہارم) ۱۳۹۸ فصل چہارم: انیسویں صدی کا خاتمہ اردو ادب دہائی

(۷) "اشکائے داغ" : یہ داغ کے ۱۳۰ غلطو کا مجموعہ ہے جسے ان کے شاگرد رشید احسن مارہروی نے جمع و مرتب کیا اور جو انجمن ترقی اردو ہند دہلی سے ۱۹۳۱ء میں شائع ہوا۔ ان غلطو سے داغ کی زندگی، ان کی شاعری اور حواج کو یکجہ میں مدد ملتی ہے۔ ان غلطو کو پڑھ کر (چند غلطو کو چھوڑ کر) عام طور پر عین محسوس ہوتا ہے کہ یہ غلطو بے دلی سے رد و ردی میں لکھے گئے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ داغ کا سیلان طبع، اسیریتائی کے برخلاف، ہنر کی طرف نہیں تھا۔

(۸) "زبان داغ" : یہ بھی داغ کے غلطو کا مجموعہ ہے جسے "زبان داغ" کے نام سے احسن مارہروی کے بیٹے رفیع مارہروی نے مرتب کیا ہے۔ یہ مجموعہ غلطو ۱۹۵۶ء میں خیم جب ڈیجیکٹو سے شائع ہوا۔ اس میں غلطو کی کل تعداد ۲۲۹ ہے جس میں ۱۳۰ وہ غلطو بھی شامل ہیں جو احسن مارہروی نے "اشکائے داغ" کے نام سے مرتب و شائع کیے تھے۔ گویا اس میں ۸۹ غلطو ایسے ہیں جو پہلی بار شائع ہوئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ سب غلطو رد و ردی میں لکھے گئے ہیں لیکن اس کے باوجود ان سے بھی داغ کے بارے میں بہت سی ملتیے مطومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ ۸۹ غلطو وہ ہیں جو داغ کے شاگرد مفتی فیروز شاہ خان فیروز رام پوری کے ورثہ سے کتب خانہ رام پور کے لیے خریدے گئے تھے اور جنہیں امتیاز علی خاں عثمی نے، دعوائی کے ساتھ، مرتب کر کے سرمایہ اردو ادب علی گڑھ کے شمارہ ستمبر ۱۹۵۶ء میں، صفحہ ۵۲ تک، شائع ہوئے۔

داغ کی شاعری کا مطالعہ:

داغ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں لیکن انہوں نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی کامیاب طبع آزمائی کی ہے خصوصاً ان کے "شہر آشوب" (مقدس)، قصائد اور مثنوی "فریاد داغ" کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

دہلی داغ کی جان تھی۔ وہ اسی شہر کی تہذیب کے پروردہ تھے۔ ۱۸۵۷ء میں دہلی پر جو کھمبہ گزرا اور جو کھمبہ خون آلود مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے وہ ہر حساس انسان کے وجود کو ہلا دینے کے لیے کافی تھا۔ داغ نے اپنے "شہر آشوب" میں دہلی کی بربادی اور اپنے گھر سے غم اور اندوہ کا اس طرح اظہار کیا ہے کہ آج بھی پڑھنے والا دہلی کی اس تصویر سے غم زدہ ہو جاتا ہے۔ اس شہر آشوب میں داغ نے دہلی کی پہلی صورت اور پھر بربادی کے بعد کی حالت کا نقش اس طرح پیش کیا ہے کہ قضا و قضاہ سے غمی اثر گہرا ہو جاتا ہے:

لک زمین و خاکک بناب خمی دہلی

بہشت و عہد سے بھی احتساب خمی دہلی

جو اب کا ہے کو تھا لا جواب خمی دہلی

مگر خیال سے دیکھا تو خواب خمی دہلی

چڑی ہیں آنکھیں وہاں جو جگہ تھی دھنس کی
یہ شہر وہ ہے کہ انسان و جان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا
دہی نہ آئی یہاں سنگ و خشت کی صورت
نہیں لٹک کو یہ کب گوارا تھا۔ اس نے اسے بھی بگاڑ دیا۔ یاد رہے کہ اردو فارسی شاعری میں "لٹک" دشمن
کے روپ میں آتا ہے جس کا کام بگاڑنا ہے:

ج . لٹک تھا غوثی و حسن و جمال کا دشمن

ج . بدوئے اہل کمال اور کمال کا دشمن

ج . لٹک نے قبر و غضب تاک تاک کر ڈالا

ج . غرض کہ لٹک کا گھر اس نے خاک کر ڈالا

اور جس کا جہاں کا وجود یہ لٹکا کہ ہر چیز زیر و زبر اور مصیبت چاہ اور زندگی و گرگوں ہو گئی۔

ہا ہے خال سپ رنگ سر بھالوں کا
جو زور آہوں کا لب پر تو شور بانوں کا

دعائے مرگ جو مانگی قبول ہی نہ ہوئی
کوئی مراد جو چاہی حصول ہی نہ ہوئی

چٹے محاسبہ نہ شخص ہے نکلتے دانوں کی
چو تو کر ہے تو اب یہ ہے تو جانوں کی

کہ غم عام تھے بھرتی ہے قید خانوں کی
یہ اہل سیف و قلم کا ہو جب کہ حال چاہ

کمال کیوں نہ پھرے وہ بد کمال چاہ

دارغ کے اس شہر آشوب کا سپاہ و تعیناتی انداز، صورت حال کو غلوں دل اور درد منشی سے بیان کرنے کا
عمل اور انداز ہی اندر دھڑکتے دل کی صدا آنے، جو لکھ میں شامل ہے، اثر و تاثیر کو یوں اُبھارا ہے کہ اس
برہادی کا نقشہ دل میں اُتر جاتا ہے جس سے اس وقت دلی درد چاڑھتی۔ یہ نئی اثر آج بھی پڑھنے والے کو
اسی طرح متاثر کرتا ہے جس طرح اپنے زمانے کے لوگوں کو متاثر کیا تھا۔ شہر آشوب کی مصنف میں یہ آج
بھی اہمیت رکھتا ہے۔

دلی کی طرح دارغ بھی درد باری شاعر تھے۔ رام پور میں وہ نواب یوسف علی خاں عالم اور
نواب کلب علی خاں نواب سے وابستہ رہے اور پھر حیدر آباد دکن آکر نظام میر محبوب علی خاں کے دامنی
دور بار سے وابستہ ہو گئے۔ بارہ تیرہ سال ڈال قلعہ میں بھی اسی درد باری ماحول میں انھوں نے گزارے
تھے۔ "قصیدہ" ان کی درد باری و پیشہ ومانہ ضرورت تھی۔ چاروں دواویں میں ان کے دس قصیدے شامل
ہیں۔ ان کے علاوہ کئی مدنیہ نقلحات اور سہرے، جو سال گرہ، ولادت، شادی اور عیدین وغیرہ کے موقع

پر داغ نے لکھے، اسی ذیل میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ قصیدہ میں بھی وہ اپنے استاد شیخ ابراہیم ذوق کی پیروی کرتے ہوئے ان تمام اجزائے قصیدہ کو بروئے کار لاتے ہیں جو روایتی قصیدہ کی حیثیت سے مہارت ہیں۔ مہر محبوب علی خاں کی شان میں، جو پہلا قصیدہ داغ نے کہا، وہ نہ صرف ان کا شاہکار ہے بلکہ قصیدہ کی تاریخ میں بھی ایک نئی راہ دکھاتا ہے۔ اس قصیدے کی تھکب بہاریہ ہے۔ جس میں ملکہ دکن کی طرف سفر کرنے کا ذکر کر کے، مناظر قدرت کے تاثرات کو، فصاحت و سلاست بیان کے ساتھ، نمایاں کیا ہے۔ اس کے لیے بحر بھی وہ چلی ہے جس میں طلبے کی تحاپ کا لطف ایک ماں پیدا کرتا ہے:

میں ہوا بادبہ بچا طرف ملک دکن

برسہ چشم غزالاں ہوئی گروہ دامن

تاریخوں کی کمر، بید کی شاخ لرزاں

موجہ ریگ رواں، زلف پریشاں کی شکن

بستر قائم و سحاب بنا سبز دشت

نکچہ قفل و کتاب ہر اک غشت کہن

دورے دورے سے نمودار فرداغ اعلم

جادے جادے سے عیاں کا بکھاں کا جربن

قوت نامہ اس جوش پر اللہ اللہ

دان موتی کا جو یونہی تو ہو طمن طمن

خام حرا سے انگلی کے اشارے سے تاتے

راہ بھولے جو مسافر کوئی آوارہ وطن

واقعیت اس قصیدے کی نمایاں خصوصیت ہے۔ جس طرح وہ منظر کو دیکھ رہے ہیں اسے اسی طرح بیان کر کے قصیدے میں نئی روح پھونک دیتے ہیں۔ یہ واقعیت قصیدے کے جذبات میں مہلت اور جھٹیل کے ساتھ اس طرح سرایت کیے ہوئے ہے کہ سننے والا اس سے متاثر ہوتا ہے۔ سلاست بیان اس قصیدہ کو ایک نیا رنگ دیتی ہے:

عمایاں کوہ کی ہیں دھب دو جوئے شیر

جن سے پچھلی پڑی فردوس کی بھی سرسبز

موہیں کرتی ہوئی بھرتی ہے مہا منگی قسم

لہلہاتے ہوئے سبزے کا فرلا جو بن

خوری پانی بھریں بھٹ کا جو دیکھیں شکست

ہے اس انداز کا ہر ایک بہت سیکھتا تھا
اس کے بعد دوسرا مطلع آتا ہے جو اپنی برجستگی، واقعیت اور مبالغے سے قصیدے کے اثر و تاثر کو ختم کر دیتا ہے:

وہ طراوت کا اثر ہے کہ دم سیر ہمیں
پانی دینے لگے ہوسف کا یہاں جاؤ وطن

اس کے بعد یہ شعر آتا ہے:

برگ برگ گل و گلاب یہاں تک بچایا
جس سے کہتا ہے گل جی کا سراپا دامن

حرف گاف کی تکرار سے وہی تاثیر پیدا ہوتی ہے جو ستار کے پھیلنے سے لفظا میں پیدا ہوتی ہے۔ یہاں احساسی شادمانی اشعار کے حراج سے خوشی کی طرح پھوٹ رہا ہے۔ اس سے واقعیت کا رنگ گمراہ ہو جاتا ہے اور جب یہ شعر آتے ہیں تو واقعیت پوری طرح اپنی سرشت کر دیتی ہے:

شیر اس شیر کا ہے نام بھی بلند ہے فخر نکلے و در اس ، نظیر لحد
جانی غلظ دارم بانی تحریک و حزم روکش جین و تھن غیرت بغداد و حد
حیدر آباد کا بچا ہے جہاں میں ڈکا لڑکیوں کیوں نہ بھگیں دھوم سے ہاون ہاون
حیدر آباد سے کیوں گئے کھیں پیش ابد خوشتر از ملک سلیمان نہ ہو کیوں حسب وطن

اس خوبصورت شعر کے بعد ”گرید“ مشکل ہو جاتا ہے لیکن شہر کی تفریف سے شہر یار کی مدح کی طرف وہ ایسی برجستگی اور فطری انداز سے آتے ہیں کہ ریل کی ٹھری بغیر دھچکے کے بدل جاتی ہے اور یہ شعر سامنے آتے ہیں:

بچن آرائے دکن خسرو نیاخ و جواد
جس نے شاداب کیا آب کرم سے یہ بچن
مدح میں اس کی پڑھوں مطلع رنگیں ایسا
جس سے اے دارغ ہو شرمندہ بہار گمنم

اور پھر ”مدح“ نئے مطلع سے شروع ہوتی ہے اور جو شعر آتے ہیں وہ اپنے ذوق و بیان، برجستگی، لہجوں کے جمناؤ کی سہاوت، سلاست و روانی سے دل میں بیٹھے چلے جاتے ہیں اور قصیدہ شنے والا اس واقعیت سے جو خوبصورت ہو آتی ہے، مدح کے مبالغے کو بھی اسی واقعیت کے ذمہ اثر قبول کر لیتا ہے۔ یہ اس قصیدے کی وہ ٹیکنیک ہے جو کم قصیدوں میں اس طور پر استعمال ہوئی ہے۔ یہ مدح صنعت ترمیم کے ساتھ چلتی ہے اور احساسی جمال کو فروغ دیتی ہے۔ ”فلک فلک دکن“ کی مدح میں مدوح کی ذات کے ساتھ اس کی چٹا،

گھوڑا، ہاتھی اور فوج بھی شامل ہیں۔ درج میں گھوڑا، گھوڑے، ہاتھی اور فوج کی تعریف میں ان خصوصیات کو ابھارا ہے جو فی الواقع ایک مثالی گھوڑا، مثالی گھوڑے، مثالی ہاتھی میں ہوتی ہیں۔ آخر میں دعا آتی ہے۔ ”داغ نے قصیدے کے تمام اجزائے ترکیبی کو پوری طرح نبھاتے ہوئے واقعیت کی اس خوب صورتی کے ساتھ آمیزش کی ہے کہ وہ اس ہستی یا اس سے وابستہ چیز میں، روایتی قصیدے کی طرح، طلسمات نہیں بنتیں بلکہ ایک حقیقی، زندہ اور موجود چیز معلوم ہوتی ہیں۔“

داغ کے قصائد پرچہ کرشموں ہوتا ہے کہ یہ صنفِ سخن، جو بادشاہوں اور شہر یاروں کے درباروں کے لیے مخصوص تھی اور جس میں بڑے بڑے اردو شعرا کے نام آتے ہیں، اب ختم ہونے سے پہلے اپنا زور دکھا رہی ہے۔ واقعیت کی طرف اس دور کے بڑھتے ہوئے رجحان اور قدیم طرز کی روایت یہاں ایک سمجھوتہ کرتی دکھائی دیتی ہے جس سے قصیدے کی صنف میں ایک تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے داغ اردو کے آخری قصیدہ گو ہیں اور یہ قصیدہ تاریخی قصیدہ میں اہمیت کا حامل ہے۔ داغ کے اس قصیدے کا رنگ اسی واقعیت پسندی اور سلاست بیان کی وجہ سے منفرد ہے۔

داغ نے صرف ایک مثنوی لکھی جس کا تاریخی نام ”فریادِ داغ“ (۱۳۰۰ھ) ہے جس میں کلکتہ والی مٹی جانِ حجاب سے اپنے عشق کو موضوع بنایا ہے اور واقعیت کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے جو افسانہ یا خودنوشت سوانح کی مخصوص خصوصیت ہے۔ داغ کی سوانح کے بیان میں ہم داغ کے نظیر کے سب سے پہلے میں حجاب سے پہلی ملاقات سے لے کر وہ ساری باتیں لکھ آئے ہیں جن سے داغ اور حجاب کے تعلق کی کہانی عبارت ہے اور جو اس مثنوی میں بیان کی گئی ہیں۔ یہ مثنوی چنی کہانی ہونے کی وجہ سے دلچسپ ضرور ہے لیکن اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو توجہ سے اس میں پیدا کی جاسکتی تھی مثلاً بے نظیر کے سب سے پہلی ملاقات کے بیان میں جذبات و کیفیات عشق کو بیان کرنے کی گنجائش تھی۔ داغ یہاں حجاب کا ”سراپا“ بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اور اس سراپا میں بھی رال گھسنے کا پتا تو چلا ہے لیکن حقیقی عشقِ جذبات و احساسات کا اظہار بہت سرسری ہوتا ہے۔ اسی طرح کلکتہ پہنچنے پر محبوب کو دیکھ کر اچھوتی کیفیات بیان کرنے کی گنجائش تھی لیکن داغ یہ بھی نہیں کر پاتے۔ اسی طرح کلکتہ میں خواب صاحبِ رام پر رکا فوراً جلانے کا خط ملنے پر اس کیفیتِ فراق کو بیان کیا جاسکتا تھا جس سے بیگانہ داغ گزرے ہوں گے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سچا عشق و آس کی طبیعت سے مناسبت نہیں رکھتا اور اسی لیے یہ سب پہلو مثنوی میں بیان نہ ہو سکے۔ داغ نے خارجی باتیں تو سب بیان کر دی ہیں اور اندر کی بات اس لیے بیان میں نہیں آئی کہ وہ ان کے دل کی گہرائیوں میں موجود ہی نہیں تھی۔ سراپا کی تصویر سچی ہو یا حجاب کی رام پر سے داغی پر عاشق و معشوق کے درمیان مکالمہ ہو سب میں سامنے کی باتیں بیان کی گئی ہیں۔ اس مثنوی میں بھی داغ کا وہی رویہ سامنے آتا ہے جو ان کی غزلوں میں ملتا ہے:

اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
پوچھتے کیا ہو کیوں لگائی دیر اک نئے آدمی سے ملتا تھا

اس لیے رام پر میں ان کا رقیب نواب حیدر علی خاں بھی ان کے اندر وہ آتش رکھتا نہیں بھڑکاتا جو
وصل رقیب سے پیدا ہوتی ہے اور جو کیلئے اضطراب سے کہیں بڑھ کر ہوتی ہے جیسے مومن خاں مومن کی
شاعری میں اس شغوی میں وہ مسلسل بیان بھی نہیں ہے جو ہمیں شغوی "سرا لہیاں" یا مرزا شوق کی شغوی
"ذہر عشق" میں ملتا ہے۔ لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود یہ اتنی دلچسپ شغوی ہے کہ اسے ایک ہی
نقشت میں پڑھا جاسکتا ہے۔ واقعیت اس شغوی کی جان ضرور ہے مگر یہ واقعیت جذبات کی سطح سے
اٹھ کر فن کے در سے پر نہیں آتی لیکن پھر بھی اس کا مزاج جدید دور کی واقعیت سے قریب ضرور ہے۔ اس
شغوی کا انداز بیان خاص طور پر قابل توجہ ہے جس میں داغ کی شاعرانہ فطرت نے اپنے انداز بیان سے
جان زائل دی ہے اور جو کھل مفتح کے مزاج کا حامل ہے۔ اس شغوی کو اسی لیے روانی کے ساتھ ترقی کی طرح
پڑھا جاسکتا ہے۔ اس انداز بیان کی وجہ سے اس شغوی کو کھائی کی نیچرل شاعری کی مثال میں بھی پیش کیا
جاسکتا ہے۔

اس شغوی کی ایک اور اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں داغ کے عشق اور تصور عشق کو سمجھنے میں مدد
دیتی ہے اور اس طرح داغ کی غزل کوئی کے خاص رنگ کی توجیہ پیش کرتی ہے۔ داغ کی ماں اور خالہ
بھی، چاہ کی طرح، کھائی کھیلنے والی عورتیں تھیں۔ بھرا دل تھکے میں بھی جن عورتوں سے واسطے پڑا ان
میں سے اکثر اسی قسم کی عورتیں تھیں جو آسانی سے ہاتھ آسکتی تھیں۔ داغ کے لیے عورت ایک کھیل تھی جس
سے وہ ساری عمر کھیلتے رہے اس لیے ان کی غزل میں بچے عشق کی تلاش بے معنی بات ہے۔ ان کی غزل
اسی ہستہ ہرہائی (طرائف) کی کہانی سناتی ہے۔ یہ وہ کھیل تھا جسے وہ ساری عمر دل لگا کر کھیلتے اور اپنی
غزل میں بیان کرتے رہے:

اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
کیا ملے گا کوئی صبر نہ کہیں دل بھل جائے گا کہیں نہ کہیں

(ب) داغ کی غزل

داغ کی غزل کا محبوب بھی عورت ہے جس کا ایک نام منی جان چاہ اور اسی قسم کے دوسرے
کئی نام ہیں۔ یہ سب طوائف ہیں جن سے داغ "عشق" کرتے ہیں اور اس عشق میں جو کچھ ان پر
گزرتی ہے، جو تجربات سامنے آتے ہیں یا جن معاملات سے ان کا واسطہ پڑتا ہے، اسے وہ چارے طوعم
دل سے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی داغ کا عشق ہے۔ سید بے خود و ملی نے لکھا ہے کہ "ایک دن استاد نے

کہا: تو تو جانتا ہے حبیبوں کو دیکھتا ہوں اور غیب صورت شعر کہتا ہوں۔"

بہت ہی جھڑکے کیوں نہ ہوں اسے دانت
ابھی صورت کو دیکھتا ہوں میں
نئی جان کو ایک قصہ میں داغ نے لکھا کہ "جو شخص ازلی عاشق حراج ہو لیال کرد اس کا کیا حال
ہوگا۔" (۳۸) ان کی نظروں سے جس معشوق کے خدو خال ابھرتے ہیں، وہ اردو غزل کے روحانی معشوق
سے کچھ متنی میں تو ملتا جلتا ہے مگر ساتھ ہی مختلف بھی ہے۔ داغ ہمہ گیر کی طرح ناکامیوں سے کام نہیں لیتے۔
ان کا معشوق تو ان کی منگی میں ہے، اسی لیے اپنے معشوق کے بارے میں وہ جو باتیں کہتے ہیں وہ تصور
سے زیادہ حقیقت سے قریب ہیں اور ہماری حیات کو متاثر کرتی ہیں۔ یہ عجیبی رنگ کا معشوق ہے جس کا
جسم سدا دل، ادا مستان، ہاتھ لگی شوخ، بات میں چلبلا پن، مگر در حسن سے قیامت ڈھانے والے بازو ادا
اور جو ساتھ ہی:

لاتی جاتی ہے غیر سے بھی آنکھ
مجھ سے بھی بات کرتے جاتے ہیں
حصاری طرح بھی ہوگا نہ کوئی ہر جاتی
تمام رات کہیں ہو، کہیں ہو سارا دن
یہ معشوق چونکہ بہت ہر جاتی ہے اور داغ اس بات سے بخوبی واقف ہیں اس لیے داغ کا مسئلہ یہ ہو جاتا
ہے:

دو دن بھی کسی سے وہ برابر نہیں ملتا
یہ اور قیامت ہے کہ مل کر نہیں ملتا
بھی ہر جاتی معشوق داغ کے لیے ایک حقیقت ہے اور جب وہ اس حقیقت کو بیان کرتے ہیں تو اس میں
اسی لیے جان پڑ جاتی ہے۔ طوائف کا بھی کردار ہے جسے وہ تسلیم کر لیتے ہیں:

کیا رہیں ہم کہ ترا چال چلیں
پاس رہ کر نہیں دیکھا جاتا
اسی لیے ان کا عشق سراسر منی و جسمانی ہے۔ ایسا منی جس میں عشق کی لہر بھی موجود ہے اور ایسا "عشق"
جس میں خواہش و میل شدید ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہر نئے شخص کی طرف متوجہ ہو جانے والا یہ معشوق بھی
ان کے لیے حسے کا سالانہ ہم پہنچاتا ہے۔ داغ کے ہاں جو "واسوخت" کا لہجہ اور بلی گلی ستانے کا
مضمون بار بار آتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ انھوں نے اپنے معشوق کی اس بات کو حقیقت ماننے
ہوئے تسلیم کر لیا ہے:

غیروں سے التفات پہ تو کا تو یہ کہا
دنیا میں بات بھی نہ کریں کیا کسی سے ہم
داغ کے ہاں اسی لیے رقیب کا احساس خود عشق کو تیز اور حسے کو دھالا کر دیتا ہے۔ داغ اپنے محبوب کو
رقیب کے ساتھ قبول کرتے ہیں:

لے شب و دل غیر بھی کافی
ہم کو تو آزمانے کا کب تک
غیر کو ساتھ لے کے ہم ڈوبے
آپ نے خدا دلا کے دیکھ لیا

دلکش، دشمن بھی گوارا لیکن تجھ کو غفلت نہیں دیکھا جاتا

حیرت کے عشق میں معشوق حاوی ہے۔ جرأت کے ہاں بھی، سارے کھل کھپتے کے باوجود، عاشق دبا اور سہا سہا سمسوس ہوتا ہے لیکن داغ کے ہاں عاشق حاوی رہتا ہے۔

بے شک مجھے ہے عشق ترا پر خدا گواہ، جتنا ترے گمان میں ہے اس قدر نہیں

تم کہتے ہو معشوق اطاعت نہیں کرتے عاشق بھی تو معشوق کا نوکر نہیں ہوتا

جواب اس طرف سے بھی فی الخور ہوگا دے آپ سے وہ کوئی اور ہوگا

میرے عقد دم سے مرد و وفا کا نشان ہے اب تجھ سا اگر نہیں ہے تو مجھ سا کہاں ہے اب

کیا سمجھتے ہو تم اپنے آپ کو غریب آدمیوں سے جہاں خالی نہیں

جرأت کے ہاں اکثر اس نوع کے عشق کے جان میں کھلا پن دیتا ہے لیکن داغ کے ہاں عام طور پر ڈھکا چھپا پن برقرار رہتا ہے وہ چند اشعار جو کھل کھپتے ہیں ان کی تعداد اتنی کم ہے کہ اسے داغ کا رنگ خاص نہیں کہا جاسکتا۔ ان کھلے اشعار میں یہ صورت سامنے آتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اخلاق یا بندہوں سے آزاد ہو کر کسی بھی تجربے کو چھپاتے نہیں ہیں۔ وہ دل کا چہرہ بیکار شہر کی زبان میں سامنے لے آتے ہیں اسی لیے داغ کے ہاں ایسے تجربے بے جان میں آتے ہیں جو اس طرح کم کم جان میں آتے ہیں۔

داغ کی غزل میں محبوب کے، غیر کے ہاں رہنے کا ذکر بار بار آتا ہے اور اس لیے آتا ہے کہ یہ محبوب "طوائف" ہے اور یہی ان کے عشق کا مرکز و محور ہے اور اسی لیے غیر یا رقیب اس کے وجود کا حصہ ہے۔ اس عشق کے جان میں داغ کے ہاں واقعیت تو ہے لیکن بازاری پن نہیں ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے:

غبار آلود، آنکھیں، گل جنیں پر درو ہے سر میں

رہے تم رات بھر بے چکن کس کم بخت کے گھر میں

دلف برہم، عرق آلود، دامن چاک کس کے آغوش سے تو جان چھڑا کر نکلا

خندہ آتی ہے بڑی رات مجھے آئے ہو سرخ آنکھوں میں بھلا نقہ صبا کیا

وہ ہرجائی اگر ہے داغ، ہو تم بھی تو آوارہ

تھیں کب صبر ہے بیٹھے ہوئے تم ایک پر کیا ہو

تھمارے واسطے میں غیر کو تنہا نہ چھوڑوں گا

کچھ لینا کہ دو مردے گزریں کے ایک جٹن میں

تو ہے ہرجائی تو اپنا بھی یہی طور سہی تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی

داغ کی غزل پڑھتے ہوئے سمسوس ہوتا ہے کہ داغ نے اس "روایتی" عشق میں تبدیلیاں کی ہیں۔ ان

لازمی حصہ ہے۔ جوان لڑکا پہلی دفعہ طوائف کے گھسے پر جاتا تھا تو اس پر خوشی کا اظہار کیا جاتا تھا۔ شرفاء اور طبقہ خواص کے گھروں میں بیوی کے علاوہ طوائف کا وجود بھی ایک معمول کا عمل تھا۔ اس انحطاط زدہ معاشرے میں بلند اخلاقی سطح کا شعور کم و بیش غائب ہو چکا تھا۔ داغ کی بے باکی اور اونچی قدروں کی توجہ نہی کی گنجیدہ ہے۔ بعض اہل ذوق کلام داغ سے لطف اندوز ہو کر یہ کہتے ہیں کہ ہم اس میں اعلیٰ قدریں کیوں ڈھونڈیں جب کہ ہمیں معلوم ہے کہ وہ موجود ہی نہیں ہیں۔ داغ کے کلام کی مکتا طبیعت ہمیں اس طرف داری تک ضرور لے آتی ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو یہ طرف داری بھی اعلیٰ قدروں سے فراہمی کی ایک صورت ہے۔

داغ کی غزل انحطاط کی ترجمان ہے اور اس میں زور اور جان اس لیے ہے کہ وہ اس ترجمانی میں پورے طور پر غلط اور سچ ہیں۔ شہنشاہ اکبر اعظم کے دور کا سپاہی دن بھر جنگ میں مصروف رہ کر رات کو تفریح کے لیے کچھ وقت نکال لیتا تھا۔ "بیش" کا حصہ اس کی زندگی میں مشکل سے ایک فی صد ہو گا مگر سلطنت کی خوش حالی کے ساتھ یہ عمل بیش مسلسل بڑھتا گیا۔ اور جنگ زب عاتکیر کے بعد جو بادشاہ تخت پر بیٹھے ان کے ہاں یہ شرح فی صد بڑھتی چلی گئی اور بیش ساری دوسری سرگرمیوں پر حاوی آ گیا۔ انگریزوں کے ہاتھوں، مظلیہ سلطنت کے خاتمے کے بعد، یہ صورت حال پیدا ہوئی کہ حکمران نام کے بادشاہ رہ گئے اور اب ان کے پاس بیش کے علاوہ کچھ بھی کرنے کے لیے نہیں رہا۔ چنانچہ بیش پرستی بھی ایک قسم کا مذہب بن گئی اور "مذہب عشق" کی اصطلاح عام ہو گئی۔ اس دور میں تصوف بھی موجود ہے مگر یہ بھی عام طور پر ایک قسم کی روحانی عیاشی بن کر رہ گیا۔ جو انسان کو غفل اور جدوجہد سے باز رکھتی ہے اور معشوق حقیقی کے تصور میں فراہم پہنچاتی ہے۔ اس طرح مذہب عشق اور تصوف دونوں زندگی اور غلامی اخلاقی کی راہ سے دور ہو گئے۔ اب بیاوردی کے مزاج اور خاندانی رجحان پر ہے کہ وہ ادھر جائے یا ادھر۔ داغ، ماں اور خالہ کے اثر سے کہ دونوں داشتائیں تھیں، بھرا ل ٹکڑے کے اثر سے اور بعد ازاں رام پور اور حیدرآباد کی پناہ گاہوں کے اثر سے، جسمانی عیاشی کی راہ پر گئے رہے اور اس کی جو مخصوص کیلیات تھیں ان کو غلامی و گھائی سے شاعری میں ادا کرتے رہے۔

جنسی حلقے ایک دائمی چیز ہے۔ یہ زندگی کے آگے بڑھانے کے عمل کی وجہ سے ہر انسان کی جبلت میں شامل ہے۔ اس کا جو رنگ داغ کی غزل میں ملتا ہے وہ اسی لیے دائمی ہے۔ آج بھی نوجوان لڑکے لڑکیاں عشق کی لہر میں آتے ہیں تو داغ کی غزل ان سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ محبت سے مراد کے حلقے کی صورتیں بدلتی ضرور رہیں مگر جنس ہر انسانی معاشرت کا جزو اعظم رہی ہے اور رہے گی۔ داغ کی غزل اسی حلقے کے رنگ رنگ پہلوؤں کی ترجمانی کرتی ہے۔ داغ کا اظہار عشق ہر قسم کی بندشوں (Inhibitions) سے پاک ہے۔ بد یہ نفسیاتی تحلیل بندشوں کو ایک قسم کی نفسیاتی بیماری قرار دیتی ہے

اور تحت اشعار میں دے ہوئے خیالات و احساسات کو کئی طور پر بیان کرنے کی ترقیب دیتی ہے۔ داغ کی شاعری چونکہ ہر قسم کی بندشوں سے پاک ہے اس لیے یہ بھی نفسیاتی علاج کا ایک ذریعہ ہو سکتی ہے مگر یہ ذریعہ بھی قصویٰ ہی دور کے لیے فکین کا باعث ہو سکتا ہے کیوں کہ اس میں دلالت اور طلوع نہیں ہے۔ بیش بہا وقتی تفریح ہوتا ہے اور عیاں شاعر کی بھی وقتی تفریح ہی بہم پہنچا سکتی ہے مگر یہ وقتی تفریح بھی اس لیے دائمی ہے کہ اس سے انسانی فطرت کا وہ دوا می تھا خفا ہوتا ہے جو انسان کی جبلت میں جنس کی صورت میں شامل ہے۔ یہ سحر و خیر و درد اور مومن کی سی حقیقت شاعری نہیں ہے۔ یہ غالب کی ہی بھی حقیقت شاعری نہیں ہے۔ اس کا رنگ ان سب سے الگ ہے۔ یہ عشق کے عیاں شائد پہلو کی پکی کہانی سناتی ہے۔ اسی لیے داغ بقول فرات کی گور کھجوری "ہماری شاعری کی بد قسمتی ہو کر بھی ہماری شاعری کی ایک بہت بڑی خوش قسمتی ہے۔ اس شخص نے نرم زندگی کو محض (Genius) کا مقام عطا کر دیا ہے۔" [۳۰] اسی مرحلہ کی کاغذ پر خود فرات نے اپنی بعض غزلوں میں کیا ہے اور بالخصوص "زوپ" کی ساری روایات میں جنس کو موضوعِ سخن بنا کر جنسی تجربے کو داغ کی طرح، پوری تلخی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

یہ کیا کہا کہ داغ کو بچکا سنے نہیں وہ ایک ہی شخص سے تم جانتے نہیں

داغ کی غزل: مزید مطالعہ:

داغ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی اور بچے ہوئے وہ ایک ایسی تہذیب کا روایتی معاشرہ تھا جو بے جان ہو کر دم توڑ رہا تھا۔ اس ماحول میں رہنے اور رہنے لینے کے ذریعہ انھوں نے اردو شاعری کی تمام روایت کو، جو دلی دگی سے شروع ہو کر داغ تک پہنچی تھی، پوری طرح قبول کیا۔ اس روایت سے ان کا تعلق ہمیشہ گہرا اور قائم رہا۔ اردو زبان ان کی گھنٹی میں پڑی تھی اور اس کے روزمرہ دھماوات، اس کے رنگ و رنگ لہجے اور تہذیب ان کے خون میں گردش کر رہے تھے۔ خوش قسمتی سے انھیں شروع ہی سے تھکے مفلح میں ابراہیم ذوق جیسا استاد ملا جو خود بھی اسی روایت کا ترجمان تھا۔ اس ابتدائی زمانے ہی میں انھوں نے ایسے لوگوں کی صحبت اٹھائی جن پر آج بھی نظر کیا جاسکتا ہے اور جن میں غالب، مومن، جیلو، مسہانی وغیرہ کے علاوہ متعدد شاعر آئے اور خود بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر بھی شامل تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ اردو سادے طرزِ خواص کی زبان بن چکی تھی اور شاعری اس دور کا پہلا شوق تھا جس میں عوام و خواص پوری طرح شامل تھے۔ بہادر شاہ ظفر خود اس دور کے اہم و بڑے شاعر تھے۔ ادھر کھنڈ میں واجد علی شاہ آخر زد کو اہم شاعر تھے۔ رام پور میں نواب یوسف علی خان باہم اور نواب کب علی خان نواب بھی شاعر تھے، جن کی سرپرستی میں داغ نے رام پور میں ایک طویل عرصہ گزارا تھا اور جہاں امیر کھنڈی، مسٹر شکوہ آبادی، جلال کھنڈی، جلیل کھنڈی اور امیر جٹانی جیسے شاعر مقام لے پر موجود تھے جن کے دو اوپن سے ایک ہی زمین میں

مشغولیت۔" (۳۹) مرد کا مشق بھی ریکسوں کا شوق تھا۔ شوق میں مرد ایک ہی پر اکتفا نہیں کرتا۔ جب دل بھر جاتا ہے تو وہ دوسری عورت سے رجوع کر لیتا ہے۔ یہی صورتِ دارغ کے ساتھ تھی:

طبیعت کوئی دن میں بھر جائے گی
چڑھی ہے یہ آغوشِ اتر جائے گی
دارغ آخر وقت تک طوائفوں کو ملازم رکھتے رہے۔ وہ ابھرو تھے کے مستقل عاشق ہیں وہ کسی نہ کسی سے محبت کرتے رہتے ہیں:

کیا لے گا کوئی حسیں نہ کہیں
دل بھل جائے گا کہیں نہ کہیں
نفسیاتی نقطہ نظر سے دارغ کا "مشق" جنسی اہلیت کا ایک سماجی و اخلاقی کیل ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں ذاتی و روحانی قدریں دیکھی طور پر محض دکھاوے کی چیز بن کر رہ گئی تھیں، اس معاشرے کا مرد اسی عورت کے ساتھ کھل کھیل کر زندگی گزارنا چاہتا تھا۔ یہاں دراصل "مشق" کے بجائے "عاشقی" اس کی پناہ تھی۔ ایسی پناہ جس سے باہر محض نکال کر وہ کچھ بھی دیکھنا نہیں چاہتا تھا۔ اس کے سامنے علویت و رفعت (Sublimation) کے راستے بند تھے اور دوسرے "مفید عمل" کی راہ بھی تاریک تھی۔ دارغ اسی معاشرے کے نہایت واقفیت پسند اور سہ باک تریدان ہیں:

تم ہی انصاف سے اے حضرت، تاج کھدو

لفظ ان باتوں میں آتا ہے کہ ان باتوں میں

دارغ جو باتیں اپنی شاعری میں کہہ رہے ہیں، وہ ایسی ہیں کہ آج بھی ہم ان کو سن کر ہلچک اٹھتے ہیں۔ دراصل یہ انسان کی جنسی اہلیت کی وہ آواز ہے جو تکی و پرہیزگار سے لے کر ہر شخص کے اندر یکساں طور پر سنائی دیتی ہے۔ وہ نہ رفعتِ علوی مشق جو آدمی کو انسان بن کر حاصل ہوتا ہے کم کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے اور وہ بھی اس حال میں بھی پھنس بھی جاتے ہیں۔ دارغ کی شاعری ایک ایسا پھندا ہے جس میں پھنس کر ہر شخص ایک نئی زندگی محسوس کرتا ہے مگر واضح رہے کہ انسانی نفسیات کے ارتقاء میں یہ ایک مثالی درجہ ہے اور اسے نفسیات کی اصطلاح میں "مریضانہ" (Morbid) بھی کہا جاسکتا ہے۔ بظاہر دارغ اپنے معاشرے سے چوری طرح ہم آہنگ اور اس میں رہتے ہوئے ہیں اور کسی الجھن، کسی غم، کسی فکر، کسی جنس میں جھکا نظر نہیں آتے مگر غور سے دیکھا جائے تو وہ ایک مخصوص قسم کی جنسی زندگی کے دائرے میں قید ہیں۔ اس قید میں وہ اس لیے خوش ہیں کہ وہ اس سانچے میں چوری طرح ڈھلے ہوئے ہیں اور ان کی یہ خوشی و سرگشتی ان کی شاعری پڑھنے والوں کو بھی خوشی کا سامان، بیم پہنچاتی ہے مگر اس کا مدد و دست ہونا واضح ہے۔ نیاز فتح پوری دارغ کی شاعری کے ہمایاتی پہلو سے ملاحظہ ہونے کے باوجود اسے وہ وقعت نہیں دیتے جو سوسن کے مشق اور شاعری کو دیتے ہیں۔ نیاز کے والد دارغ سے خلتِ غفلت کرتے تھے۔ فراق گورگھوڑی ایسے لوگوں کو بھی کلامِ دارغ پڑھ کر مزے کے ساتھ طعنے بھی آتا ہے۔ صرف نوجوان اقبال ہیں جو ان کے مشق

کو، جیسا وہ ہے، قبول کرتے ہیں جس کا اعتبار انھوں نے اپنی "ظلم" داغ" میں کیا ہے اور جو "پاکب در" میں شامل ہے:

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون اٹھ گیا تاؤ کہ قلم مارے گا دل پر تیر کون

واقعہ کی غزل سے جو ہستی سامنے آتی ہے وہ جنسی زندگی کے بغیر سے نہیں تھکتا ہے۔ اس بغیر سے وہ اس درجہ مانوس ہوگئی ہے کہ اگر اس کے دروازے کھول دیے جائیں تو بھی وہ اس سے باہر نہیں نکلتی۔ وہ اسی بغیر سے میں ہر قسم کے کھیل کھینچے اور راگ گانے کی عادی ہوگئی ہے۔ انسانی ذہن کی یہ عجیب کیفیت ہے کہ جب وہ اس میں منکف (Conditioned) ہو کر عادی ہو جاتا ہے تو سرخ تخیل کے بند پر دوازے کھول جاتے ہیں اور عین محسوس ہوتا ہے کہ وہ پر دوازے کے لیے بنائے ہی نہیں گئے ہیں اور پھر وہ "بے پروا ذی" میں گمن رہتا ہے۔ اس پہلو کو کسی بھی علوی نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ واقعی انخطاط کی ہیبت ناک صورت ہے مگر اس کے باوجود اس میں ایسی کشش اور محتاط طبیعت ہے جو علوی نظر کو بھی اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور محسوس کی دلدل میں پھنسانے رکھتی ہے۔ داغ کا "عشق" اپنے تمام محسوس کے باوجود ایک بے نمو، بے ارتقا، بے فتوہ تھا اور اپنی جگہ ظہور ہوا ذہن سامنے لاتا ہے جس کو تہذیبی انخطاط نے منکف کر کے شکل کر دیا ہے لیکن اس امر کے باوجود یہ عشق بذات خود سوچا نہ نہیں ہے۔ وہ بد "معاشری" نہیں ہے بلکہ "معاشری" ہے۔ یہ دونوں نقطوں جس عمل کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ ہمہادی طور پر ایک ہی ہوتا ہے مگر ان دونوں نقطوں کو الگ الگ استعمال کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ان سے دو مختلف سطحوں کا عشق سامنے آتا ہے۔ "بد معاشری" میں در شرافت ہے نہ اخلاقی و شائستگی۔ "معاشری" میں اخلاقی بھی ہوتا ہے اور شائستگی بھی۔ یہاں معشوق بھی بد زبان، پھوڑا اور بے تیز چڑ نہیں ہے بلکہ تہذیب یافتہ، تربیت یافتہ، بذلہ، شیخ فقرہ باز، صاحبِ ذوق طوائف ہے جو محفل میں بڑے بڑوں کے ساتھ بیٹھ سکتی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو بادشاہوں کے لیے بھی ملوہ بھرا خانہ ہے۔ اس طرح عاشق بھی وحشی اور بے تیز انسان نہیں ہے۔ وہ وحشی و بے تیز انسان کی طرح اس عورت کی صحبت سے صرف سستی حاصل نہیں کرتا بلکہ اس سے ایک انسانی درجے کا لطف اٹھاتا ہے۔ داغ کی اس معاشری میں بھی "تیز" کا ایک معیار تھا جس سے نہ عاشق گرتا تھا اور نہ معشوق۔ داغ کا عشق اسی تیز کے دائرے میں رہتا ہے۔ داغ کے معاشرے میں اخلاقی کا لفظ بھی ایک خاص قسم کی "تیز" کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ داغ کا عشق اس درجہ اخلاقی پر پورا اترتا ہے اور اس لیے ان کا ضمیر اس سے مطمئن رہتا ہے اور کسی قسم کی جھجھک محسوس نہیں کرتا۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ "ضمیر" بھی ایک سماجی چیز ہے جو سماج کے قانون کے خلاف جانے سے روکتا ہے۔ داغ کسی طرح بھی اپنی سماجی کے قانون کے خلاف نہیں جاتے اور اسی لیے کمال خوش دلی اور خوش باشی سے زندگی بسر کرتے ہیں۔ طوائف اس معاشرے کے لیے ایک قدرتی وجود رکھتی ہے اور اس سے رہا خط معاشرت کا

واعظ بھی نہ کہہ دے کہ پڑھائی کیوں ہوئے
لاگ ہو یا لگاؤ ہو کچھ بھی نہ ہو تو کچھ نہیں
جنوں کے بدلے جو حوری میں تو خاک میں
خواب میں دیکھ لیا غلط کو ہم نے واعظ
شوق میں جنت کے ہے مٹی خراب
بہت ہلانے گا حوروں کو داغ جنت میں
جس میں لاکھوں برس کی حوری ہوں
کیوں آدمی کو عالم بالا کی ہو ہوں
فرشتے بھی دیکھیں تو کھل جائیں آنکھیں
ہزاروں تارک دنیا جہاں میں دیکھے ہیں
روزے رکھیں نماز پڑھیں حج ادا کریں
دین دنیا کے حورے چپ تھے کہ دودل ہوتے
وقت آخر ہوا مگر اے داغ
کرتا یہ کارغاث دنیا میں کچھ نہ کچھ
شوق میں جنت کے ہے مٹی خراب
بعداً حشر آپ کرتے ہیں
نہیں مرنے کا اپنے فم، یہ فم ہے
اے غلک چاہیے گی بھر کے گھارام کو
کیا غضب ہے نہیں انسان کو انساں کی قدر

دنیا میں آنکھیں اور رہیں چاک باز ہم
ہن کے فرشتہ آدمی بزم جہاں میں آئے کیوں
ہمارے واسطے بارخ ارم میں کچھ بھی نہیں
ابھی بس بیخود وہاں غلط ہنر کچھ بھی نہیں
بھین سے دنیا میں کیا آدم رہے
نفل میں اس کے وہاں ہند کی پری ہوگی
ایسی جنت کا کیا کرے کوئی
بزدل نہ کر نہیں زمین سے کچھ آسمان کی سر
بشر کو وہ جلوے دکھائے گئے ہیں
جہاں میں تارک جنت وہ کون ہے، میں ہوں
اللہ یہ ثواب بھی ہے کس عذاب میں
ایک میں کفر اگر ایک میں ایمان ہوتا
ہوئی زندگی نہیں جاتی
انسان کو پڑی ہوئی روز جزا کی ہے
بھین سے دنیا میں کیا آدم رہے
چار دن بعد یہ شباب کہاں
کہ پھر آتا نہ ہو گا اس جہاں میں
جا کے آتا نہیں دنیا میں دوبارام کو
ہر فرشتے کو یہ حسرت ہے کہ انساں ہوتا

ان اشعار کے رنگ و مزاج سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داغ فکریہ عشرت پسندی کے قائل تھے۔ یہ معاشرہ اور اس کی تہذیب جس میں داغ زندہ ہیں ہمیشہ پسندی کا معاشرہ تھا۔ داغ اپنی شاعری میں اسی معاشرے کی ترجمانی کر رہے ہیں اور اسی لیے وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر ہیں۔

اس معاشرے میں خاندانی عورت کا مقام گھر کی چار دیواری تھا جہاں وہ خاندانی اقتدار اور نسل کی افزائش کے فرائض انجام دیتی تھی۔ اس معاشرے کے مرد کے لیے اس عورت میں کوئی حوا نہ تھا۔ دوسری طرف وہ عورت تھی جس سے مکمل نکیل کر اس دور کا مرد دنیا سے طرار حاصل کرتا تھا۔ اس مرد کے لیے عورت ایک "گلزاری" (Luxury) تھی اور گلزاری کے نفوی معنی یہ ہیں کہ "کوئی غیر ضروری چیز جو عموماً قیمتی یا نام یاب ہو اور ذاتی طور پر تسکین بخلتی ہو۔ ایسی غیر ضروری چیزوں میں آزادانہ اور مطاوعہ

کئی ہوئی غزلیں طاش کی جا سکتی ہیں۔ اس ماحول اور مقابلے میں ہر شاعر ایک دوسرے کا اثر قبول کر رہا تھا۔ اس ماحول میں وہ کر یہاں داسج نے روایت شاعری کی فنی و لسانی باریکیوں کو اپنی شاعری میں سمویا کہ اس کے بغیر داسج دربار میں اپنی حیثیت قائم نہیں رکھ سکتے تھے۔ حیدر آباد کو کن پہنچے تو وہاں خود میر محبوب علی خان آصف بھی شاعر تھے اور داسج کو ان کی استاد کی شرف حاصل ہوا۔ شاہ نصیر اور استاد ذوق کی روایت زبان و بیان بھی ان کے تخلیق وجود کا حصہ تھی۔ ”گلزار داسج“ میں یہ سب اثرات واضح طور پر جھلکتے ہیں۔ اس روایت میں زبان کی صفائی اور بات چیت کے لہجے کو اہمیت دی جاتی تھی۔ داسج کی شاعری اس کا خوب صورت نمونہ ہے۔

غزل اس روایت کی سب سے پسندیدہ صنف تھی جس میں مطلع کی خوبی معیاری غزل کی پیمان تھی۔ داسج کے ہاں جو چست مطلع کثرت سے نظر آتے ہیں تو وہ بھی اسی روایت کا اثر ہے۔ داسج نے مطلعوں میں ردیف کافی اور دوسرے الفاظ سے ہم آہنگی کا فن بہت چابک دستی سے برتا ہے۔ مفضل شعرو شاعری میں جس شاعر کا مطلع پسند کیا جاتا تھا اسے بار بار چڑھا لیا جاتا تھا اور یہ بات غزل کی کامیابی کی دلیل ہوتی مثلاً داسج کا یہ مطلع دیکھیے:

لذت سبے ذکر چشم تماشا لے گی ایک بار اور بھی دنیا ابھی پلا لے گی

پہلے مصرع میں ردیف ”لے گی“ لذت کے ساتھ مربوط ہے اور دوسرے مصرع میں ایک محاورہ باندھا گیا یعنی ”دنیا ابھی پلا لے گی“۔ چنانچہ دونوں مصرعوں میں ردیف کے الگ الگ معنی ہوتے ہیں جس سے وہ لطیف فن پیدا ہوا جسے حدود پسند کیا جاتا تھا۔ ساتھ ہی دونوں مصرع بھی ایک جہاں ہیں۔ اسی طرح مقدرات و محذوفات کا استعمال شعر میں پسند کیا جاتا تھا جس سے کم لفظوں میں بہت سے پہلو سمٹ آتے ہیں مثلاً یہ شعر پڑھیے:

گدگد کیا، کہاں کا رخ، کسی کا جاں بلب ہوتا جب اس نے پیار سے پوچھا تمہارا دم کھتا ہے

یہاں دو مصرعوں میں تلفظ کی مانند عشق کے تجربوں کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عاشق و معشوق کے دو الگ الگ رویے ایک جان ہو کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتے ہیں۔ مومن کے ہاں یہ طرزِ ادب اپنے کمال کو پہنچا ہوا ہے۔

اس روایت شاعری میں مناجات بدائع کا استعمال بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ مرزا غالب نے بھی اپنے اشعار کو مناجات بدائع کے استعمال سے فطری انداز میں اس طرح سمیٹا دیا ہے کہ شعر نئے نئے دالے کی توجہ ادھر نہیں جاتی اور وہ اثر و تاثیر کے جادو میں آ جاتا ہے۔ مرزا داسج دہلوی نے بھی مناجات بدائع کا استعمال خوبی سے کیا ہے اور خصوصیت سے حوصلہ، صنعت، نگرار اور ایہام سے لطف شعرو دہلا کیا ہے جس کی کلی الترتیب ایک ایک مثال کلام داسج سے ہم یہاں دیتے ہیں:

نہیں معلوم ایک مدت سے قاصد حال کچھ دال کا
 مزاج اچھا تو ہے یا دل بکھر اس آفت. جاں کا
 شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری کر نہیں سکتے
 کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے ایسا ہو نہیں سکتا
 سر جاتا ہے سر سے ترا سورا نہیں جاتا
 دل جاتا ہے دل سے تری اللہ نہیں جاتی

اسی طرح قافیہ بندی اس روایت شاعری کا ایک اہم جز تھی۔ اصول یہ تھا کہ جب کوئی قافیہ پانچواں جاتا تو وہ ردیف سے ایک جان ہو کر آئے اور مشکل زمین میں بھی قافیہ تلفظ ہو کر سامنے آئے۔ دارغ نے اس فنی عمل کو پوری طرح قبول کیا اور قافیوں کے استعمال سے فزل میں گفتگو اور نگارگری پیدا کر کے (ج۔ ۱۰) شعر بے لطف ہے کہ قافیہ ہو بے ادب (ج۔ ۱۱) تاخیر کو ختم دیا۔ اس کا اندازہ اس دور کے مختلف شعر کی ایک ہی زمین میں کی ہوئی غزلوں کے قافیوں سے کیا جاسکتا ہے اور یہ بات سامنے آئے گی کہ دارغ کو قافیہ بندی کا خاص ملکہ تھا۔ یہ نئے روایت اور زمانے کے وہ اثرات جن سے وہ بندھے ہوئے ہیں لیکن دارغ اس روایت کو قبول کرنے کے ساتھ اسے ایک انفرادی موڑ بھی دے دیتے ہیں کہ شعر کھل اُلتا ہے اور پرانی باتوں میں ایک جدت، ایک نیا پن اس طرح ابھرتا ہے کہ شعر میں دل آویزی پیدا ہو جاتی ہے مثلاً مستحق کی چال کو قیامت کہنا ایک عامی فرسودہ بات ہے مگر دارغ اسے جس واقعیت اور تیز کے ساتھ بیان کرتے ہیں اس میں ایک نئی جان، ایک تازگی پیدا ہو جاتی ہے اور احساسی مسرت و لطف جاگ اُلتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو نمونے شعر دیکھیے:

بہل کے دو چار قدم آگ لگا دی کس نے تھلائی ہوئی بھرتی ہے قیامت کیس
 وہ خراکت سے ختم مجھے جلی کر تو قدم گڑھے قیامت کے
 وہ جب چلے تو قیامت ہاتھی چار طرف ظہر مجھے تو زمانے کو انقلاب نہ تھا

دارغ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ ہر اس لفظ سے جو کڑواہٹ، استہلال سے ہٹ چکا ہے، وہ صحتی کا آخری قطرہ لچھڑ کر اسے تازہ دم کر دیتے ہیں اور اس طرح پرانا سک، دارغ کی تخلیقی صلاحیت و قوت سے جلا پاکر نیا نظر آنے لگتا ہے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہم لفظ "تازگی" سے ظاہر کر سکتے ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ دارغ کی شاعری اسی روایت کی شاعری ہے جو دلی سے شروع ہو کر مرزا مظہر جان جانا، یقین، سودا، میر اور میر سوز کے ہاتھوں سنو دتی تاریخ کے ہاں محسنی، شاہ نصیر، غالب، موسیٰ ذوق و آتش کے ہاں نئی سنو دتی امیر و دارغ تک پہنچی ہے۔ دارغ اس روایت کو قبول کر کے اپنا الگ راستہ نکالتے ہیں جو اپنی مثال آپ ہے۔ دارغ نے اپنی انفرادیت کے جو دعوے کیے ہیں وہ اسی لیے محض

جب اپنے دور پر اس نے دیکھ پایا تاگہاں مجھ کو
یہ چیز دلائی اس دور کی زندگی کی چیز دلائی ہے جو قتل کا ڈی کے بھانے ریل گاڑی کی رفتار کی کہانی
سناتی ہے۔

داغ نے اپنی شاعری میں ایک کام یہ اور کیا کہ اردو زبان کو ناسخ و غالب کی فارسی سے جتا کر عام بول چال کی زبان اور اس کے روزمرہ و محاورہ میں شاعری کی اور اس طرح خاص و عام دونوں کو اپنے سے قریب کر لیا۔ وہ اپنے محبوب سے دو بد و منگھو کرنا چاہتے ہیں اور اس لیے کرنا چاہتے ہیں کہ اپنے دل کی کہانی اسے اسی کی زبان میں سنائیں۔ اس عمل نے اردو زبان کو نہ صرف ایک نیا معیار دیا بلکہ اس کے پھیلاؤ اور مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ بھی کیا۔ جب یہ راستہ نکھار تو گئی کہ جس میں تجھیں ہوئی زبان، شاعری میں ایک نئے جھاڑ اور نئی قوت کے ساتھ سامنے آئی۔ یہی وہ زبان ہے جو آج ہم بولتے، سمجھتے اور پڑھتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ درجہ ان پہلے سے موجود تھا لیکن داغ نے اپنی شاعری کی بنیاد پر نئی طرح اسی زبان پر رکھی اور جب یہ سامنے آئی تو ہر خاص و عام نے اسی زبان کو داغ کی غزل میں لچائی ہوئی نظروں سے دیکھا اور اسے قبول کر لیا۔ خود اقبال نے بھی ایک عرصے تک اسی رنگ و زبان میں شاعری کی جو آج بھی ”بانگ درا“ میں دیکھی جاسکتی ہے۔ داغ نے کہا تھا:

کہتے ہیں اسے زبان اردو جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

اس شعر میں داغ نے ”رنگ“ کا لفظ استعمال کیا ہے ”لفظ“ کا نہیں۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ فارسی زبان کی کوئی ترکیب یا اضافت یا لفظ نہ آئے بلکہ جب آئے تو اردو کے حواص میں رچ کر آئے تاکہ اردو زبان فارسی زبان سے الگ خود مختار اور آزاد زبان معلوم ہو۔ اسی مقبول عام رنگ نے زبان کو ایک نیا روپ دیا جس سے داغ کا مخصوص لہجہ سامنے آیا اور عوام کی زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ، محاورات اور روزمرہ اس اظہارِ جان میں شامل ہو گئے جس سے اردو زبان کی قوت اظہار میں غیر معمولی توانائی آگئی۔ یہی وہ اردو ہیں جسے جو داغ نے اردو زبان و شاعری کو دیا جس نے داغ کے متعدد اشعار کو ضرب المثل بنا دیا:

راہ پر ان کو لگا لگائے تو ہیں باتوں میں اور کل جائیں گے دو چار ملاقاتوں میں

خوب پردہ ہے کہ چہلن سے لگے بیٹھے ہیں

صاف پیچھے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

کہیں کہ اس کی تکرار سے جینا ہوگا زہر دے اس پہ یہ تاکید کہ جینا ہوگا

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو کیا جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو کیا

دیکھا ہے بہت کدے میں جو اسے شمع سمجھ نہ پوچھ
ایمان کی تو یہ ہے کہ ایمان تو گیا
دی سوزن نے شب وصل اداں کچھ رات
ہائے کم بخت کو کس وقت خدا یاد آیا
جلی ذرا چشم جنگ جو بھی، نکل گئی دل کی آرزو بھی
بہ اصرار اس طاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر

حدود کا انتظار کرے کون حشر تک
جہ گزرتے ہیں داغ پر صدے
مٹی کی بھی طے تو روا ہے شباب میں
آپ بندہ نواز کیا جانیں
سے خانے کے قریب قحی مسجد بھلے کو داغ
ہر ایک پوچھتا ہے کہ حضرت ادھر کہاں
بھی ملک کو پڑا دل جلوں سے کام نہیں
اگر نہ آگ لگا دوں تو داغ نام نہیں
خبریں کر مرے مرنے کی وہ بولے رقیبوں سے
خدا بخشے بہت سی خواہیاں تمہیں مرنے والے میں

داغ کا ذکر سن کے وہ بولے
داغ کا نام سن کے وہ بولے
ایسے ایسے ہزار بھرتے ہیں
آدلی کا یہ نام ہوتا ہے
یہ کیا کہا کہ داغ ہے تو کس شمار میں
یکتا ہوں میں ہزار میں کیا سو ہزار میں
داغ کا کلام کہیں سے پڑھ لیجئے، زبان کا یہ روپ ہر جگہ، ہر مصرع اور ہر شعر میں نظر آئے گا۔ یہ ضرب
الفضل اشعار بھی، جو سارے دیوان میں ہر طرف موجود ہیں، عام بول چال کی ذمہ دہان کو قبول کر کے ہی
وجود میں آئے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ عام بول چال کی زبان ہی ہر زبان کی جڑ بنیاد ہے اور ہر
شاعر اور مترنکار کو اپنا رشتہ اسی زبان سے قائم رکھنا چاہیے۔ داغ کے ہاں بات حیت کا مخصوص لہجہ بھی،
بول چال کی زبان سے گہرا تعلق رکھنے کی وجہی سے، پیدا ہوا ہے۔ بات حیت کے اس مخصوص لہجے سے
مانوس ہونے کے لیے یہ دو چار شعر میرے ساتھ آپ بھی پڑھیے:

وصل کے باب میں کی عرض تو وہ کہنے لگے
کیوں مرے جاتے ہو ہو جائے گا ہو جائے گا

کہہ چکے غیر تو افسانے سب اپنے اپنے
جمل سازوں نے بنایا ہے شکایت نامہ
بھوکو کیا غم ہے سرکار کیوں یا نہ کیوں
کیوں خفا آپ ہوئے، یہ مری تحریر بھی ہو
خود کہنے لگے کون ہے وہ مگر میں نہیں ہیں
درد ہاں کو بلا کر جو پکارا انہیں میں نے

لیے شاعر ڈاکٹر دہرہ نے کہا تھا کہ ”اردو نثر کے کرشن کشیا داغ ہیں۔ داغ کا سچا چیلل حزانہ اردو کے کسی شاعر نے نہیں پایا۔“ [۳۱] یہی وہ لطف اور نکاطیہ و طریہ انداز ہے جو ان کی شاعری کی جان اور جاودا اثر ہے۔ اس جاودہ میں جن صفات کو تحلیل کر کے الگ کیا جاسکتا ہے ان میں وہ طرزِ بلج بھی شامل ہے جو ان کے لہجے کے آثار چڑھاؤ میں چھپا ہوا ہے اور جس سے شعر میں ایک پر لطف جنگی سادے دل و دماغ کو بھرا دیتی ہے۔ اس طرز کو ہم صرف جیتی ہوئی پبتیاں کہنے والا شہدائین نہیں کہہ سکتے۔ یہاں ان کے لہجے کا طرزِ و شائستگی ہے، اپنے تجربے اور مشاہدے کو بیان کرتا ہے۔ اس طرز کو وہ صرف عاشق و معشوق کے معاملات تک محدود نہیں رکھتے بلکہ زندگی کے اور پہلوؤں پر بھی بھلادیتے ہیں۔ جب وہ اپنے معاشرے کے انسان کے قول و فعل کے تضاد پر طر کرتے ہیں تو وہ دنیا کی اس وجہ کی کو سامنے لاتے ہیں جہاں انسان کرتا کچھ ہے اور دکھاتا کچھ اور ہے۔ زاہد و ناصح اسی دنیا داری کی علامت ہیں اور اسی لیے داغ کے طرز کا بار بار تذکرہ ہوتا ہے۔ یہ طرز ان کے شعرِ دل میں گفتگو بھی پیدا کرتا ہے اور لطف بھی جس سے اس طرز کی روایتی نوعیت بدل جاتی ہے اور شعر میں ایک نئی تازگی کا احساس ہوتا ہے جیسے یہ چند شعر دیکھیے۔

دیکھتا ہر مٹاں حضرت زاہد تو نہیں کوئی بیٹھا نظر آتا ہے ہاں خم مجھ کو

مٹے تو مٹریں لے لوں زبان ناصح کی عیب چیز ہے یہ طرل دعا کے لیے

تم ہی انصاف سے اے حضرت ناصح کہہ دو لطف ان باتوں میں آتا ہے کہ ان باتوں میں

چپ نہ رہ ناصح مطلق مجھے غافل نہ سمجھ ہاں کہے جا جو ترے دل میں ہو سکتا ہوں میں

آوی ایسا کہاں، کوئی فرشتہ ہو تو ہو شیخ صاحب! یہ نہیں معلوم تم کس پر مجھے

جناب شیخ ہیں، آداب عرض کرتا ہوں اندھیری رات میں چھپ کر کہاں چلے استاد

اور جب طرز کا تیر معشوق کی طرف جاتا ہے تو وہ ایک ایسی انفرادیت کو ختم دیتا ہے جو داغ کے تجربے اور ان کے مزاج سے مگر تعلق رکھتی ہے۔ یہ تجربے سچے اور حقیقی ہیں اور داغ موزوں ترین عام و سادہ الفاظ میں انھیں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ لطف کے ساتھ تاخیر کا جاودہ دل پر اثر کرتا ہے:

ذکر مہر و وفا تو ہم کرتے ہر قصیں شرمسار کون کرے

دل بیار میں جنگی لے لو ابھی آرام ہوا جاتا ہے

ہمارے سامنے شکوہ درد کا ہماری گھات او عالم ہمیں سے

ہوئی جاتی ہیں کچھ بچی نکلیں کہو تو کیا ہے قربان اس حیا کے

داغ اپنے تجربوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ان کا شعر خود ہمارا تجربہ بن جاتا ہے۔ ان خصوصیات کی آمیزش سے داغ کا وہ لب و لہجہ بنتا ہے جو اردو شاعری کے لہجوں میں اپنی الگ انفرادیت رکھتا ہے جس

شاعرانہ تعلقی نہیں رہتے:

نہیں ملتا کسی مضمون میں ہمارا مضمون
طرز اپنا ہے ہوا، سب سے جدا کہتے ہیں
اٹھ تری شورش بیانی اے داغ
ست اک شعر نہ دیکھا ترے دیواں میں کبھی

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ داغ کی وہ کیا خصوصیت ہے جو ان کے طرز کو دوسروں سے جدا کرتی ہے اور جو آج بھی ان کی مقبولیت کا باعث ہے۔ یہ خصوصیت ان کے کلام کی کمال بے تکلفی ہے جس میں بے ساختگی، دلہانہ پن، لہجے اور حیرت کا بائیں، محاورہ اور روزمرہ کا نہ اثر استحصال اور ان کی وہ نظر شامل ہے جو عام سی بات میں بھی ایک نیا پہلو نکال کر، اپنے انوکھے پن سے وہ جاودہ جگاتی ہے جو سرچہ کرپوں ہے۔ وہ جس زندگی کو اپنی شاعری میں پیش کرتے ہیں، اس کا برعکس انھیں ایک نئے تجربے سے آشنا کرتا ہے اور وہ اس تجربے کو اسی رنگ کے ساتھ، اسی لہجے میں کمال بے تکلفی سے بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری کا تعلق چونکہ ان کی اپنی زندگی کے براہ راست تجربوں سے ہے اس لیے ان کا شعر مدھ سے بول آتا ہے:

مشرق بازی میں نئے حاصل ہوئے ہیں تجربے
داسج نے دیکھی ہیں دنیا سے نرالی صورتیں

طوائف سے مشق اور معاملات میں جنسی کیفیت بروقت نظر کے سامنے رہتی ہے اور جنس چونکہ انسانی جبلت کا بنیادی جزو ہے، اس لیے شعر میں بے تکلفی اور جنس کے اشاروں سے، شاعری کے ساتھ، ایک ایسی زندگی پیدا ہو جاتی ہے کہ شعر میں کرمی و گناہ گار دونوں پہڑ ک اٹھتے ہیں اور یوں مظلوم ہوتا ہے کہ داغ ہر ذمہ انسان کے دل کی بات بیان کر رہے ہیں۔ ان کے شعروں کا تجربہ کیجیے تو محسوس ہوگا کہ وہ تجربہ جس سے وہ گزر رہے ہیں، شعر کے روپ میں خود ہماری نظروں کے سامنے آکر اٹھتا ہے۔ ذمہ تجربے کا انظروں میں بے ساختہ وہ بے تکلف اظہار، یہی داغ کا کمال اور ان کی انفرادیت ہے۔ داغ کی غزل ایک محدود دائرے میں ستر کرتی ہے اور جنسی جبلت کو چھوتی ہوئی اپنی منزل تک پہنچتی ہے اور ان کا شعر ہمارے دل میں اتر جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں شہدوں والی بے تکلفی موجود ہے لیکن شاعری کے ساتھ۔:

داسج اک آدمی ہے گرما گرم خوش بہت ہوں گے جب ملیں گے آپ

اب یہ چند شعرا اور بڑے جن میں معاملات، مشق، جنسی جبلت سے مل کر شاعری کے ساتھ بیان میں آئے ہیں:

یہ کیا کہا کہ میری بلا بھی نہ آئے گی
 بجز بیٹھے صہٹ ذکر عدد پہ
 راہ پر ان کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں
 اک حرف آواز وہ مجھ سے خفا ہوئے
 ہم آپ سے لیس کے بوسہ گل تبرے سامنے
 دم رخصت یہ جائیز تو دیکھو
 غزوہ بھی ہو سناک ٹا ہیں بھی ہوں غویں ریز
 جو ہے میرے دل میں آنٹی کو خبر ہے
 آئینہ قصور کا حیرتی نہ لے کر رکھ دیا
 دی موزن نے شب وصل اڑاں کھیل رات
 جب یہ سنا کہ داغ کا آواز کم ہوا
 خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو کیا
 جو مرے دل میں ہے کہتے ہوئے ڈر لگتا ہے
 کیوں وصل کی شب ہاتھ لگائے نہیں دیتے
 ہاتھ گردن میں ڈال کر بولے
 وصل کے باب میں کی عرض تو وہ کہنے لگے
 ہمیں تو شوق ہے بے پردہ تم کو دیکھیں گے
 لے لیے ہم نے لپٹ کر جو بوسے
 جلوے کے بعد وصل کی خواہش ضرور تھی
 ہم ساتھ ہو لیے تو کہا اس نے خبر سے
 صفا اندھیرے مجھ کو خائل دیکھ کر شوقی سے وہ
 دیدہ و دل کی یونگی تسکین ہونی چاہیے۔

وہ دوپٹے کا سر کٹا وہ کسی کا کہنا
 کو کیا کرد کے مرے وصل کی

کیا تم نہ آئے گے تو تھا بھی نہ آئے گی
 سنا کیا آپ نے میں نے کہا کیا
 اور کھل جائیں گے دو ایک خاکوں میں
 اتنی سی بات کہہ کے تمہار ہو گیا
 کیا ایسا فعل ہے ترے لب میں لگا ہوا
 مجھ سے کہتے ہیں کب ملیں گے آپ
 کھوار کے باغ سے تو کاجل نہیں ہوتا
 جو میں جانتا ہوں وہی جانتے ہیں
 بوسے لینے کے لیے کہتے میں پتھر رکھ دیا
 ہائے کم بخت کو کس وقت خدا یاد آیا
 زانو پہ ہاتھ مار کے بولے قسم ہوا
 بھولی قسم سے آپ کا ایمان تو کیا
 گدگدالوں تو کیوں پاؤں دہالوں تو کیوں
 مستحق ہو یا کوئی امانت ہو کسی کی
 کس سے مٹے ترے گلے ل کر
 کیوں مرے ہاتے ہو ہو ہائے گا ہو ہائے گا
 قصصیں ہے شرم تو آنکھوں پہ ہاتھ دھر لینا
 وہ تو کہتے رہے ہر بار یہ کیا
 وہ کیا رہا جو عاشق دیدار ہی رہا
 آتا ہے کون اس سے کہو یہ جہا چلے
 پیچھے اٹھ کر چل دیے پیلو میں نکلی دھر گئے
 ایک دلبر ہو داخل میں ایک دلبر سامنے
 آنکھیں پھوٹیں جو کوئی سید ہمارا دیکھے
 جو مشہور بھولی خیر ہوگی

ان اشعار کے لہجے میں جوشوق، چمچڑ چھاڑ، پینچل پن، بے باکی، شگفتگی، حاضر جوابی، سرست آفرینی اور شہدائین موجود ہے اور جس طرح داغ اپنے تجربوں کو لفظوں میں پکڑ کر جاودہ بناتے ہیں تو آپ بھی فراق کو رکھواری کی طرح ان حرم زدگیوں کو چھینٹیں (Genius) کہتے ہوئے داغ کے ساتھ ہو لیتے ہیں اسی

میں نے مالک جو بھی دور سے دل در دار کر

اس نے دھمکا کے کہا، پاس تو آؤ دیتے ہیں

راہ میں لڑکا تو جھینلا کر کہا دور ہو کم بخت یہ بازار ہے

بات چیت کا یہ لہجہ اور یہ انداز صرف مکالمے ہی میں نکاح نہیں ہوتا بلکہ یہ لہجہ ان کی فطرت کا جام انداز ہے اور یہی وہ لہجہ و انداز ہے جس سے ہم دماغ کو بچھانے ہیں:

دماغ سا بھی کوئی شاعر ہے ذرا رنج کہتا جس کے ہر شعر میں ترکیب نئی بات نئی

دماغ نے سکھت سے محاورات دماغ سے ہیں۔ احسن مار ہر دی حیدر آباد (دکن) آکر "فصح اللغات" کے نام سے ایک ایسی لغت مرتب کر رہے تھے جس میں ہر محاورے کی سند دماغ کے شعر سے دیتے کا التزام کیا گیا تھا۔ وہ محاورے جو حکام دماغ میں نہیں آتے تھے، دماغ نے ایک ایک شعر میں انہیں بھی ایک سے دماغ اور احسن مار ہر دی کے حوالے کیا جنہیں احسن مار ہر دی نے دماغ کے چر تھے دیے ان "بادگار دماغ" میں شامل کر دیا۔ محاورہ دماغ کے شعر میں نئی نئی نکالیں پیدا کرتا ہے۔ وہ انکسار میں چٹارے اور چٹورے پن کا حرا پیدا کرتا ہے جس سے شعر میں تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ دماغ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے تجربوں کو اسی طرح لفظوں میں بیان کر دیتے ہیں جس طرح خود انہوں نے اپنے باطن میں محسوس کیا تھا اور اس طرح ان کا تجربہ ان کے قاری یا سامع کا تجربہ بن جاتا ہے۔ دماغ بات چیت کے لہجے کے شاعر ہیں اور مشتاق فطرت بھی بات چیت ہی کی شاعری ہے:

آج ان کے ہمد اس صورت سے ظاہر ہو گئے

نہر کا مذکور آیا تھا کہ تر بحر ہو گئے

حزا ہے ان کو بھی مجھ کو بھی ایسی باتوں کا جلی کئی یوں ہی باہم کئی جھنسی ہوگی

پلاوے اور تھوڑی سی نہ گھبرائے فروغ اسکا چکوتا اب کیے دیتے ہیں حیرا آنا پانی کا

دماغ کی شاعری کی سوسائلیٹ۔ بات چیت کا انداز، چٹارے دار لہجہ "محدود" دائرے کے مشتق سے پھرنے والی جھنسی ہبک کی ترجمانی، جس میں ان کے دل کی دھڑکنیں شامل ہیں، ان کے شعر میں اس طرح ایک جان ہو کر ابھرتی ہیں کہ ہم انکساریاں چاہتے رہ جاتے ہیں۔

بہشت جموں دماغ و بولی ایک ایسے شاعر ہیں جن کے لیے "عظیم" کا لفظ تو استعمال نہیں کیا جاسکتا مگر جو ہر دی طرح آج بھی زندہ ہیں اور آئندہ بھی زندہ رہیں گے۔ ان میں شاعری کی وہ ہر سرار قوت موجود ہے جس سے شاعر اپنے ماحول کی زندگی اور اپنے وطن کی روایت کو زندہ کر دیتا ہے۔ قدرت نے انہیں پورا شاعر بنایا ہے لیکن جو زندگی ان کے سامنے ہے اور اسے وہ جس نظر سے دیکھ رہے ہیں وہ زوال پذیر اور انحطاط زدہ ہے۔ یہ زندگی ہر دی طرح ننگی نہیں ہے مگر طوائف کی طرح ننگی بنی ضرور ہے اور

جنسی محرک کے طور پر خفاطی اثر رکھتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک خوش وضع اور خوش صورت عورت دواغی لباس میں جو سے زیادہ نکاست کے ساتھ چلباتی، کبکچی، اور انہیں دکھاتی یا نکل نکل کر سامنے آگئی ہے۔ ”مربع دلی“ میں جگمگاتی ایک مشہور طوائف کا ذکر آیا ہے جس کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ پانچاٹھ فیٹ تھیں۔ تھی لور ”تلم لکھش“ کے رنگ آمیزی سے بدن اصل کو اس طرح رنگین پانچاٹھ کی صورت دیتی کہ روی کھواب کے تھان کی پھول پتوں اور اس کے پائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور اسرار کی مصلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔ ”[۳۳] کون ایسا ہے جس کی نگاہ اس طرف نہ اٹھے گی اور دل میں گدگد کی پیدا نہ ہوگی۔ یہ زندگی ہے اور انسانی زندگی میں جنسی جبلت سب جہتوں کی اصل ہے جس سے انسان تو انسان حیوان بھی خالی نہیں ہے مگر یہ بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ انسان اس جبلت پر مسلسل زندگی بسر نہیں کر سکتا اور وہ کوئی دوسرا اور بہتر درجہ قرار لا محفوظ نہ لگتا ہے۔ لیکن دواغ اسی میں گمن ہیں اور اپنی شاعری سے، شائستگی کے ساتھ، دوسروں کو بھی اس محل میں گمن رہنے کی دعوت دیتے ہیں۔ دواغ ”میشاش“ کے شاعر ہیں (بد معاشی کے نہیں) اور چپ تک انسان میں ”میش“ کی طرف رجحان اور جنسی جبلت موجود ہے، دواغ کی شاعری اسے لطف اندوز کرتی رہے گی۔

دواغ زبان کے شاعر کہے جاتے ہیں اور وہ زبان کو اس طرح نکاست کے ساتھ کمال کو پہنچاتے ہیں جس طرح مہذب خاندانی طوائف لباس اور سکھار کے فیشن کو۔ اس میں ہلاوت کا پہلو بھی ہے لیکن یہ ہلاوت چشموں سے بہتے بہتے فطرت عامیہ بن گئی ہے۔ شاعر نے زبان کو صاف کرنے اور ہلکا کر دینے کی شعوری کوشش کی۔ ان کے شاگرد ذوق اس میں کمال حاصل کرتے ہیں مگر یہاں بھی کمال میں شعور نمایاں ہے۔ ذوق کے شاگرد دواغ کے ہاں زبان فطرت بن گئی ہے اور اسی لیے وہ خاص اردو کے بہترین شاعر کہے جاسکتے ہیں۔ فراق گورکھپوری نے اسی بات کو اپنے اعزاز میں یوں کہا ہے کہ:

”بعد کو بہت بعد کو ایک ایسا شاعر یا ادیب ہر زبان میں پیدا ہوتا ہے جو سادہ اور بے تکلف زبان کے ایسے سانچے زبان کو دے دے جو اس زبان کے خد و خال اور اس کی نوک پلک کو مستقل طور پر متعین کر دیں۔ اردو زبان کے حق میں یہ کام دواغ نے کرنا چاہا تھا لیکن کامیابی دواغ کے ہاتھ رہی۔ دواغ نے اردو زبان کے خد و خال کو، اس کے گھم سکھ کو اور اس کے جسم کی کٹیروں کو اس طرح اُبھارا اور چمکایا کہ اب وہ آسانی سے بچائی جاسکتی ہے۔ ملک میں اردو اور ہندی کا مسئلہ چھڑا ہوا ہے لیکن ہندی والے بھی وہ رد کر محسوس کر رہے ہیں کہ اردو زبان میں جو بے ساختگی ہے، جس طرح اردو سانچے میں دخلی ہوئی نظر آتی ہے اگر یہ صفت ہندی میں نہ آئی تو ہندی کا مستقل تاریک ہے۔ تو کیا یہ صفت جس حد تک، جس خوبی سے، جس کامیابی سے دواغ نے اردو زبان

کوئی اس طرح کسی اور نے یہ صفت اور صلاحیت اردو زبان کو دی ہے۔" (۳۵)

داغ کی شاعری کی "زندگی" اور زندہ کرنے والی قوت سے قرائن کا نہیں کیا جاسکتا لیکن یہ سوال ضرور اٹھایا جاسکتا ہے کہ ان کی پیش پرستی کی تصویریں تزکیائی اثر (Cathartic Effect) رکھتی ہیں یا نہیں؟ یاد رہے کہ تزکیائی اثر کے بھی دور رہے ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ پست جذبات جب فن اور روایت کا حصہ بنیں لیجے ہیں تو تزکیائی ضرور ہو جاتے ہیں۔ عیاشی اپنی جگہ گناہی چیز ہے مگر شعر میں ادا ہو کر دلچسپی کے اس دور سے پر پہنچتی ہے جہاں برے اور فحش رجحان کی کاٹ ہو جاتی ہے۔ داغ کی شاعری ہنسی ضرور ہے مگر وہ محض چہاچہائی سے بالاتر ہے۔ ان کے ہاں پیش پرستی بلند تر سطح رکھتی ہے اور اخلاقی و شائستگی کے ساتھ شعر میں آکر ایک نئی صورت اختیار کر کے فلیٹیشن (Flattation) کے جذبے کو تسکین بخم پہنچاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ان کی شاعری کو عظیم نہ کہہ کر بھی اسے رو نہیں کرتے۔ وہ ہمیں پیش کی نئی صورت دکھاتی ہے اور پست جسم پرستی سے بالاتر کر کے، پیش پرستی کی ترغیب کے بجائے تسکین و توازن کا سامان بخم پہنچاتی ہے لیکن یہ تزکیائی اثر بلند درجے کا حقیقتاً نہیں ہے۔ یہاں داغ کی شاعری کے بارے میں دہائی بحث پھیری جاسکتی ہے جو انگریزی ادب میں کامیابی اوف سمیرز (Comedy of Manners) کے سلسلے میں ہوتی رہی ہے اور جس کے ساتھ "ادب برائے ادب" اور "ادب برائے اخلاقی" کے دو مختلف اسکول بن جاتے ہیں۔ داغ کی شاعری خالص ادب اور محض ادب کے دائرے میں ایک محدود طریقہ و نقطہ ادب بخم پہنچاتی ہے اور جب تک زندگی کا یہ ذیلی دائرہ باقی رہے گا داغ کی شاعری میں بھی دلچسپی باقی رہے گی۔ ہم یہ بات امیریتائی کی شاعری کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔

تاریخ ادب کے زاویہ نظر سے داغ دہائی اور امیریتائی کی شاعری کے ساتھ اس دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے جو کم و بیش دو سو سال پہلے، دہائی دہائی کے زیر اثر، مرکب مصلحت دہائی میں شروع ہوا تھا اور جس میں شمالی ہند کی زبان اور فارسی شاعری کی روایت کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا تھا۔ یہی وہ رجحان تھا جس سے دہائی دہائی نے خود اپنی شاعری کو ایک نیا رنگ دے کر اپنا دوج ان مرحب کیا تھا اور جب یہ دوج ان، جیسا کہ مصطفیٰ نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ "ورن دویم فردوس آرام کا دوج ابن دلی در شاہجہاں آباد آدہ، اشعارش بر زبان خورد و بز رنگ جاری گشت" (۱۳۳) اس نئے رجحان کے حامل "دوج ابن دلی" نے شاہجہاں آباد (دہلی) میں ایسی مقبولیت حاصل کی کہ تمام شعر اسی رنگ میں شاعری کرنے کی طرف راغب ہو گئے۔ اسی رجحان کی کوکھ سے آگے چل کر "اردو پن" کا نیا رجحان پیدا ہوا جس نے ایک نئے رنگ کی صورت اختیار کر لی۔ یہ رجحان امیریتائی کی شاعری میں کم و بیش داغ کی شاعری میں چہرا زور دکھاتا ہے اور جدید زبان و جدید شاعری سے آتا ہے۔ زبان کی شاعری کے رجحان نے اردو شاعری کو خواص و عوام دونوں کے لیے دلچسپ و دلکش بنا دیا۔ یاد رہے کہ تاریخ کا کوئی لمحہ کل تاریخ سے بے تعلق و

انگ نہیں ہوتا۔ فارسی روایت شاعری سے جو کچھ حاصل ہوا اس کی ایک صورت مرزا غالب ہیں اور دوسری صورت داغ دہلی ہیں۔ اقبال کے ہاں جو داغ کے شاعر تھے، یہ دونوں اثرات یک وقت موجود ہیں۔ داغ کی خدا اور شاعرانہ فطرت نے صدوداد کے "شوق" کے باوجود زبان کو ایسی تازگی، توانائی اور ایسا لہجہ دیا جو ہمیشہ زندہ و اہم رہے گا۔ رہی داغ کی شاعری تو اس کا اثر اس طرح کا ہے جیسے ان دہلیوں پر اندر دیا گیا کی بھیجی ہوئی پرچوں کا ہوتا تھا جو ایک عرصے سے کنڑی میں بیٹھے تھپتا کر رہے تھے لیکن پرچوں کا رقص دیکھ کر وہ اپنے ریاض کو بھول گئے اور کنڑی سے باہر آ گئے۔ داغ کی شاعری بھی جاری کو تھپتا کی کنڑی سے باہر لا کر زندہ دلی، شوخی، پیش پرستی، چٹکارے اور لطف کی جیتی جاگتی دنیا میں لے آتی ہے۔ یہاں سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا یہ شیطانی اثر ہے؟ اس کا جواب "داغ کی شاعری کو دیکھ کر، یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں ہے۔ یہ دراصل انسان کی اس بنیادی جبلت کی وجہ سے ہے جسے ہم جنس (Sex) کہتے ہیں اور جو بھوک کو چھوڑ کر باقی سب جہتوں سے زیادہ قوی اور پر زور ہے۔ زبان، لطف اور پیش کی یہ شاعری داغ پر ختم ہو جاتی ہے اور آنے والے شعر اسی کو دہرانے کا کام کرتے ہیں اور جیسے ہی آنکھ کھلتی ہے تو سر سید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں: حالی، شبلی، ضمیرہ کی آواز میں صاف سنائی دینے لگتی ہیں۔ لہذا وہ آواز میں ہیں جو، نئے مغربی اور خصوصاً انگریزی اثرات کے ساتھ، صبرِ حاضر کے نئے تقاضوں کو عام کر کے جدید شعور کو جنم دیتی ہیں اور انھیں کے ساتھ ہم جدید دور میں داخل ہو جاتے ہیں۔ آئندہ صفحات میں ہم انہی آوازوں اور اثرات و شخصیات کا مطالعہ کریں گے۔ خود مولانا الطاف حسین حالی بھی یہی کہہ رہے ہیں:

داغ و مجروح کون لو کہ ہمارا گلشن میں نہ سنے گا کوئی بلبل کا ترانہ ہرگز

حواشی:

- [۱] طرہ امیر، امیر احمد طوی، ص ۹۰، مکتبہ ۱۹۳۸ء
- [۲] انکے بچے داغ مرتبہ حسن مارہروی، ص ۷۷، ناگن ترقی اردو دہلی ۱۹۳۸ء
- [۳] داغ نے اپنے ایک اہل عام قلمی امیر احمد جتائی میں لکھا ہے کہ "میری پیدائش ۱۳۳۹ھ ۱۲ ذی الحجہ ہے۔ مطابق ۱۸۵۳ء" دیکھئے مضمون داغ اور آخیر الذیہر انکادہلی، ص ۲۵۔ ماہنامہ قادیان کراچی، اکتوبر ۱۹۵۰ء، بقولہ اسرائیل احمد جتائی، کراچی
- [۴] قلمی شعراء، مہدی اختر، دغاں شاخ، ص ۱۵۷، مطبع قلمی ناول ٹیڈر مکتبہ ۱۹۷۳ء
- [۵] وزیر حکیم عرف چھوٹی حکیم کی تاریخ ولادت کا پتہ اس درخواست سے چتا ہے جو مرزا داغ دہلی نے قلمی دہلی کے لیے ادب جہان علی خاں، قائم کی خدمت میں پیش کی تھی۔
- [۶] داغ از کتب علی خاں، قلمی، رام پوری، جنوں نگار داغ نمبر، ص ۱۰، مکتبہ ۱۹۵۳ء
- [۷] سرائی "کسباق" میں شامل کالی داس پتہ دار خاں مضمون، ص ۲۷-۲۸، ج ۱، ۱۹۷۷ء
- [۸] طلوع داغ مرتبہ حسن مارہروی، ص ۱۲، مکتبہ یادوکن، ۱۹۰۲ء
- [۹] انکے بچے داغ مرتبہ حسن مارہروی، ص ۳۳-۳۸، ناگن ترقی اردو دہلی، دہلی ۱۹۳۸ء
- [۱۰] داغ از کتب علی خاں، قلمی، رام پوری، مکتبہ نگار مکتبہ (داغ نمبر)، ص ۱۳، مکتبہ ۱۹۵۳ء
- [۱۱] داغ کی تحفہ، قلمی دہلی، ص ۱۵۰، مطبع کریم آباد
- [۱۲] انکے بچے داغ مرتبہ حسن مارہروی، ص ۷۷، ناگن ترقی اردو دہلی ۱۹۳۸ء
- [۱۳] انکے بچے داغ مرتبہ حسن مارہروی، ص ۷۷، ناگن ترقی اردو دہلی ۱۹۳۸ء
- [۱۴] داغ از جگن کاشی، ص ۱۳۱، آئینہ ادب لاہور، ۱۹۶۰ء
- [۱۵] انکے بچے داغ، حسن مارہروی، ص ۱۳۸-۱۳۹، بکولہ بالا اور سرائی "کسباق" پتہ دار خاں مکتبہ دار خاں، ص ۱۷۳، ج ۱، ۱۹۷۷ء
- [۱۶] داغ، جگن کاشی، ص ۱۳۹، لاہور، ۱۹۶۰ء
- [۱۷] ناصر الدین احمد داغ کی لے پاک لڑائی حکیم کے پہلے شہر کی ولادت تھی اور اس طرح داغ کے نواسے تھے۔ (ج-ج)
- [۱۸] انکے بچے داغ، مرتبہ حسن مارہروی، ص ۱۱۵، بکولہ بالا
- [۱۹] ایضاً، ص ۱۱۶
- [۲۰] ایضاً، ص ۱۱۷
- [۲۱] ایضاً، ص ۱۱۷
- [۲۲] ایضاً، ص ۱۱۷
- [۲۳] قلمی شعراء، مہدی اختر، دغاں شاخ، ص ۱۵۷، مطبع قلمی ناول ٹیڈر مکتبہ ۱۹۷۳ء

تاریخ نوآباد ہند (جلد چہارم) ۱۵۴۵ فصل چہارم: انیسویں صدی کا خاتمہ اور اردو ادب کی

[۳۳] داغ، از جنین کاظمی، ص ۳۳۸، آئینہ کتب کا دورہ ۱۹۶۰ء

[۳۵] بزم داغ، مرتبہ حسن مارہروی، انتشار عالم، ص ۱۶۷-۱۶۸، نجم کبک ڈپلکٹر ۱۹۵۶ء

[۳۶] بزم داغ، ص ۱۵-۱۶، بکولہ دلا

[۳۷] انکسے داغ، مرتبہ حسن مارہروی، ص ۷۷، بکولہ دلا

[۳۸] داغ از جنین کاظمی، ص ۸-۸۵، بکولہ دلا

[۳۹] داغ از جنین کاظمی، ص ۶۳، بکولہ دلا

[۴۰] انکسے داغ، مرتبہ حسن مارہروی، ص ۷۶، انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۳۱ء

[۴۱] اپنا

[۴۲] جلو داغ، مرتبہ حسن مارہروی، ص ۱۱۱، حیدر آباد دکن ۱۹۰۴ء

[۴۳] داغ و بولی از نور افشار توری، ص ۹۱، حیدر آباد دکن ۱۳۵۵ھ

[۴۴] داغ از جنین کاظمی، ص ۹۳، لاہور ۱۹۶۶ء، بکولہ دلا

[۴۵] داغ و بولی از نور افشار توری، ص ۹۱، بکولہ دلا

[۴۶] اپنا

[۴۷] داغ از جنین کاظمی، ص ۹۱، بکولہ دلا

[۴۸] انکسے داغ، مرتبہ حسن مارہروی، ص ۷۶، انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۳۱ء

[۴۹] قوی ماگر جی اردو، ص ۱۱۶، اختر قوی زمان، اسلام آباد ۱۹۹۵ء

[۵۰] اعزاز سے مبرا، قیام گو، کچھوری، ص ۳۳۵، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

[۵۱] مطالعے کا لالچ، ناز اکبر، لاہور، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۹۹ء

[۵۲] بزم داغ (دو ذائقہ)، مولفہ حسن مارہروی، دہلی، انتشار عالم، مرتبہ رفیع مارہروی، ص ۳۱۸، نجم کبک ڈپلکٹر

۱۹۵۶ء

[۵۳] سوانح نوآبادیہ، ملک بہادر داغ از اکبر علی خاں، سنو سن شاہجہاں چوری، ص ۹، ایوان سلطانی پریس، آگرہ ۱۳۳۵ھ

[۵۴] سرچ دلی، دور نگاہی خاں، نوآبادیہ، لاہور، جگہ، ص ۵۷، مکتبہ اسلامیہ، لاہور

[۵۵] اعزاز سے مبرا، قیام گو، کچھوری، ص ۳۳۵-۳۳۸، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

[۵۶] تذکرہ بھٹی، غلام احمد علی، مکتبہ مولوی محمد امجد علی، ص ۱۰۸، انجمن ترقی اردو، لاہور دکن ۱۹۳۰ء

جدید دور کا ارتقا

محمد اسٹیلی میرٹھی

تہذیب: حالات وحوال، نیچرل شاعری کا ارتقا: قبولیت و اشاعت

سر سید احمد خاں کی "تحریک" سے متاثر اور ہم خیال ہونے والوں میں الطاف حسین حالی کے ساتھ اسٹیلی میرٹھی کا نام بھی لینا چاہیے۔ اسٹیلی میرٹھی کا کردار اور شاعری دونوں سرسید کے دور اور ان کی تحریک کے مخصوص رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ اسی حوالے سے وہ حالی سے بھی بہت متاثر ہیں۔ وہی قوم کی زبوں حالی کا درد ان کے دل میں بھی ہے اور وہ بھی شاعری کو اخلاق درست کرنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ ابتدا میں اسٹیلی میرٹھی نے روایتی موضوعات پر غزلیں بھی لکھیں مگر جلد ہی وہ حالی کا رنگ سخن اختیار کر لیتے ہیں اور زندگی کے عام موضوعات پر، عام فہم اور سادہ زبان میں لکھیں کہ سرسید کے زاویے فکر کو آگے بڑھاتے ہیں۔ غور سے دیکھیے تو حالی کی نیچرل شاعری کے عالموں میں وہ اسی لیے خاص اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ بھی بدلتی زندگی کے بدلنے رنگ کو کھلی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں اور پرانے رسم و رواج سے سرسید و حالی کی طرح ہی بےزار ہیں۔ اخلاق کا وہ تصور، جس کی اہمیت پر حالی نے روشنی ڈالی ہے، اسٹیلی میرٹھی کے لیے بھی متعلیٰ راہ ہے۔ وہ بھی قوم کو پہپائی اور ہمسائیگی سے باہر نکال کر بہت عزت اور عمل کا سستی دینا چاہتے ہیں۔ وہ بھی عام زندگی کے مشاہدات کو موضوع سخن بناتے ہیں اور اخلاقی پہلو کو نمایاں کر کے اس طرح ادا کرتے ہیں کہ ہر شخص مستفید ہو سکے۔ اس کی شاعری، ان کی انسانی ستائشیں اور دوسری تحریریں بھی سرسید کے پروگرام ہی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ ان کی زندگی کی ایک خاص سطح ہے اور ان کی شاعری بھی اس سطح سے ہم آہنگ ہے۔ اگر سرسید اور حالی کو "حرک" کہا جائے تو اسٹیلی میرٹھی پورے طور پر "مطم" کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان کی ساری عمر تعلیم اور دوس و قدر میں گزری۔ ان میں یہ صلاحیت بھی تھی کہ وہ عام شاعروں کی سطح پر آ کر ان سے مخاطب بھی ہو سکتے تھے اور اسی سطح پر انھوں نے شاعری بھی کی۔ اس طرح سرسید تحریک سے ان کا رشتہ ناقابل بھیجہ کے لیے مضیق ہو جاتا ہے۔ چنانچہ کہ "تحریک" کے چلانے والے مفکر عوامی بلکہ سطح پر کھڑے ہوتے ہیں اور ان کے افکار و خیالات کو عام لوگوں تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے ایسے لوگوں کی ضرورت پڑتی ہے جو ان کے اور عوام کے درمیان ایک کڑی بن سکیں۔ اسٹیلی میرٹھی اسی طرح کی ایک کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس کام کے لیے وہ فطری طور پر اور پوری طرح سوزوں بھی تھے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف، تا لیفات کا

دور کہلاتی ہیں جو انھوں نے اسکول کے طلبہ و طالبات کے مختلف مذاہن کے لیے پیش کیں۔ محمد حسین آزاد بھی اسی راہ پر چلے گئے۔ خود انگریزی حکومت کا بھی اس راہ کو بتانے میں بڑا ہاتھ تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسٹینلی میرٹھی اسی راستے پر چلنے کے لیے پیدا ہوئے تھے۔ سر سید اور ان کا "تہذیب الاخلاق" عالی کی تعلیم اور محمد حسین آزاد کے موضوعاتی مشاعرے جس تہذیب اور رجحانات کو جنم دے رہے تھے، مولوی محمد اسٹینلی ان کو طالب علموں تک پہنچا کر دوام دے رہے تھے۔ اس کام کے لیے ضروری تھا کہ وہ سر سید کی تحریک کو "واقیعت" کے دائرے میں لا کر پیش کریں۔ چنانچہ اسٹینلی میرٹھی نے جو درسی اخلاق دیا وہ روزمرہ کی زندگی سے گہرا تعلق رکھتا ہے اور اسی پر قائم و دائم ہے۔ اس کام کے لیے انھوں نے ایک ایسے "طرز" کو بھی دریافت کیا جس کی "ملویت" پر دو رائیں ہو سکتی ہیں مگر جس کی "واقیعت" "لورڈ" "اٹو" اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ رنگہ رنگی نظم و نثر کی، حاتی سے بھی زیادہ اثر دیتے کرتا ہے اور ایک ایسا راستہ دکھاتا ہے کہ شاعری عام زندگی سے قریب تر آ جاتی ہے اور اس سطح پر آنے کے باوجود وہ شاعرانہ حدود کو اپنے اس مخصوص طرز میں برقرار رکھتے ہیں۔ یہ راہ جو انھوں نے اختیار کی وہ بڑی مشکل راہ تھی اور قدم قدم پر اس کی "نثریت" پر اثر آنے کا خطرہ موجود تھا لیکن وہ کہیں بھی شاعرانہ حد سے بچے یا باہر نہیں آتے۔ وہ انگریزی زبان کی شاعری سے تو زیادہ واقف نہیں ہیں لیکن اردو ترانے چلا کر، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نیچرل ازم (Naturalism) کی اس تحریک سے، جو ورڈز ورٹھ (Wordsworth) سے شروع ہوتی ہے، وہ حاتی سے زیادہ قریب ہیں حاتی اپنی شاعری میں خواص کے روزمرہ پر نگاہ کرتے ہیں اور ان کے برخلاف اسٹینلی میرٹھی عام کی عام زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں اور اسے بھی شعری زبان بنا دیتے ہیں۔ وہ ایسے موضوعات کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں جن کا تعلق عام زندگی سے ہوتا ہے اور اسی لیے زبان بھی وہ استعمال کرتے ہیں جو فی الواقعیت عام طور پر ان کے گرد و پیش میں بولی جا رہی ہے۔ جدید مضامین و موضوعات اور ذور طبع میں وہ اپنے ہم معروض سے کم نظر آئیں مگر جو لطیف و سادہ مگر وقیع کام، انھوں نے انجام دیا ہے یہ انھیں کا حصہ ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ حاتی کی راہ کو بحیثیت تک پہنچانے کے لیے علامہ اقبال نے عظیم ترین نمایاں اور طرز سے اسے معمور کیا تو اسٹینلی میرٹھی کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اس راہ کو عام درجے پر لانے میں بے حد کامیاب ہوئے اور ہم سب، جنھوں نے ان کا کادھ اور اردو کی پہلی سے پانچویں تک کتابیں پڑھی ہیں وہ مولوی اسٹینلی کی نظموں سے اسکول کی ابتدائی تعلیم کے دوران ہی واقف ہو چکے ہیں اور ان کے اشعار آج بھی ہم سب کی زبانوں پر ضرب المثل کی طرح، چڑھے ہوئے ہیں۔ یہ اشعار ایک مدرس کے ہیں مگر ایسے مدرس کے ہیں جو کبھی فصیح یا بلاغت کے بغیر پورا حلق طالب علموں کے ذہن نشین کر دیتا ہے۔ لیکن اسٹینلی میرٹھی کی خصوصیت اور ان کی شاعری کی انفرادیت ہے۔

محمد اسٹیلی (۱۸۳۳ء۔ ۱۹۱۷ء) ۱۲ نومبر ۱۸۳۳ء کو میرٹھ میں پیدا ہوئے اور یکم نومبر ۱۹۱۷ء کو میرٹھ ہی میں وفات پائی [۱] ابتدائی تعلیم کے بعد ہی انھوں نے ۱۸۶۰ء اور جولائی ۱۸۶۰ء کو کولہ سال کی عمر میں گلبرہ تعلیم کے دفتر میں ملازمت اختیار کر لی اور اسی سال ان کی شاعری کا بھی آغاز ہوا۔ بحیثیت مجموعی وہ ساری عمر درس و تدریس سے وابستہ رہے۔ قادی و عمرانی زبانوں سے بھی وہ خوب واقف تھے۔ کم و بیش ان کی ساری تصنیفات و تالیفات درس و تدریس سے ہی تعلق رکھتی ہیں جن میں شعر پارسی، اردو قاعدہ اور اردو کی پہلی کتاب سے لے کر کتاب تک جنھیں "یکسٹ بک کینی" نے ابتدائی درجوں کے لیے منظور کیا تھا، برسوں صوبہ بھوپالی کی ابتدائی جماعتوں کی تعلیم کے لیے استعمال کی جاتی رہیں۔ اسی طرح "تذکرہ اردو" "نڈل نکاس کے طلب کے نصاب میں شامل رہی۔" "قواعد اردو" "حصہ اول و دوم اور اردو گوئی برائے نڈل اسکول بھی درسی کتابیں ہیں۔ اسٹیلی میرٹھ کی شہرت بنیادی طور پر اردو قاعدہ اور اردو کی پہلی تالیفات کتاب پر قائم ہے جس میں گہرائی ان انھوں نے پیدا ہوئی ہے جو نصاب میں شامل ہونے کے باعث ان کتابوں میں شامل تھیں اور اب ان کے "کلیات اسٹیلی" میں محفوظ ہیں۔

مولوی اسماعیل میرٹھی نے ۱۸۷۰ء میں سید غوث علی شاہ قندھار پانی پت (موتی ۱۸۸۰ء) کے دستِ مبارک پر بیعت کی تھی۔ ان کے ایک مرید مولوی گل حسن تھے جنہوں نے اپنے مرشد کی صحبت میں رہ کر جو کچھ ان سے سنا تھا وہ لکھتے اور جمع کرتے رہے تھے۔ اسماعیل میرٹھی نے مولوی گل حسن کے جمع کردہ مواد کو قرآن کا جامہ پہنایا اور اسے "مرحب و مربوط صورت میں تیار کر دیا۔" "تذکرۂ غوثیہ" اسی صورت میں آج بھی زندہ و موجود ہے جس کا مطالعہ اسی جلد میں کیا گیا ہے۔ مولوی اسماعیل میرٹھی کے ہاتھ کا لکھا ہوا مسودہ، ان کے صاحبزادے محمد اسلم بیٹلی "مرحب" "کلیات اسماعیل" کے پاس محفوظ تھا جس کے ایک صفحہ کی کاپی نقل بھی انہوں نے "حیات و کلیات اسماعیل" میں شامل کی ہے [۳]۔

سر سید کی طرح مولوی اسماعیل سمرغھی کی بھی اہم و دلچسپی "تعلیم" ہے اور اس میں بھی ان کا اپنا الگ دائرہ ہے۔ جو براہ راست عملی تعلیم سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی سلسلے کی ایک اور درسی کتاب "سواواروہ" ہے جو ۱۹۱۴ء سے ۱۹۳۰ء تک نصاب میں داخل رہی۔ اس میں اردو زبان کے شعرا کے کلام سے انتخاب کے علاوہ نظم و نثر کی بہتر تحریریں خود مولف، اسماعیل سمرغھی کی بھی شامل ہیں جیسے "تر میں" "بے غرض کی دوستی"، "غرض کی دوستی" اور "محمود و ایاز"۔ مولف نے اس درسی کتاب کے لیے لکھی ہیں اور نظم میں "ناقدِ رانی"، "عجیب چڑیا" وغیرہ شامل ہیں۔ "سواواروہ" نہ صرف چوتھی جماعت کے طلبہ کے نصاب میں شامل تھی بلکہ انگلستان کے سینٹر کیمبرج کے نصاب میں بھی شامل تھی۔ اگرچہ افسروں کے اردو سیکھنے کے لیے بھی یہ کتاب مفید و مسوزوں بھی جاتی تھی۔ یہ اپنے وقت کی مقبول و پسندیدہ نصابی کتاب تھی۔ اس نے جو شخصیات شامل ہیں وہ "نچرل شاعری" کے نمونے ہیں اور اس نے رنگ و بون سے بھی ان نوجوان

فصلوں کا تعارف کرائی ہے جو سرسید اور حالی کے زیر اثر نمایاں ہوا تھا۔ ہمارے ادب میں اب تک داغ اور امیر جیتانی کا سکہ چل رہا تھا۔ اس رنگ و بون سے منحرف کرنے میں ”سواد اردو“ نے ایک مشکل و اہم کام انجام دیا۔

”سواد اردو“ میں نظم و نثر کی جو تقریریں شامل کی گئی ہیں، وہ خود بھی جدید ادب کے نمونے ہیں خاص طور پر اس میں شامل نظمیں ایسی نثری اثر و سادہ زبان میں لکھی گئی ہیں جو نہ صرف جلد یاد ہو جاتی ہیں بلکہ ذہن تعلیم طلبہ کے ذہن کو بدلنے کا فریضہ بھی احسن طریقے سے انجام دیتی ہیں۔ صحیح اردو زبان سکھانا، جدید اور نیچرل شاعری کی اہمیت کو سننے والوں پر ثبت کرنا اور ان کے ذہنوں کو اخلاق کی طرف لانا یہ سب کام اس انسانی کتاب نے انجام دیے۔ سرسید کی تعلیمی سرگرمیاں یقیناً اہم تر ہیں مگر اسطیل میرٹھی کا کام انھیں بھی قوی معیار ان ادب کے دائرے میں لاکر آ کر رہا ہے۔ غور سے دیکھیے تو اسطیل میرٹھی بھی عملی سطح پر سرسید کے مقاصد اور کام ہی کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

مطالعہ شاعری:

محمد اسطیل میرٹھی میں شعری رجحان فطری اور عطیہ قدرت تھا۔ اپنے زمانے کی روش کے مطابق انھوں نے بھی داغ، امیر اور جلال کے رنگ میں غزلیں کہیں۔ یہ غزلیں اب دستیاب نہیں ہیں لیکن قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ رواقی رنگ کی ہوں گی۔ مولوی اسطیل میرٹھی کی شاعری کی ابتدا اس وقت ہوئی جب انگریزی ادب کے اثرات ہمارے ادب پر چڑنا شروع ہو گئے تھے۔ اس لحاظ سے وہ بھی آزاد و حالی کی طرح، ان اثرات کو قبول کر کے ایک نئے طرزِ سخن کے بانٹوں کی صف میں آکر بڑے ہوتے ہیں۔ انھوں نے بھی اس زمانے میں انگریزی نظموں کے اردو تراجم دیکھے اور چڑھے اور ان سے متاثر ہو کر خود بھی انگریزی نظموں کے منظوم ترانے کیے جن میں سے ”کیز آؤ ایک فاتح مطلق، موت کی گھڑی، قادر و علم، حسب وطن اور انسان کی خام خیالی“ ان کے کلیات میں بھی شامل ہیں۔ یہ نظمیں ان کی شاعری کے سلسلے میں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ انگریزی نظم کا طرزِ تخیل اردو غزل کے طرز سے مختلف بلکہ متضاد ہے۔ اسطیل میرٹھی نے شروع ہی میں اس طرز کو کمال غزلی سے جذب کر لیا۔ ان کی نظموں کو لکھیے تو یہ بات نمایاں طور پر سامنے آئے گی کہ ان کی نظمیں بھی، انگریزی زبان کی نظموں کی طرح، مسلسل ہیں۔ ان کے ایک شعر یا مصرع میں ٹکراؤ نہیں ہے۔ ان کی زبان اور ان کا طرزِ ادا نثری زبان سے بالکل قریب ہے مگر پھر بھی اس پر نثریت حاوی نہیں ہے۔ قافیے برکت ہیں جن سے شاعر اندازِ گیدہ اور ہا ہے۔ تشبیہات اور تراکیب موضوع سے ایک جان ہو گئے ہیں اور صرف زیب و زینت بڑھانے کے لیے استعمال نہیں ہو رہے ہیں۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ

جدید طرازی کے بغیر بھی شعر میں شاعرانہ اثر پیدا کیا جاسکتا ہے۔ ان انگریزی نٹوں سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ انگریزی زبان کے شاعروں نے نہایت معمولی چیزوں اور موضوعات کو موضوعِ سخن بنا کر سیدھی سادی بول چال کی عام زبان میں، اس طرح ادا کر دیا ہے کہ گہرا شاعرانہ اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اسٹیل میرٹھی نے بھی تخلیقی سطح پر اپنی نٹوں میں یہی عمل کیا ہے اور ان کی نقیصیں بھی، ان خصوصیات کے ساتھ، پراثر ہو گئی ہیں۔ یہ نقیصیں نچرل شاعری کے مثالی نمونے ہیں۔

اسٹیل میرٹھی نے شاعری میں جو کچھ کیا وہ اردو شاعری کی مختلف اصناف کی حیثیت کے اندر روا کر رہی کیا۔ مثلاً انھوں نے غزلیں کہیں، قصیدے کہے، مثنویاں لکھیں، قطعات، رباعیات تخلیق کیں، مثنوی، مریخ، مجلس، مسدس، مثنیٰ، ترجیع بند لکھے۔ نئے رجحان کے زیر اثر وہ بے قافیہ نقیصیں: "پاروں بھری رات"، "اور" "چڑیا کے بچے"، بھی لکھیں۔ اسٹیل میرٹھی مختلف اصنافِ سخن کی حیثیت تو دہی پاتی رکھتے ہیں جو ان کے زمانے میں مردع تھیں لیکن خیال، موضوع اور طرزِ ادا میں اس خاص انگریزی رنگ کو اپنا کر، تمام اردو اصنافِ سخن کا رنگ ہی بدل دیا ہے۔ لیکن وہ رنگ ہے جو اسٹیل میرٹھی کی انفرادیت ہے اور وہ بھی آزاد روحانی کی طرح طرزو کے ہائی ٹیمبر سے ہیں۔

ان کی غزلوں ہی کو لیجیے جن کی کل تعداد ۸۸ ہے۔ موضوع کے اعتبار سے غزل عاشقانہ جذبات کے اظہار سے مخصوص تھی مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس میں دوسرے موضوعات مثلاً ہندو حکمت اور تصوف وغیرہ بھی شامل ہو گئے۔ غالب اسٹیل میرٹھی کے استاد تھے اور وہ انھیں اس لیے بھی پسند تھے کہ وہ سحابی کثیر کو الفاظِ گلیل میں ادا کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اسی امر کی انھوں نے بھی کوشش کی۔ انھوں نے اپنی غزل کو عاشقانہ جذبات تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس میں اخلاقی مضامین اور رہنمائی سے زیادہ سادگی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کا اخلاقی فلسفہ بھی فلسفہِ عمل ہے جس کی وہ بار بار تکہیں کرتے ہیں۔ یوں تو انھوں نے رواجی مضامین بھی اپنی غزل میں باہر سے ہیں لیکن جہاں گردشِ زمانہ جیسے مضامین باہر سے ہیں وہاں وہ بالکل نئے سے نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

زمانہ ان سے گزرتا ہے آج خارِ سبھی
جو مجھ سرد و سوزِ تھے خانہِ باغوں میں
انھیں پہ گردشِ ایام کا مگر نزل
سائی ہوئے گلِ دلِ تھی جن دماغوں میں
وہ عطرِ فتنہ سے بہتا تھا جن کا بھرا بہن
میرا اب انھیں روشن نہیں چراغوں میں
وہ رنگِ تاجک کے پتے ہیں اوکھ سے پانی

بھری تھی جن کے منے شک بویا فوں میں

یہ اس دور کی جدید فزل ہے جس میں "عشق" کی جگہ دوسرے موضوعات نے لے لیے ہیں۔ سرسید قریب کے زیر اثر اور حالی کی اخلاقی فکر کو سامنے رکھ کر ان کی فزل کا رنگ و حراج بھی بدل جاتا ہے۔ ان کی فزوں کے یہ چند شعر اور دیکھیے تاکہ یہ بات واضح ہو سکے کہ "جدید فزل" اب حقیقی رنگ سے بہت کر اخلاق کے دائرے میں آگئی ہے:

منزل دراز و دور ہے اور ہم میں دُم نہیں

ہوں ریل پر سوار تو دام و درم نہیں

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا

کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

اس فزل کے چہرہ کے چہرہ اشعار میں بھی عشق کا دور دور پتا نہیں چلتا اور یہ رہنما ان کی سب فزوں میں عام طور پر موجود ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ "جدید فزل" نے عشق کو اپنے موضوعات سے خارج کر دیا ہے اور یہ رنگ کھل کر اسطیل بصری کی فزوں میں سامنے آیا ہے۔ حالی نے بھی "مقدمہ شعر و شاعری" میں یہی درس دیا تھا جس پر اسطیل بصری پوری طرح عامل ہیں۔ اب تک یہ موضوعات فزل کے موضوعات نہیں کہے جاتے تھے لیکن جدید فزل میں یہی موضوعات سکے رائج الوقت بن گئے اور اس طرح فزل کا دائرہ عمل وسیع ہو گیا ہے۔ اب فزل میں شاعر کے ذاتی جذبات کے بجائے واقعاتی تصویریں اور ان سے وابستہ جذبات پیش کیے جا رہے ہیں۔ اسطیل بصری بھی اپنی فزل میں یہی کچھ کرتے ہیں جس سے جدید فزل، اردو فزل کی روایت سے انحراف کر کے مختلف ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ چند شعر پڑھیے جن سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جدید فزل کے رنگ و حراج میں کیا تبدیلیاں آئی ہیں اور وہ کیا سے کیا ہو گئی ہے۔ یہ وہ جدید فزل ہے جس کی تربیتی مالی سے بھی زیادہ اسطیل کر رہے ہیں:

فہمیں ریل کا تار برقی پہ موقوف

چمپے قدرتی کارخانے بہت ہیں

ہمارے دل سے کدورت مٹائے تو جانیں

کھلا ہے شہر میں ایک ٹکر صفائی کا

حاجتہ ترکیب اعضا ہے یہی کچھ کام کر

کاغذی اسے ہے خیر غلط نہیں تقدیر کا

ہوا اب ضعف کی شدت سے ناچار

کیا گھڑا کھنچا چلا کارا

آسودگی نہ اصرار کہ چاہا ہے کارواں
 لے مستعار برقی سے وفد قیام کا
 خاک اڑتی جو ہم خدا ہوتے
 بندگی کا بجلی حق ادا نہ ہوا
 جو گدھا خرنے بد کی دلدل میں
 جا پھنسا پھر کبھی رہا نہ ہوا
 نتیجہ کیوں کر اچھا ہوں نہ ہو جب تک گل اچھا
 نہیں پڑا ہے تم اچھا تو کب پاؤں کے پھل اچھا
 خبر بھی ہے آدم سے جنت پھٹی کیوں
 خلاف جبلت تھا بے کار رہنا
 کبھی بھول کر کسی سے نہ کرو سلوک ایسا
 کہ جو تم سے کوئی کرتا قصیں ناگوار ہوتا
 ترقی کے میدان میں کیوں کر بڑھے
 کہ الجھا ہے کاغذوں میں دامان قوم
 نہیں ہے کوئی آہ پرسان حال
 نہ انصار قوم اور نہ اعراب قوم
 نہ ہوتے اگر بھل و بغض و نفاق
 میگزرتے نہ یوں پہلوانان قوم
 دوستی اور کسی غرض کے لیے
 وہ تھارت ہے دوستی ہی نہیں
 جھوٹ اور مہانت نے انہوس
 عزت کو دی حقن داری کی
 احسان کے پھندے سے چھڑائے گا مجھے کون
 مانا کہ غلامی سے تم آزاد کرو گے

جدید غزل سے عشق و عاشقی خارج ہو گئے ہیں جس سے جدید غزل کا رنگ، طرز، موضوعات سب بدل گئے ہیں۔ اس طرح ایک طرف اسٹیل بصری حالت کی اخلاقی غزل کے تصور کو پورا کر رہے ہیں اور دوسری طرف غزل کو اتنی وسعت دے رہے ہیں کہ وہ ہر قسم کے جدید موضوعات کو اپنے اندر سمو سکے لیکن ایک

و سادہ و سلیس ہے جو اردو و غزل کا آج تک رہا ہے۔ یہی صورت ان کے قصائد میں نظر آتی ہے۔

اسٹیل میرٹھی کے کلیات میں کل ۱۹ قصیدے ملتے ہیں اور ان سب کو قصیدہ کہنا اس لیے درست

ہے کہ ان قصیدوں کا طرز و زبان اور ہیئت پوری طرح وہی ہے جو درحقیقت قصیدے سے منسوب ہے۔ ان

قصیدوں کا طرز بھی بڑے شکوہ ہے لیکن موضوع بالکل جدا اور بالکل الگ ہے۔ مثلاً پہلا قصیدہ ”جریدہ

عبرت“ ہے اس کا مطلع یہ ہے:

میں شاعرانہ روش پر نہیں قصیدہ نگار یہ ایک سادہ گزارش ہے یا اولی الاہجار

اس کے بعد محرم کے جلوس میں باک اور بے کی جو نمائش ہوتی ہے اس کا نقشہ سامنے لاتے ہیں اور پھر

شاعروں کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

خُن در دانا زباں کی بھی ہے یہی حالت

کہ اس قدیم ذکر کو نہ چھوڑنے زہار

سوائے عشق نہیں سوچتا انہیں مضمون

سو وہ بھی محض خیالی محنت کا ایک طوار

نہ کہتے ہیں کہی تیرکب حکمت و قدرت

نہ واقعات کے وہ کہتے ہیں عشق و نگار

ہے شاعری میں یہ پہلا اصول موضوعہ

کہ بھٹ موٹ کے بن جائیں ایک عاشق زار

قلم اگلے زمانہ کا ہے یہ پس خود وہ

کہ گرد ہے ہیں چکالی وہ جس کی سوسپار

اسی طرح سے ہمارے زمانہ کے شاعر

کہتے اپنی خرافات کو ہیں بھی وقار

مبالغہ ہے تو بے ہودہ محض سے خارج

ہے استعارہ تو بے لطف اور دور ازکار

کیا ہے نام زنگ قافیہ کا اپنے خن

وہ ٹھکری ہے جسے کہتے ہیں زار و سار

جو ان کے دیکھے دیوان تو پور کے لہو

قلیہ و مہندہ سراسر ٹھنڈا افکار

وہی ہے شاعر غزا جو بے سگی ہانگے

یہی ہے شعر کا اس دور میں بڑا معیار
یہ ان کی طبع بلند اور معنی رنگیں
جو طبع مبد ہے تو معنی سزا ہوا مردار
نہ جس سے طبع کو تفریح ہو نہ دل کو خوشی
غزل ہے یا کوئی ہڈیاں ہے بوقتِ بکار

اور ایسے شعرا کی غزل کا ایک نمونہ بھی پیش کرتے ہیں۔ بعد ازاں شاعروں سے علماء کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

نہ شاعروں ہی پہ تھا پڑے ہیں یہ پتھر
کہ عالموں کا بھی اس دور میں یہی ہے شعار
وہیں ہیں آج جہاں تھے یہ دس صدی پہلے
گیا ہے قافلہ دور اب ٹٹولتے ہیں غبار
وہی ہیں یاد ہمارا نے اصولِ ہدائی
جنہیں علوم جدیدہ نے کر دیا بے کار
وہی قدیم زمانہ کا فلسفہ سزیل
ہو چسے کہ نہ کنڈر کی دھنی ہوئی دھار

بعد وہ معلم کی طرف آتے اور کہتے ہیں:

معلموں کو جو دیکھو تو رو بہ دقتاوس
ہیں وہ بھی دھڑ دھڑاوس کے استخاں مردار
وہی ہے ان کا پرانا طریقہ تعلیم
کہ جس میں زندہ دلی کے نہیں رہے آثار

اس کے بعد وہ طریب و مشائخ کا احوال بیان کر کے عوام کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

عوام کی ہے یہ صورت کہ بس خدا کی پناہ
ہر ایک چوڑے بے غیرتی میں کار گزار
دعا فریب ہو، چوری ہو، یا اچکا پن
فہمیں ہے پاک کسی کام سے انہیں زہار
اب ان کے واسطے ہیں یہ مدارجِ اعلیٰ
پرسمین، آلی، کوچران، خدمت کار

اور پھر انگریزی فیشن والوں سے کہتے ہیں:

رہا وہ جو کہ جسے چمکی ہے انگریزی
سوداں خدا کی ضرورت، نہ انجیا درکار
جو اردلی میں ہے کتا تو ہاتھ میں اک بیہ
بجاتے جاتے ہیں بیٹی سنگ رہا ہے سگار
وہ اپنے آپ کو کبھے ہوئے ہیں جھٹکین
اور اپنی قوم کے لوگوں کو جانتے ہیں گنوار
نہ اظہین میں رہے وہ نہ وہ ہے انگش
نہ ان کو جوج میں آفر نہ سجدوں میں پار
اور پھر اس طویل قصیدے کو دعا پر ختم کرتے ہیں:

خدا ہر ایک مسلمان کو کرے روزی
معاشرہ نیک و دل پاک و خوبی کردار
صول علم و رہ مستقیم و فہم سلیم
جمال صورت مستی کمال عز و وقار

اس قصیدہ میں ہیئت و ہی قصیدے کی ہے لیکن موضوع بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت ان کے دوسرے قصیدوں میں بھی ملتی ہے اور ایک آدھ قصیدہ میں جہاں وہ مدح کرتے ہیں جیسے ٹکڑہ کٹوریا کے بارے میں تو وہاں بھی مدح کا رنگ بدلا ہوا ہے اور کہتے ہیں:

ہم نہیں خسرو پرست ہم نہیں اہل فرض
مدح شہنشاہ سے قصد ہے شکر خدا

اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ مولوی محمد اسٹیل نے مستفاد قصیدہ کے خارجی ڈھانچے کو پوری طرح برقرار رکھا مگر موضوع کو بدل دیا اور مدح کو بھی تحسین (Appreciation) میں تبدیل کر دیا۔ ہر جگہ ان قصائد میں اصلاً قوم کا پہلو بھی ساتھ چلتا ہے۔ یوں تو مولوی اسٹیل کے کلیات میں مثبت، مریخ، انجس، دشمن وغیرہ سب کچھ ہیں مگر سب سے زیادہ جگہ شٹو یاں نکیرتی ہیں اور اگر ان میں قصائد کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس میں ان کا وہ مخصوص لکھ بھی سمٹ آتا ہے جو ان کی پچکان بن گیا ہے۔ قطعہ اور شٹوی کی ہیئت میں فرق یہ ہے کہ قطعہ کا ہر شعر، غزل کے شعروں کی طرح، ہم قافیہ ہوتا ہے اور اس میں مطلع نہیں ہوتا۔ شٹوی میں ہر شعر بیت کی طرح ہم قافیہ ہوتا ہے۔

اسٹیل کے قصوں میں سے کچھ درج کتب میں شامل ہو کر مقبول خاص و عام ہو چکے ہیں جیسے:

کیونکہ میرا خدا ہے میرے ساتھ، صبح کی آمد، کوشش کیے جانے وغیرہ۔ اسی طرح قطعات میں قطعی اور اخلاقی موضوعات سامنے آتے ہیں جیسے مسلمان اور انگریز کی تعلیم، یہ جہل و افلاس، علم اور جہل کا مقابلہ، کاشتکاری، محنت سے راحت ہے، بخیلی اور فحشی، ایک گدھا شیر کاٹھا، ہر کام میں کمال اچھا ہے، دور اندیشی، قول و فعل میں مطابقت چاہیے وغیرہ۔ ان قطعات میں ان کا فن درجہ کمال کو پہنچ گیا ہے۔ قافیہ چنائی میں بھی، اکبر الہ آبادی کی طرح، انھیں کمال حاصل ہے۔ کلام میں تسلسل قائم رکھنے میں بھی وہ غیر معمولی صلاحیتوں کے حامل ہیں اور بہت کم شاعران کو پہنچتے ہیں۔ مخصوص ہوتا ہے کہ زبان و بیان پر انھیں پوری قدرت حاصل ہے۔ مولوی اسٹیلیل سرخی عام بات کو، جو شعر میں ادا کی جاتی ہے، قافیوں میں باندھ کر ایک ایسا رنگ دے دیتے ہیں جو ان کا مخصوص رنگ ہے اور اس امر کے باوجود کہ ان کا یہ رنگ سبز سے قریب تر ہے، شعریت و فنی اثر پوری طرح برقرار رہتا ہے۔ اظہار بیان میں نہ صرف محاورہ و روزمرہ کا برجستہ استعمال ملتا ہے بلکہ تشبیہات و استعارات بھی حسب ضرورت لائے گئے ہیں۔ ان قطعات میں لطیف تشکیلی اور ٹھٹھے ٹھٹھے دور کی لطیف آمیزش اس طرح کی گئی ہے کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ ”مسلمان اور انگریز کی تعلیم“ کے زیر عنوان جو قطعہ لکھا گیا ہے اس میں بھی ان کی قادر الکلامی کا جادو سرچھہ کر رہا ہے۔ فنی لحاظ سے یہ ایک مثالی قطعہ ہے۔ اگر شاعری کی حد تک تحریر کو سامنے رکھا کر اس قطعہ کو دیکھا جائے تو بھی یہ ادب کی افادیت کے قصور کو پوری طرح سامنے لاتا ہے۔ ان کے قطعات میں بہت سے ایسے ہیں جو اس دور کے موضوعات کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں مگر بحیثیت مجموعی ان میں ایسے پہلو بھی موجود ہیں جن کو آفاقی کہا جائے گا مثلاً ان کا وہ قطعہ جس کا عنوان ”کاشت کاری“ ہے اسی ذیل میں آتا ہے۔ یہاں برصغیر کا یہ اہم ترین پیشہ یعنی کاشت کاری آفاقی اخلاقی اور عمل کے درجے پر آ گیا ہے۔ وہ عام الفاظ، جو کاشت کاری کے سلسلے میں استعمال ہوتے ہیں۔ ایک ایسے کیف کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں کہ ان کا یہ رنگ شاعری اس بات کا ثبوت ہو گیا ہے کہ عام موضوعات اور عام زبان کو کس طرح، شاعرانہ اثر و تاثر کے ساتھ، ہم رشتہ کیا جاسکتا ہے۔ جلاہر تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسٹیلیل سرخی انگریز کی زبان و ادب کی نیچرلزم (Naturalism) کی تحریک سے واقف نہیں تھے لیکن قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہی اس دور میں اس کے اہم ترین نمائندے کہے جاسکتے ہیں۔

مولوی اسٹیلیل سرخی کی مخصوص نظمیں وہ ہیں جن کو ”کلیات“ میں مثنویات کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔ ان میں مثنوی کی صرف یہ صفت تو ضرور موجود ہے کہ وہ مثنوی کی طرح ابیات میں لکھی گئی ہیں اور اس کے علاوہ کوئی اور دوسری خصوصیت ان میں نہیں ہے۔ یہ دراصل جدید معنی میں چھوٹی بڑی ”نظمیں“ ہیں جو اہم موضوعات پر لکھی گئی ہیں مثلاً ”تھوڑا تھوڑا مل کر بہت ہو جاتا ہے“، ”ایک وقت میں ایک کام“، ”چھوٹے سے کام کا بڑا اثر“، ”ہارش کا پہلا قہر، مٹا قہر ہوا اور آفتاب، مٹا لہریں و قلم“،

ایک گنوار اور تو س قزح، رات، برسات، گرمی کا موسم، اسلم کی بلی، یکھو اور خرگوش، اسی طرح معمولی جانور: اونٹ، شیر، ہمارے گائے، سود اور کنگ، کو اور غیرہ وغیرہ وہ نظمیں ہیں جو صرف غنیت کی وجہ سے مثنوی کے ذیل میں آتی ہیں ورنہ یہ سب چہ رنگ کی نظمیں ہیں جو عام موضوعات پر، شاعرانہ انداز نظر کے ساتھ، بول چال کی عام زبان میں، نگہی گئی ہیں اور اسی لیے یہ نظمیں ایک خاص علاقہ (Symbolic) حیثیت اختیار کر لیتی ہیں مثلاً ان کی ایک نظم ”عجب چڑیا“ گھڑی کے بارے میں ہے اور یہ استعارہ پوری نظم پر حاوی رہتا ہے اور یہی چڑیا درہنہ اخلاق کا ذریعہ بن جاتی ہے:

کہتی ہے کہ وقت کی خبر لو جو کچھ کرنا ہے جلد کرو
غفلت کیجیے تو نوکسی ہے غفلت کیجیے تو روکسی ہے
چڑیا کی نصیحت کو برقرار رکھتے ہوئے صفت، بیکٹل اور گھنٹوں کو اڑے سے مناسبت دی گئی ہے

اس طور سے کرتی ہے گزارہ اڑے دیتی ہے دن میں بارہ
بھر اسے ہی رات کو ہے دیتی دیتے ہی ہر ایک کو یہ کہتی
اڑے ہیں تمام اس کے بچے ایک ایک سے نکلے ساتھ بچے
ہر بچہ نے اگلے ساتھ دانے ہر دانہ میں ہیں بھرے خزانے
جو دانہ گرا سو ہو گیا تم دھوڑا کرو پھر نہ پاؤ گے تم
بھروقت کی قیمت کا جاگر کرتے ہیں:

دانہ کی باتوں کیا میں قیمت دانہ سمجھیں اُسے قیمت
جس نے اسے پالیا، کہا داہ کیا بات ہے میری بارگ اٹھ
چج چج تو نعل بے بہا ہے گویا ہر درد کی دوا ہے

اسی طرح ان کی ایک نظم ”رمل گاڑی“ ہے اس نظم میں رمل کو تشبیلی صورت دیتے ہوئے بھر دھواڑا ایسے استعمال کیے ہیں جو اس کی رفتار کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور رمل گاڑی کی یہ تصویر اس طرح سامنے آتی ہے:

میواں ہے وہ نہ انساں جن ہے نہ وہ پری ہے
سینہ میں اس کے ہر دم اک آگ کی بھری ہے
کھائی کے آگ پانی چنگھاڑ مارتی ہے
سر سے دھوئیں اڑا کر طعہ اتارتی ہے
وہ گھورتی گرجتی بھرتی ہے اک سپاہ
ہاتھوں کی منزلوں کو گھنٹوں میں اس نے کاہ

آتی ہے شور کرتی جاتی ہے غل جاتی
وہ اپنے خادموں کو ہے دور سے بھگتی

بھر دلی گاڑی کی اخلاقی توجیہ کو سامنے لایا جاتا ہے:

بھلی ہے یا بکولا بھر پال ہے کہ آدمی
ضمیمہ چ ہے پختی بھوں کی ہے وہ ہانڈی
ہر آن ہے سڑ میں کم ہے قیام کرتی
رہتی نہیں سٹھل بھرتی ہے کام کرتی
پردہ بیوں کو جھٹ پٹ پہنچا گئی وطن میں
ڈالی ہے جان اس نے سوداگری کے تن میں

اس علم میں بھی دلی گاڑی ایک تعلیمی چیز اور کارگزاری کی مثال بن جاتی ہے۔ مولانا اسٹیل مسلیم کا
سبق ان مشینوں سے سکھاتے ہیں۔ خاص پہلو اس بات کا یہ ہے کہ ان کے ذہن میں عقل اور اقداریت
ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور دلی گاڑی کو اس نظر سے دیکھ کر وہ اسے جدید زندگی کی ایک مثال اور جدید آدمی
کے لیے ایک سبق کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ ایسی نظموں میں "بن بھلی" بھی اس کی بے مثال مثال
ہے۔ اس کا پہلا شعر ہی اس کے اخلاقی کردار کو ہمارے سامنے لا کر آتا ہے:

نہر پر چل رہی ہے بن بھلی
وہ بھی گھڑی (جب چڑیا) اور دلی گاڑی کی طرح ہر وقت چلتی اور تیزی سے کام کرتی جاتی ہے:
چلتی تو نہیں کبھی تھک کر
پینے میں لگی نہیں کبھی دیر
ساتھی اس کے فائدے پر بھی زور دیا جاتا ہے:

لوگ لے جائیں گے سمیت سمیت
ختم۔ حیرا سڑ نہیں ہوتا
تو بڑے کام کی ہے اسے بھلی
نہ کو بھاتی ہے تیری لے بھلی

اور بھرچوں کو بن بھلی سے سبق سکھانے کی طرف آتے ہیں:

علم نیکو سبق چڑھو بچ
کھینچے کودنے کا مت لو نام
اور آگے چلو بچو
جب نڈ جائے کام جب ہے حرقہ
نہ کہ اسکا کے غامضی کے ساتھ

دیکھ لو بھل رہی ہے پن بجلی دھن کی پوری ہے کام کی بجلی

پن بجلی دھن کی پوری اور کام کی بجلی ہونے کی مثال ہے اور بجلی وہ راہ ہے جس پر سب کو چلنا چاہیے۔ وہ نا صبح بن کر عمل کی ہدایت نہیں کرتے بلکہ عمل ہیچم اور استحصال سے زندگی بسر کرنے کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ وہ مشینی دور کے فرد ہیں اور مشینی دور جس قسم کی زندگی چاہتا ہے وہی ان کے لیے بھی مثالی ہے۔ قوم پر پائی اور کاٹلی میں پڑی ہے اور اس کو جگانے اور عمل کی طرف لانے کے لیے ایسی ہی مثالیں سوزوں ہو سکتی ہیں۔

اسٹیل میرٹھی کا کلام، جیسا کہ ان کی مختلف نظموں کے جائزے سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا، اردو شاعری میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کلام قدیم شعرا سے بھی بالکل مختلف ہے۔ وہ جدے شعرا میں حاتی کے جرد ہیں مگر حاتی کی تحریک کو بھی وہ ایک مخصوص دائرے میں رکھتے ہیں اور اسی دائرے میں رہ کر اپنے غلوں سے ایک اچھوتے طرز کو جنم دیتے ہیں۔

اسٹیل میرٹھی کی یہ شاعری ہمیشہ مجموعی اخلاقی نوعیت کی حامل ہے اور اپنے رنگ و مزاج میں حالی کی شاعری سے مختلف بھی ہے۔ حاتی پوری قوم سے خطاب کرتے ہیں اور اسے اس کا شاندار ماضی یاد دل کر اسی عظمت و فتویٰ کی طرف لوٹاتا چاہتے ہیں۔ اسٹیل میرٹھی کا ہدف متوسط طبقے کے بچے ہیں۔ وہ شاعری کے درپے بھی مسلم کا کردار ادا کرتے ہیں اور بدستوری ہوئی عمر کے بچوں کے کردار کو بٹانے ستوارنے کا کام انجام دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں اسی لیے صلی اخلاق اور افادیت پندہی (Utilitarian) کے رجحان نمایاں ہیں۔ ان رجحانات کے ساتھ وہ اپنی شاعری میں ایسے پہلوئوں کو پس کرتے ہیں جنہیں عام ذہن فوراً قبول کر لیتا ہے۔ وہ جاؤ وحشت کے بجائے پر سکون زندگی پر زور دیتے ہیں۔ فریب ان کے نزدیک امیروں سے بہتر ہیں:

خوش ہیں فریب اپنے اُن مہو پڑوں کے اندر

جو دھوپ کی پیش سے دوزخ کی بھلیاں ہیں

شاکی ہیں اہل دولت حالاں کہ ان کے گھر میں

بچھا بھی گھنچے رہا ہے اور شس کی ٹھیلیاں ہیں

وہ اپنی شاعری میں متوسط طبقے کے ان عناصر کو سامنے لاتے ہیں جیسے حرص و آرزو، لالچ و فخر، اور ان سے دور رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ وہ لوگ جو خوشامد کرتے ہیں ان کو خود داری کا درس دیتے ہیں۔ وہ اس طبقے کے مزاج میں استحصال پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مل جل کر چلنے اور ہڈی کے عوض بجلی کرنے کا بھی درس دیتے ہیں تاکہ راسخ کا ہنر پیدا ہو۔ ان کا یہ شعر تو اس سلسلے میں ضرب المثل بن گیا ہے:

راستی سیدھی سڑک ہے اس میں کچھ کھٹا نہیں

کوئی رہبر آج تک اس راہ میں بھٹکا نہیں

وہ ظاہری باتوں کے بجائے اندر باطن کو دیکھنے کے لیے کہتے ہیں:

سافر درپن ہو یا سخی کاہر ایک جھٹکا

تو نظر کر اس پہ جو کچھ اس کے اندر ہے بھرا

یہ اور اس قسم کے تمام دوسرے اخلاقی پہلو جو ان کے کلام میں نظر آتے ہیں، اس دائرے میں رکھے جائیں گے جس میں سامنے کی عام تھیں رکھی جاتی ہیں اور جن سے ہر شخص واقف ہے لیکن عمل نہ کرنے کی وجہ سے نقصان اٹھا رہا ہے۔ وہ خود بھی ان باتوں کے حامل ہیں اور اسی لیے ان کے کہنے کے طریقہ میں ایک ایسی سادگی اور غلط فہمی آتا ہے جو یقین کی منزل تک پہنچاتا ہے۔ ان کی انہی چند جگہ عام فہم (Common Sense) پر مبنی ہے اس لیے ان کی بات کو ذہن جلد بلکہ فوراً قبول کر لیتا ہے۔ اسٹیل میرٹھی کی نظمیں خصوصاً وہ نظمیں، جو مثنوی کے ذیل میں "کیا یہ اسٹیل" میں ملتی ہیں، جملہ جہم کا درس دیتی ہیں۔ سرسید اور حالی کی طرح وہ بھی ایک جھکی ہوئی قوم میں زندگی کی لہر دوڑا کر حرکت بخلا کر اچا چاہتے ہیں۔ سرسید و حالی اس حرکت پر زور دیتے ہیں جس سے تحریکیں وجود میں آتی ہیں، معمولی اسٹیل میرٹھی اس حرکت پر زور دیتے ہیں جس سے عام آدمی اپنے مفاد کو حاصل کر سکتا ہے۔ ان کے ہاں نیکی کی جڑ ہے اور اس پر روزمرہ کی زندگی میں عمل کر کے معمولی درجے کی کامیابی حاصل کرنا ہی اصل بات ہے۔ اس طرح عظیم اخلاق کی حیثیت سے ان کا دائرہ دلگاہ ہو جاتا ہے اور ان کا درس بھی منفرد ہو جاتا ہے۔

اسٹیل میرٹھی نے اخلاق کی تشکیل کے ساتھ، جس طرح آمیزش کی ہے وہ بھی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کی شاید ہی کوئی نظم ایسی ہو جس میں جھکی ہوئی صورت میں نمایاں نہ ہو۔ جس عام سی چیز کا وہ ذکر کرتے ہیں وہ ایک خاص تصوراتی شکل ضرور اختیار کر لیتی ہے مثلاً وہ "گھڑی" کو عجیب چڑیا اور "پن" کو گھڑی کی پوری کام کی بجائی کی صورت میں نمایاں کرتے ہیں جس سے ان چیزوں کی حقیقت کے ساتھ ساتھ ان کا ایک کردار بھی سامنے آتا ہے جو بنیادی طور پر شاعرانہ ہے اور اخلاق کے سیدھے سادے درس کو خشک بھی ہونے نہیں دیتا۔ اس میں ایک ایسی لطافت ہے جو عام نظروں سے پوشیدہ ہوتو ہو مگر ان پر اثر انداز ہونے بغیر نہیں رہتی۔ یہاں تصور اور اخلاقی پہلو ایک دوسرے سے اتنے ہم آہنگ ہو گئے ہیں کہ دونوں میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے مثلاً ایک نظم "ایک چوڑا اور گھاس" میں ایک مکالمہ نظم کیا گیا ہے۔ اس مکالمے سے دونوں کی حیثیت و نوعیت کا بھی پوری طرح تعین ہو جاتا ہے:

اٹھا تا ایک چوڑا اور گھاس

بارغ میں دونوں کھڑے ہیں پاس پاس

گھاس کہتی ہے کہ اے میرے رفیق

کیا انوکھا اس جہاں کا ہے طریق

ایک قدرت سے ہے دونوں کی حیات
 واسطے دونوں کے یکساں ہے بنی
 پھینک دیتے ہیں مجھے جڑ کھود کر
 اور ہوا کھانے کی بھی رخصت نہیں
 کھالیا کھوڑے گدے سے پاتل نے
 اس کی لی جاتی ہے ڈھلے سے خیر
 کیا ہی عزت سے بڑھاتے ہیں تجھے
 کچھ بچا اس کا تاتا اے دوست دار
 گھاس! سب بے جا ہے یہ حیرانگھا
 صرف سایہ اور میوہ ہے عزیز
 سایہ میں بیٹھیں گے مور پھل کھائیں گے
 جس سے پہنچے طبع سب کو پیشتر

ہے ہماری اور تمہاری ایک ذات
 مٹی اور پانی ہو اور روشنی
 تجھ پہ لیکن ہے عنایت کی نظر
 سر اٹھانے کی مجھے فرصت نہیں
 کون دیتا ہے مجھے یاں پیٹنے
 تجھ پہ منہ ڈالے جو کوئی جانور
 اولے پالے سے بچاتے ہیں تجھے
 چاہتے ہیں تجھ کو سب کرتے ہیں پیار
 اس سے پودے نے کہا یوں سر ہلا
 مجھ میں اور تجھ میں نہیں کچھ بھی تیز
 فائدہ اک روز مجھ سے پائیں گے
 ہے یہاں عزت کا سہرا اس کے سر

جب لئی نقطہ نظر سے ہم اس نظم کو دیکھتے ہیں تو گھاس، جود و دوسرہ کی زندگی میں ہماری نظروں کے سامنے
 رہتی ہے، ایک خاص کردار کا روپ دھار لیتی ہے۔ جو کچھ روز اس پر گزرتا ہے اس سے ہم پوری طرح
 واقف ہیں مگر اس کے باوجود ان سب باتوں کی ایک نئی اور مختلف نوعیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ اسی طرح
 پودے کا جواب بھی اسے ایک ایسی نوعیت سے سامنے لاتا ہے جس سے ایک اخلاقی نکتہ، ایک نیا پہلو
 نظروں کے سامنے آ کر روشن ہو جاتا ہے۔ تفصیل اور حقیقت کی اس لطیف آمیزش کے ساتھ نظم کا ربط
 اور ڈھانچا (Structure) بھی اس طرح ایک جان ہو گیا ہے جس کی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔
 اس آمیزش میں اتحاد (Unity)، ربط (Coherence) اور زور (Emphasis) کے وہ اصول کار فرما
 نظر آتے ہیں جن پر ہمارے شعرا نے پہلے بھی توجہ نہیں دی تھی۔ اس نظم کی ابتدا سید سے ساوے طریقے
 سے ہوتی ہے۔ گھاس اور پودا سامنے آتے ہیں۔ گھاس کی شکایت کا بیان ربط کی بے نظیر مثال ہے اور
 پودے کا جواب بھی کہانی کے ربط سے نظری طریقے سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ آخری شعر، جس پر
 نظم ختم ہوتی ہے، ہماری نظم کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے اور اس قوت و زور بیان کے ساتھ نظم ختم ہو جاتی ہے
 اور آگے کچھ کہنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ یہ نظم بھی اسٹیل میرچی کی ایک جامع و مانع نظم ہے جس میں
 حقیقت اور تفصیل ہم آہنگ ہو کر، قدرتی طریقے پر تمام مواد کو مربوط اور ایک جان کر دیتا ہے اور یہ سب
 کچھ طرزِ ادا کی سادگی کے ساتھ ہوتا ہے۔

محمد اسٹیل میرچی کی زبان و بیان کی سادگی کے تعلق سے یہ بات یاد دہانی چاہیے کہ وہ زندگی کے

جس دائرے میں رہنا چاہتے ہیں اور اس کی جن چیزوں کو وہ موضوعِ سخن بناتے ہیں ان کے لیے بھی زبانِ سوزوں ترین ہو سکتی تھی۔ اگر ہم لسانی نقطہ نظر سے زبان و بیان کا تجزیہ کریں تو ان کی نظموں میں کثرت سے وہ الفاظ، محاورات اور اصطلاحیں ملیں گی جو شاعری میں اس سے پہلے استعمال میں نہیں آئی تھیں۔ ان الفاظ، محاورات و اصطلاحات کے استعمال کا مقصد زبان کے کرب دکھانا ہرگز نہیں ہے بلکہ ان کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ جس رنگ کا موضوع ہو اسی رنگ کی زبان ہونی چاہئے خواہ یہ زبان بھوڑی یا بازاری ہی کیوں نہ ہو۔ زبان کا یہ رنگ ان کی نظموں میں آ کر چمک اٹھتا ہے اور ان میں نئی جان ڈال کر تازہ روح چھوٹ دیتا ہے اور اس طرح وہ عام بول چال کی زبان کے الفاظ کو کثرت سے استعمال کر کے ادبی زبان میں داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرزِ ادب کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جو سادگی نظر آتی ہے وہ بڑے سے بالکل قریب آ جاتی ہے لیکن اس میں شعریت کی لے ہر دم باقی دیر قرار دیتی ہے۔ یہ سادگی اسی لیے پراسرار و منفرد ہے۔ یہ خصوصیت ان کی شاعری کی عام خصوصیت ہے مثلاً ان کی نظم ”ماں کی مانتا“ کا یہ بند دیکھیے:

چاند اور چاندنیوں سے بنا ہے	آغوش پاؤں پاؤں چنا ہے
مگر سے باہر بھی جالدا ہے	کھیلنا، کودنا اچھلتا ہے
جب بھی چوٹ پہنٹ ہے کھاتا	ماں ہی ماں کہہ کے ہے وہ چلاتا

یہاں یہ بڑی طرزِ ادب ایک پراسرار آہنگ میں اس طور پر مست آ یا ہے کہ اثر دینا ٹھنکنا کا جاو جگاتے ہیں۔ یہ طرزِ ادب کی سادگی کا کمال ہے جو اسٹیلی میرٹھی کی سادگی شاعری میں جاری و ساری ہے۔ مثلاً ان کی ایک اور نظم ”ماں اور بچہ“ لکھیے۔

دیا بچے نے یوں جواب سنو	اے ہے اماں خبر نہیں تم کو
مجھ کو تکلیف سے بچاتی ہو	بیاد سے گود میں بٹھاتی ہو
مٹی مرا بد مزہ اگر ہو جائے	میرے دکھ کا قصہ اڑا ہو جائے
مجھ کو ہورداد تم کو میرانی	پچکے پچکے کرو گھمبھانی
اچھے اچھے کھلاتی ہو کھانے	بیاد کرتی ہو تم، خدا جانے
اور سب سے کہہ آ رہے ہیں نگر	تم زیادہ ہو میراں مجھ پر
جاننا ہوں مزاج سب سے قصیں	چاہتا ہوں اسی سب سے قصیں
بیاد ہی اماں کہا نہیں جاتا	نہیں مطلب بیان میں آتا

یہ سادگی کمال کا اثر رکھتی ہے اور زبان و بیان پر قدرت اور غلطی پر قائم ہے۔ حسب ضرورت وہ اس سادگی میں گاہ گاہ دھیمی بھی پیدا کرتے ہیں مگر وہ بھی سادگی کو اور نمایاں کر دیتی ہے مثلاً ان کی نظم ”مادری

کائنات کا یہ شعر سچ میں آکر پہلے سے رنگ کو ابھار دیتا ہے:

اس مانگ کو کیوں نہ پکاریں
جس نے پلائیں دودھ کی دھاریں
یا "اسلم کی ملی" دہلی نظم کو لکھیے جہاں یہ شعر آ کر رنگ کا ہلکا سا احساس پیدا کر دیتا ہے:

گود میں لپکتا ہوں تو کیا گرم ہے
کالے کی مانند زرداں نرم ہے

ایک اور چیز ان کے طرز میں یہ ہے کہ وہ طویل استعاروں کو بھی موضوع میں کھپا دیتے ہیں مثلاً "عجب چڑیا" میں استعارہ پوری نظم کے ساتھ چلا ہے۔ اسی طرح "چاندی کی انگوٹھی" میں انگوٹھی کو اوچھے آدی سے تعبیر دی ہے اور جوساری نظم پر حاوی رہتی ہے:

چاندی کی انگوٹھی پہ جو سونے کا چڑھا بھول
اوجھی تھی گئی بولنے اترا کے بڑا بول
انگوٹھی اترا کر کہتی ہے:

میری سی کہاں چاشنی میرا سا کہاں رنگ

دوسرے میں اور قول میں میرے نہیں پاسنگ

اسٹیلی میرٹھی کے کلام سے برہم کے متاثرہ بدائع کی مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر یہ سادگی میں، بے سائنگی کے ساتھ، اس طرح مکمل مل گئی ہیں کہ ان کو الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ بہر حال ان کا طرز اور اسٹیلی میرٹھی کی مثال ہے۔ وہ دواڑے اسی راستے پر پہنچتے ہیں اور کہیں بھی ان کے قدم نہیں لڑکھڑاتے اور شعریت کی محاسن اور فنی اثر پوری طرح باقی رہتا ہے۔ ان کے ہاں وہ اور چیزیں بھی بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی شاعری کی بنیاد واقفیت پر قائم ہے اور دوسرے وہ اپنی شاعری میں چھوٹے چھوٹے موضوعات پر توجہ دیتے ہیں اور انھیں ایسے حلقے اعزاز میں پیش کرتے ہیں کہ ان کی شاعری کو بڑھتے ہوئے ہلکی سی مسکراہٹ ہونٹوں پر پھیل جاتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بات غور انگیز بھی ہوتی ہے جس سے ان کے کلام میں، کیرائی کے ساتھ کیرائی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کی شاعری اسی لیے نہ بے حرہ ہوتی ہے اور نہ سنجیدگی سے دور ہوتی ہے۔ ان کی سنجیدہ باتیں اور اصلاحی پہلو ان کے طرز اداء کی سادگی سے ایک جان ہو کر ہمارے ذہن میں جذب ہو جاتا ہے اور ہمیشہ کے لیے ہمارے ساتھ ہو جاتا ہے۔ اس قدر فنی طرز اداء کو مزید آگے بڑھانے کی ابھی بہت گنجائش موجود ہے۔ کوئی اس راستے پر چل کر تودیکھے!

اسٹیلی میرٹھی کا نام جدید اردو شاعری کی تاریخ میں محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے ساتھ آتا ہے۔ ان دونوں مشاہیر کے کام کو وہ اپنے تحقیقی دائرے میں لاکر ایک ایسی جدت کو جنم دیتے ہیں جو منفرد ہے۔ اردو شاعری کو واقفیت (Realism) سے ہم کنار کر کے انھوں نے اہم خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے عام موضوعات کو اٹھایا اور ان پر عام و سادہ، بول چال کی زبان میں، جدید نظریں کھیں۔ طرز اداء کے لحاظ سے وہ کامل ہیں اور ان کی سادہ زبان، ستر سے قریب تر ہونے کے باوجود،

شعریت سے محروم ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے زبان کے دائرے کو وسیع کر کے ہر قسم کے الفاظ کو اس میں داخل کیا اور اس خوب صورتی سے کیا کہ یہ الفاظ بھی جزو شاعری بن گئے۔ وہ حقیقی معنی میں نیچر پسند (Naturalist) ہیں اور اردو شاعری کے سامنے ایک وسیع و عریض میدان کھول دیتے ہیں۔ شاعری کو زندگی سے قریب لانے اور یہ بتانے کے لیے کہ دنیا کی ہر چیز کو شاعرانہ بنایا جاسکتا ہے وہ بتاتا ہیں۔ ان کا خاص مقصد "اصلاح" ہے اور اصلاح کو شاعری سے ہم آہنگ کرنے کی وہ خود ایک منفرد مثال ہیں۔ اسی طرح نیچرل شاعری کے دائرے میں بھی وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ اگر سخت گیر نظر سے دیکھا جائے تو وہ عظیم شاعر ہیں لیکن ان کی تاریخی اہمیت غیر معمولی ہے۔ اردو شاعری کو قدرتی درجے پر لانے والے ان سے ہمیشہ متاثر ہوں گے اور ان کی اس اہمیت کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی شاعری کل بھی دل کو تسکین بخم پہنچاتی رہی ہے، آج بھی تسکین بخم پہنچا رہی ہے اور آنے والے کل میں بھی یہ صورت باقی و برقرار رہے گی۔ ان کا تخلیقی کام "عظیم" نہ بھی سہی لیکن بے حد مفید ضرور ہے اور ہمیشہ مفید و مقبول رہے گا۔

حواشی:

[۱] حیات کیا تھا، سہیل احمد، محمد اسلم پبلی ہس، ۱۹۹۱ء، دہلی ۱۹۳۹ء

[۲] ایسا، ص ۵۴

اشاریہ

تاریخ ادب اردو، جلد چہارم

ایمانداد اشخاص

۲۔ کتب و رسائل، مطبوعات و مخطوطات

مرتبہ:

سید معراج جاہلی

معاون:

سید معروف علی

اشعار

شخصیات و افراد

[الف مقصورہ]

امیر اکرم علی خاں، نواب خانقاہ، ۵۰۹

امیر انجم، حضرت، ۱۳۸۵، ۱۳۳۲، ۱۱۰۳

امیر چغتائے شین، ۷۰۱

امیر عبدالاسلام، ۱۰۵۵

ابن الفضل، ۶۳

ابن جوزی، ۳۰۱

ابن رشید، ۱۰۷۵، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸

ابن عرب شاہ، ۱۰۳۳

ابن الحلقان، ۳۳۷، ۳۰۳

ابن کلم، ۵۶۸

ابن کینن، ۶۶۰، ۶۶۱

ابن کرم، ۱۳۸

ابن سکوت، ۸۳۱، ۸۳۱

امیر اکرم آردی، ۱۰۶۳، ۱۰۶۳

امیر اکرم، ۱۰۶۹

امیر اکرم، ۱۰۷۸

امیر الہی، ۱۳۹۰، ۱۳۹۰

امیر اکرم، ۱۰۶۹

امیر اکرم، ۱۳۶۹، ۱۳۳۳، ۱۳۶۹

امیر اکرم، ۳۶۸

امیر الفضل، ۱۰۶۵، ۱۰۶۳، ۸۳۶، ۸۱۱

امیر اکرم، ۱۰۷۸

امیر اکرم، ۸۳۱

امیر اکرم، ۸۳۳

امیر اکرم، ۱۰۷۸

امیر اکرم، ۳۳۸، ۳۰۳

امیر اکرم، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹

امیر اکرم، ۱۱۰۳

امیر اکرم، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹

امیر اکرم، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹

امیر اکرم، ۶۸۸

امیر اکرم، ۶۳۸

امیر اکرم، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳

امیر اکرم، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷

امیر اکرم، ۶۳۷، ۶۳۷، ۶۳۷

امیر اکرم، ۳۳۷، ۳۳۷

امیر اکرم، ۱۳۶۹

امیر اکرم، ۱۰۵۵، ۱۰۵۵

امیر اکرم، ۶۳۷

امیر اکرم، ۱۰۶۰

امیر اکرم، ۱۱۳

امیر اکرم، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷

امیر اکرم، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷

امیر اکرم، ۸۰۹، ۵۱۳، ۳۷۶

امیر اکرم، ۳۹۰

امیر اکرم، ۶۰۹، ۶۰۹، ۵۳۳، ۵۳۳

امیر اکرم، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

امیر اکرم، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

[illegible]

الکبر عالم مارہروی: ۱۱۸۶، ۱۱۸۵، ۱۱۸۴، ۱۱۸۱، ۱۱۸۰

الفراسیاب: ۱۳۳۶، ۱۳۶۵، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹

المرصد فی امرہ روی: ۱۳۳۵، ۵۸۱، ۵۷۵، ۵۳۹

۱۳۳۶، ۱۳۳۹

المستوفی اکبر علی خان شاہجہاں پوری: ۱۵۲۵

افضل البدول: ۱۶۶

افضل نام بلا کنز: ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۵۱

الاقطون: ۱۰۳۳، ۱۰۳۳، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷

اقبال حسین کاظمی: ۵۳۹، ۵۱۴

اقبال شاہ: ۱۳۳۵

اقبال، طاب: ۳۰، ۳۳، ۸۶، ۵۶، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۸

۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳

۵۵۳، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵

۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵

۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴

۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳

۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱

۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹

۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶

۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳

۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹

۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵

۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱

۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷

۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳

۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹

۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵

۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱

اکبر حسن سید: ۷۵۹

اکبر حیدری کاظمی: ۱۷۸۰، ۱۷۸۱، ۱۷۸۲، ۱۷۸۳، ۱۷۸۴

۱۷۸۵، ۱۷۸۶، ۱۷۸۷، ۱۷۸۸، ۱۷۸۹، ۱۷۹۰، ۱۷۹۱

۱۷۹۲، ۱۷۹۳، ۱۷۹۴، ۱۷۹۵، ۱۷۹۶، ۱۷۹۷

اکبر شاہ جانی: ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱

۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹

۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶

اکبر علی ترقی: ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹

اکبر علی خان عرش زلزلہ: ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲

اکبر میر غنی: ۳۱۰

اکبری: ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳

۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹

اکبری جنگ: ۳۶۸

اکبری خانم: ۱۱۳۳

اکرام اللہ خان: ۷۵

اکبر سید اکبر حسین رضوی الزاہری: ۱۹۶۰، ۱۹۶۱، ۱۹۶۲

۱۹۶۳، ۱۹۶۴، ۱۹۶۵، ۱۹۶۶، ۱۹۶۷، ۱۹۶۸

۱۹۶۹، ۱۹۷۰، ۱۹۷۱، ۱۹۷۲، ۱۹۷۳، ۱۹۷۴

۱۹۷۵، ۱۹۷۶، ۱۹۷۷، ۱۹۷۸، ۱۹۷۹

۱۹۸۰، ۱۹۸۱، ۱۹۸۲، ۱۹۸۳، ۱۹۸۴

۱۹۸۵، ۱۹۸۶، ۱۹۸۷، ۱۹۸۸، ۱۹۸۹

۱۹۹۰، ۱۹۹۱، ۱۹۹۲، ۱۹۹۳، ۱۹۹۴

۱۹۹۵، ۱۹۹۶، ۱۹۹۷، ۱۹۹۸، ۱۹۹۹

۲۰۰۰، ۲۰۰۱، ۲۰۰۲، ۲۰۰۳، ۲۰۰۴

۲۰۰۵، ۲۰۰۶، ۲۰۰۷، ۲۰۰۸، ۲۰۰۹

۲۰۱۰، ۲۰۱۱، ۲۰۱۲، ۲۰۱۳، ۲۰۱۴

۲۰۱۵، ۲۰۱۶، ۲۰۱۷، ۲۰۱۸، ۲۰۱۹

۲۰۲۰، ۲۰۲۱، ۲۰۲۲، ۲۰۲۳، ۲۰۲۴

اسحق مکر: ۱۳۹۹

الطاف حسین حالی پوری: ۱۳۶۶

الطریق لائل سر: ۱۳۳۵، ۱۳۳۶

انگوچر: ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۳۹۹

اکبر یک: ۴۰

آزاد، مولانا امیر اکرام، ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۱۰۹، ۱۰۹

آزاد، محمد حسین، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲

۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲

۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲

۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶

۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹

۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹

۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳

۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵

۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷

۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹

۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱

۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳

۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵

۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸

۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰

۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲

۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴

۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶

۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷

۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹

۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱

۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴

۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶

۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷

۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸

۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹

۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰

۱۳۷

۷۹۸

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

۱۰۴۹

[الف محدود]

آب

آتش، خورشید، علی، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹، ۱۰۴۹

جہاں ۳۹۰

جنتی نرائن جہاں ۳۹۳

بے نگر، خیراتی لال ۳۸۹، ۳۹۵

بے نگر، غلام غوث خاں ۶۳۸، ۱۹۵۰، ۱۷۹۰

بے غراب ۳۹۰

بے خود مہاجن ۳۹۱

بے حقون ۳۶۰

بے نظیر شاہد رانی ۱۳۷۵

بڑے مین، مسٹر ۱۱۷۱

بڈے من پھول ۹۹۲

پاپ ۱۳۷۴

پاہلوی ۱۰۳۶

پاک بن ۹۹۸

پاد مرزا ۱۳۳۸

[ت]

تاکس صاحب ۱۳۸۱

تان رس خاں ۳۹۷۰

تحریر نی ۷۰

تپش بدایونی ۱۳۶۷، ۱۳۶۷

تہسم کاشمیری ۱۳۶۹

تجربہ ۳۹۰

تجمل حسین خاں ظفر جنگ، نصیر الدولہ، حسین الملک

نواب ۱۱۹۳، ۱۲۱۰، ۳۹۰

حسین سروری ۱۱۷۱، ۱۰۰

حسین علی خاں مہیاں ۶۰۱

حسین فراقی ۱۳۰۲

حک علی شاہ ترکی ۵۰۶

تسبیح، بکر حسین، دو کٹر ۳۷۶، ۳۷۶

تسکین، امیر حسین ۳۸۵، ۳۷۷، ۳۰۹

تسلیم سہولتی ۱۳۷۰، ۱۳۶۹

تسلیم کھٹونی، امیر اللہ، ۳۱۳، ۳۳۶، ۳۵۳، ۳۵۵

۱۱۹۰، ۵۵۰، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵

۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲

۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹

۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵

[پ]

پارٹکل ۱۰۳۳، ۱۰۳۱

پاؤنڈ ۱۰۳۹

پامرسٹر ۱۰۷۶، ۱۰۷۶

پاک بن مسٹر ۹۹۳

پاکتاب، شگدالی، اردو ۱۳۰۱

پاکورڈ، احمد خان بہادر صداسی ۱۳۶۹

پاکورویہ ۳۳۶، ۷۹۰، ۷۹۰

پاکشاہ، نور ۳۸۰، ۲۱۰

پاکس آف قرہ ۳۳۰

پاکسپ ۱۶۵

پاکستان، نظام ۱۳۰۹

پاکم چتر ۱۱۸۳

پاکنگن، ۱۵۷۰، ۹۸۵

پاکوک ۱۳۶۲، ۱۳۵۸، ۷۴۷، ۷۴۳

پاکت دھرم نرائن ۸۱۵

پاکت کشن نرائن ۱۳۰۳، ۱۳۰۰

حیدر بخش حیدری: ۳۹۴

حیدر علی، مولوی: ۱۵۹۷

حیدر مرزا حیدر: ۳۶۸

حیدر دلاہوری، میر حیدر علی: ۳۹۵

حیران: ۳۸۶

[خ]

خادم: ۳۹۳

خاکی، ۱۶۳، ۱۵۶، ۳۵۵، ۳۶۹، ۳۷۰، ۵۰۶، ۵۰۷

۱۳۵۶، ۱۰۳۳، ۱۰۳۷، ۱۰۳۹

خانم بیگم: ۷۵۵، ۷۴۷

خاندان خلیل: ۲۶۶، ۳۳۷

خیر، حیدر مرزا (حسین): ۷۹۵، ۷۹۷

خانم ابی بیگم: ۳۵

خدا بخش: ۱۳۸۷

خدا داد بیگ: ۸۱۸

خدا داد خاں: ۱۳۳۵

خدا جہ اکبرئی، ام المومنین حضرت، ۳۹۹، ۵۸۵

۷۵۹

خجہ بیگم: ۷۵۵

خضر، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱

خلیفہ مستقیم اللہ: ۵۳۷

خلق، میر حسن: ۵۵۰

خلیق، میر مستحسن: ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۱۶، ۶۳۲

۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲

خلیق، انجم ڈاکٹر، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۸۱، ۸۲، ۸۳

خلیل الدین، بیگم: ۱۱۹۸

خلیل اللہ خاں، مولوی: ۸۰۹

خلیل، میر دوست علی: ۱۳۶۳

خلیل الرحمن، ڈاکٹر، ۱۸۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸

۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸

خلیل الرحمن، مولوی: ۱۰۳۱، ۱۰۵۶، ۱۰۶۵

خلیل، علی امیر اکرم خاں: ۳۰۵

خدا: ۳۹۰

خواب آزاد: ۱۱۵۸

خواب (یا) حسین: ۳۱۹

خواب احمد قادری، ڈاکٹر: ۳۱۹، ۳۳۸

خواب امان، خوابہ بدر الدین عرف، ۳۶، ۵۵۵، ۵۵۶

خواب ادا حسین: ۹۰۳، ۹۰۸، ۹۰۹

خواب انج دیکش انصاری: ۹۰۳

خواب حاجی خاں، ۳۶، ۳۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵

۱۳۴۵، ۵

خواب خمس الدین خاں عرف خوابہ جان، ۱۳۳۶

خواب مہر الرحمن: ۵۰۸، ۵۱۱

خواب فرید: ۸۰۷، ۸۲۷

خواب فرید الدین احمد خاں: ۸۳۳، ۸۶۸

خواب محمد حسن: ۹۵۰

خواب مرزا غلام حسین خاں کھیران: ۳۰

خواب حکمر حسین: ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷

خوابہ زری: ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹

خوبی: ۱۹، ۷۳۰، ۷۳۳، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹

۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶

۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴

۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳

۱۳۶۵، ۱۳۶۸

داتش، علی احمد سید: ۷۰

ڈاکٹر سیر، ڈاکٹر: ۱۵۱۶، ۱۵۲۵

دور، مرزا، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰

۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰

۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹

۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵

۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴

۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳

۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲

۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱

دور، محمد بن: ۷۵۵

دور، خواجہ سیر، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹

۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸

۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷

۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶

۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵

دور، گل خان: ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱

دور، ۱۰۳۶

دور، ۷۰

دور، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶

۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴

۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲

۸۰۰

دور، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دور، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶

دور، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶

دور، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵

خود شید السلام: ۱۳۳۰

خود شید تاج بخش: ۱۳۳۰

خوشی رام: ۱۱۹

خیال، محمد علی: ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵

خیرام: ۱۱۰

[۲]

داتش، علی احمد سید: ۱۰۰۰

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

دارا، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴

راجا رام موہن داس	راجا لور ۱۱۹۳
راجا ۳۹۰	راجا بھگوان داس سہاسے پھار ۵۱۱، ۵۰۸، ۵۱۰
رجب علی خاں مولوی ۵۳۵	راجا گلیف داسے ۵۵۱
رحمت خاں غوری ۱۳۷۳	راجا لکھن ۱۳۰۰، ۱۳۰۱
رسوا مرزا پادری ۱۳۳۳، ۱۳۶۸، ۸۹۲	راجا دھول پور ۱۱۹۳
رسانکھنوی، ششی لاپا پر شاد ۱۳۳۳، ۱۳۹۹	راجا رام موہن داسے ۸۳۷
رحم: ۱۰۴۳، ۱۰۴۳	راجا صاحب محمود آوار، امیر حسن خاں ۶۷۰، ۵۵۳
رسکن: ۸۷۷	۱۳۳۳
رنگہ کھنوی، علی توسط ۳۱۱، ۳۹۰، ۲۲۳، ۳۱۳، ۳۵۰	رچڑا علی سر: ۷۳، ۷۱، ۸۶۴، ۸۷۲، ۸۷۷
۶۸۳، ۶۸۱، ۶۴۰، ۵۸۳، ۵۵۱، ۳۶۳، ۳۵۱، ۳۵۰	۱۰۵۰، ۸۷۷، ۸۷۷، ۸۷۷
۱۲۶۵، ۱۲۶۵، ۱۲۷۷، ۱۲۵۰، ۱۲۰۳، ۸۰۳، ۸۰۳	رچڑا گیت: ۱۱۷
۱۲۸۳، ۱۲۸۳، ۱۲۸۱، ۱۲۷۷، ۱۲۷۷، ۱۲۷۷، ۱۲۷۷	راحت اقسام بیکم ۱۳۸۹، ۱۳۸۱
۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۸۹، ۱۳۸۹، ۱۳۸۵، ۱۳۸۳	راحت حسین سید ۳۸۲
رشید اقسام ۱۱۳۵	راحت دہلوی مرزا محمود بیک ۳۴۷
رشید حسن خاں ۱۰۱، ۱۱۱، ۵۸۷، ۶۶۶، ۷۱۷، ۷۱۷	رازی پادری ۱۰۱
۱۳۶۱، ۱۱۱۱	راس مسعود مرزا ۵۳۹
رشید، پیارے صاحب (سید عسکری مرزا): ۶۷۵،	راسب شاہ ۱۳۲۹
۷۰۹، ۷۰۹، ۷۰۹، ۷۰۹، ۷۰۹، ۷۰۹، ۷۰۹، ۷۰۹	راجا عظیم آبادی ۳۵۰
۱۳۰۳، ۱۳۰۳، ۱۳۰۳	راجا نظام علی ۳۹۳
رضا ۵۳۸	راشد الخیری، مولانا ۱۱۷
رضا شکر کھنوی، بھو ۳۹۱	راشم، خواجہ قمر الدین ۱۳۳۸، ۱۳۳۷، ۱۳۳۶، ۱۳۳۵
رضا، نکالی خاں گپتا، ۱۱۳، ۱۱۱، ۱۳۱، ۳۳۶، ۵۱۰	رام چندر، ماسٹر ۸۷۷، ۸۷۷، ۸۷۷، ۸۷۷، ۱۱۱۵، ۱۱۱۵
۱۵۳۳، ۱۲۳۰، ۱۰۳۳	۱۳۸۳، ۱۱۳۱
رضا اللہ بن خاں، بیکم ۳۷۷	رام موہن داسے ۷۷۰
رضا علی ۶۶۵	رائی، (پارسی کی): ۳۳۱، ۳۵۰
رضوان الحق محمودی، ڈاکٹر محمد ۱۳۰۱	راوی، خواجہ صاحب علی ۵۵۲
رضوان شمس الدینی بیک: ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۷	رباب، رباب ۵۵۶

ربیع الاول ۱۲۹۹

ربیع الثانی ۱۳۰۰

ربیع الثانی ۱۳۰۱

ربیع الثانی ۱۳۰۲

ربیع الثانی ۱۳۰۳

[ز]

زاد محمد محمد میر، سید کمال الدین حیدر ۱۳۹۸

۱۳۰۴

زاد حسین سہیل پوری ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰

۱۳۴۱

زاد محمد ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶

۱۳۴۷

زاد محمد اختر (ک) ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳

زاد محمد الدین قادری ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲

زاد محمد یحییٰ ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳

۱۳۶۴

زاد محمد بن خاں، سید ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷

زاد محمد بن خاں، امام ۱۳۶۸

زاد محمد، حضرت ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴

۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲

۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸

زاد محمد، ملک ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱

[ژ]

ژاد پال سارتر ۱۳۵۰

ژاد محمد ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴

ربیع الاول ۱۳۰۰

ربیع الثانی ۱۳۰۱

ربیع الثانی ۱۳۰۲

ربیع الثانی ۱۳۰۳

ربیع الثانی ۱۳۰۴

ربیع الثانی ۱۳۰۵

ربیع الثانی ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹

ربیع الثانی ۱۳۰۹

ربیع الثانی ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵

ربیع الثانی ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹

ربیع الثانی ۱۳۱۹

ربیع الثانی ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲

ربیع الثانی ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵

ربیع الثانی ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸

ربیع الثانی ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲

ربیع الثانی ۱۳۳۳

ربیع الثانی ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰

ربیع الثانی ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳

ربیع الثانی ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶

ربیع الثانی ۱۳۴۷

ربیع الثانی ۱۳۴۸

ربیع الثانی ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳

۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹

۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳

ربیع الثانی ۱۳۶۴

ربیع الثانی ۱۳۶۵

ربیع الثانی ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹

ربیع الثانی ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲

[س]

سائیکہ دہلوی، ۴۷۸

سائیکہ، مرزا قربان علی بیگ، ۷۴، ۸۶، ۳۷۷

۳۳۳، ۳۵۷، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱

۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹

۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸

سائیں، خاتون محمد امیر اکرم خان: ۱۳۸۵

ساکھو پانڈا، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸

۱۳۶۲

سائیکہ دہلوی، مرزا سراج الدین احمد خاں: ۱۳۸۶

سہا، ۴۵۰

سپین قاطرہ رضوی، ڈاکٹر: ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴

سیر آرڈر: ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸

سجاد انصاری: ۱۰۳۹، ۱۰۴۱

سجاد حسین، ڈاکٹر: ۱۰۰

سجاد حسین، شفی: ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷

۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷

۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷

۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵

۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳

سجاد علی، مرزا: ۱۳۳۳، ۱۳۳۴

سجاد مرزا، ۵۱۱

سجاد، سید: ۵۲۶

سجائی، ۳۰۶

سحر کھنوی، دانا علی: ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶

سحر، ڈاکٹر: ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴

۱۳۷۹

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

سحر، دہلوی، سید نور الدین حسین: ۶۸

کلیب نام پوری، شیخ علی خاں: ۵۰۵	۶۵۱، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶
کلیلی، عبدالغفار، پروفسر: ۸۳۳	۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۵، ۶۶۵، ۶۶۵، ۶۶۵، ۶۶۵
کلیبہ احمد حسین سید مولوی: ۱۳۸۲	۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۱، ۸۹۱، ۸۹۱، ۸۹۱، ۸۹۱، ۸۹۱
شعر: ۵۵۶	۹۹۰، ۱۰۰۵، ۱۰۰۸، ۱۰۰۸، ۱۰۰۸، ۱۰۰۸، ۱۰۰۸، ۱۰۰۸
عس الدین احمد خان، نواب: ۳۵، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶	۱۰۶۰، ۱۱۱۲، ۱۱۱۸، ۱۱۶۳، ۱۱۸۱، ۱۱۸۱
۵۲، ۵۳، ۵۳، ۵۳، ۵۳، ۵۳، ۵۳، ۵۳	۱۲۸۳، ۱۵۲۳
عس الرحمن فاروقی: ۱۳۱۳، ۱۳۲۵، ۱۳۲۵، ۱۳۲۵	شہار الدولہ: ۲۳۳
عس القاسم: ۳۹۱	شہار: ۱۳۰۰
عس کھنوی، میر آغا علی: ۶۸۰	شہاد: ۵۴۵، ۵۴۵، ۵۴۵
عسیم احمد: ۱۳۶۵	شہر و سلطان علی خاں بہادر: ۱۳۶۹
شہنشاہ: ۸۹، ۱۲۷، ۱۲۹	شہر، عبداللطیف: ۷۷۷، ۷۷۷، ۷۷۷، ۷۷۷، ۷۷۷، ۷۷۷، ۷۷۷، ۷۷۷
شہزادی، محمد عباس، مفتی میر: ۶۰۳، ۵۹۹	۱۱۸۳، ۱۲۹۶، ۱۳۶۸، ۱۳۶۸، ۱۳۶۸، ۱۳۶۸، ۱۳۶۸، ۱۳۶۸
شورش عظیم آبادی: ۳۹۰	۱۳۷۵
شورش: ۳۳۵	شرف، آغا علی: ۱۲۳۳، ۱۲۳۹
شورش، میر نظام حسین: ۳۹۲	شرف الحق: ۱۱۹۱
شوق، سائق مرزا، نظام رسول: ۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶	شرف الدولہ، احمد حسین خاں بہادر: ۵۸۳
۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹	شرف قزوینی: ۱۶۹۰
شوق، دیوبند، مشتاق حسین: ۵۱۳	شرف، ۳۳۶، ۳۳۶
شوق، قدوائی، احمد علی: ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹	شعبان بیگ: ۱۹۱۰
۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹	شعور: ۳۹۰۰
۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹، ۷۱۹	شعوبی: ۱۶۹۰
شوق، کھنوی، مرزا: ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۵، ۳۵۵	شفقت رضوی، سید، پروفسر: ۳۵۵، ۵۲۹، ۵۳۷، ۵۳۷
شوق، نیروی، محمد ظہیر الحسن: ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹	۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹، ۳۶۹
۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹	شفیق، بانو الدولہ، نواب: ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳
۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹	شفیق الحسن، نقاری: ۹۶۰
۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹	شہزادہ، مولوی: ۱۰۵۹
۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹	شہزادہ، مولوی: ۳۳۳، ۱۳۵۰
۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹، ۱۳۳۹	

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

[ط]

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

[ط]

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

[ع]

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

تاجیکان و جغرافیای

مناجات حسین دہلوی: ۸۳۳

خزائن سخن: ۱۳۳۶

عربی شادمانی، ڈاکٹر: ۴۴۳، ۴۴۴

غزل و غزلج: حضرت: ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹

۶۵۴، ۶۵۴، ۶۵۴، ۶۵۴، ۶۵۴، ۶۵۴، ۶۵۴، ۶۵۴

مثنوی علیہ السلام، حضرت: ۲۳۶، ۲۳۶، ۲۳۶، ۲۳۶، ۲۳۶، ۲۳۶

۸۵۴، ۸۵۴، ۸۵۴، ۸۵۴، ۸۵۴، ۸۵۴، ۸۵۴، ۸۵۴

پیش، آقا جان، عجم: ۳۹۰، ۳۹۰، ۳۹۰، ۳۹۰، ۳۹۰، ۳۹۰

۱۰۲۹

پیش دہلوی، عجم: ۸۰۳

مثنوی: ۱۵۸۳

[۸]

غازی الدین خیل، ۵۸۴، ۵۸۴، ۵۸۴، ۵۸۴، ۵۸۴، ۵۸۴، ۵۸۴، ۵۸۴

۶۲۸، ۶۲۸، ۶۲۸، ۶۲۸، ۶۲۸، ۶۲۸، ۶۲۸، ۶۲۸

قالب، مرزا اسد اللہ خان: ۱۸، ۱۸، ۱۸، ۱۸، ۱۸، ۱۸، ۱۸، ۱۸

۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹، ۲۹

۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱، ۵۱

۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲، ۵۲

۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲، ۶۲

۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳، ۷۳

۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴، ۸۴

۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵، ۹۵

۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۰۶

۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۷

۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸، ۱۲۸

۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۳۹

۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰، ۱۴۰

۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶، ۱۳۶

۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵، ۱۵۵

۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵، ۱۶۵

۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳، ۱۷۳

۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳، ۱۸۳

۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱، ۱۹۱

۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸، ۲۱۸

۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹، ۲۵۹

۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵، ۲۸۵

۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲

۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳، ۳۳۳

۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳

۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱، ۳۸۱

۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴، ۳۹۴

۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸، ۴۱۸

۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳، ۴۳۳

۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶، ۴۵۶

۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴، ۴۷۴

۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳، ۴۹۳

۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷، ۵۱۷

۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷، ۵۳۷

۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹، ۵۵۹

۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳، ۵۸۳

۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲، ۶۰۲

۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲، ۶۲۲

۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳، ۶۴۳

۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳، ۶۶۳

۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳، ۶۸۳

۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳، ۷۰۳

[ل]

لایحه: ۸۶۳، ۸۷۰

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸

لاریجانی: ۶۷۵

لاریجانی: ۱۹۰

لاریجانی: ۱۶۵

لاریجانی: ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸

لاریجانی: ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲

لاریجانی: ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵

لاریجانی: ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸

لاریجانی: ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵

لاریجانی: ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵

لاریجانی: ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷

لاریجانی: ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴

۳۷۷

لاریجانی: ۹۱۳

لاریجانی: ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴

لاریجانی: ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹

لاریجانی: ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۱۵۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

لاریجانی: ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

[م]

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴

۵۳۹

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶

لاریجانی: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲

حمود خان، نواب: ۸۱۱

حمود خان، دیوبند، حکیم: ۱۳۸۶، ۱۰۰۰، ۹۳۶، ۵۳۱، ۸۰۸

حمود سید: ۸۲۵، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۱۸، ۸۱۳، ۸۰۸

۱۰۶۳، ۸۳۶، ۸۲۹

حمود فخری: ۱۳۳۰، ۱۰۳۳

حمود فخری، سید: ۱۳۳۹

حمود: ۱۱۶۷، ۱۱۳۶، ۱۱۳۳

حمودی، شیخ ابوسلمہ بن مظفر احمد: ۳۸۱

عزرا الملک، بہار: ۵۹۹، ۲۹۶

غصوں میں اللہ، مولانا: ۸۰۹، ۵۰۵

غفر الدین احمد، ڈاکٹر: ۷۰، ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۳۷۳، ۳۹۰، ۳۷۳

۵۳۹، ۴۱۳

غفر الملک، ساہی: ۱۶۶

غفر رشید: ۵۳۹، ۵۳۸

محمد دم قاضی، مولیٰ قادری: ۳۰۹

غلام، میر احسان: ۵۵۰

غلام قاسم: ۳۹۰

غلام الدولہ، بہار: ۱۳۳۵

غلامی، سید: ۱۳۳۳

غلامی (داشت): ۱۳۸۱

غلامی، برہان: ۳۳۵

مرتضیٰ خان بہادر مظفر جنگ، نواب عمر: ۳۷۷

مرزا جعفر اویج

مرزا جہاگیر: ۲۹۳

مرزا حسین، یک بدشتی: ۳۰۰

مرزا حسن رضا خان: ۱۳۹۸

مرزا احمد عباس: ۶۱۵

مرزا خورشید عالم: ۱۳۸۱

مرزا دارا بخت: ۳۹۳، ۳۳۳

مرزا سراج الدین احمد خاں: ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

مرزا سلطان شاہ بہار: ۳۹

مرزا سلیم شہزادہ: ۳۹۳، ۳۳۷

مرزا شاد رخ: ۳۳۶

مرزا خاں دار یک: ۷۹، ۷۸، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۴، ۷۳، ۷۲، ۷۱، ۷۰

۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۷، ۱۱۶۷، ۱۱۶۷، ۱۱۶۷

۱۱۸۲، ۱۱۸۳

مرزا مہاس، یک: ۱۰۹

مرزا علی خاں: ۱۳۳۸

مرزا فخر: ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴

مرزا فرحت اللہ، یک: ۳۳۹

مرزا قمر الدین احمد خاں، بہار: ۳۰۹

مرزا قوکان، یک خاں: ۳۹، ۳۸، ۳۷

مرزا قوکیل: ۳۹۳، ۳۹۴

مرزا کاظم، یک: ۳۹۰

مرزا حسن علی خاں عرف آقا بھٹی: ۱۳۳۸، ۱۳۳۹

مرزا عمر عسکری عرف چھوٹے آقا: ۱۸۰، ۱۹۹، ۳۹۰

۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸

مرزا احمد بادی: ۸۰۷، ۸۰۸

مرزا مستقیم جاتہاں: ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲

مرزا صمد الدین احمد خاں: ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷

مرزا علی سف: ۱۰۱۵

مرزا شاد: ۱۳۳۹

کریم الدین، شفی: ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳

۵۸۸، ۵۵۵، ۵۵۴، ۵۵۳

مصطفیٰ بیگ ۱۱۹۳	مریم بیگم ۳۳۷
مصطفیٰ خاں ۵۹۸، ۴۳۷	سرو، شرف الدین صاحب، ۳۹۰، ۳۸۹
مصطفیٰ عابدی ۱۰۹۰	مسعودی، محمد فیض، ۴۶۰
مظفر، ابو داؤد، ۶۸۰	مسعود الحق، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
مضمون، ۱۰۴۰، ۶۱۵، ۲۲۹	مسعود، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴
مظفر علی خاں بہادر بیگ، نقی، ۱۳۳۳	مسلم بن عقیل، ۱۹۰۰
مظہر علی سندیلوی، سید، ۱۳۳۹، ۱۳۳۸، ۱۳۳۷	سکا افراس، ۵۳۹، ۵۳۶، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۶۳، ۵۶۴
مظہر محمود شیرانی، ۱۱۱۰، ۲۳۶، ۲۳۹، ۳۱۹	سکا الکب ۱۱۳۷
مظہری، ۳۸۷	مستاق، نقی بہاری لال، ۱۱۳۰
مصرف، نواب امی بخش، ۳۳، ۳۶، ۶۱، ۱۰۴، ۱۰۳، ۳۹۶، ۳۹۸	مستاق حسین، ۱۰۷۶
میر الدین، خٹواں، ۱۳۳۳، ۱۳۳۲، ۱۳۳۱	مستاق علی خاں نواب، ۱۳۳۸
مستظم، مولوی محمد، ۳۳، ۳۴	مستاق، نگاہ بیگم، نقی، ۳۸۱، ۱۳۰۵
مصین الحق، ڈاکٹر، ۸۹۵، ۸۹۸	مشفق غریب، ۲۳۸، ۲۷۴، ۳۵۵، ۵۳۹
مصین احسن جوی، ۱۶۷	۵۶۳، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۴، ۵۹۵، ۶۲۳، ۶۲۵، ۶۶۵، ۶۷۴
مصین الدین، انصاری، غلام، ۱۳۸۹	۱۳۰۴، ۶۸۶
مصین الدین، چشتی، شیخ، ۳۰۳	مشیر، حافظ قطب الدین، ۵۷۷
مصین الدین حسن، ۳۱۹، ۳۹۵	مشیر، گوہر علی، شیخ، ۶۰۱، ۶۰۵، ۶۳۴
مصین دارالمن، ڈاکٹر، سید، ۱۰۵۶	مصحفی، ۳۵، ۳۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۳۱
مقبول، مقبول الدود، ۱۳۳۳	۲۳۶، ۲۳۷، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۳۱، ۳۵۳، ۳۸۹
مقبول عالم، سید، ۷۳	۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۷، ۴۲۹، ۴۳۶، ۴۳۸، ۵۶۲، ۵۴۲
مقصود، ۳۹۰	۵۵۰، ۵۵۵، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۵، ۵۷۴
ملا داؤد، ۵۱۶	۵۷۵، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۳، ۶۰۱، ۶۱۶
ملا مظفر، ۵۰۶	۶۳۸، ۷۲۵، ۷۳۱، ۹۳۱، ۱۰۲۹، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۳۰
ملٹن، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۵۴، ۶۵۳، ۱۳۳۳	۱۳۳۱، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۹۵، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶
۱۳۶۳، ۱۳۶۰	۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸
مک علی، غلام، ۹۰۳	۹۷۶، ۱۳۵۱، ۱۵۲۵، ۱۵۲۵

حکیمت ہر وہ نہیں ۳۶۷

ممتاز لدلوں کو اب ۶۳۸، ۶۰۴

ممتاز حسن ۱۳۹۵

ممتاز خان ۱۳۸۵، ۱۳۷۳

ممتاز علی مولوی ۱۰۴۱

ممتاز علی خاں غشی ۱۷۹، ۹۸، ۱۷۹

ممتاز سنگوری ۷۵۸، ۷۵۷

ممدوح ۱۳۱۳، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵

ممنون، میر نظام الدین دہلوی ۳۸۲، ۳۸۲، ۳۸۲

۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳

۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳

۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳، ۳۸۳

مناظر حسین ۷۳۳

منگھری ۱۶۵۰

منیر ناصر ۱۱۸۸

منشا مارشٹن خاں، ڈاکٹر ۳۳۳

منشی دوسو رام ۵۸۵

منشی سجاد حسین

منشی فیروز شاہ خان فیروز رام پوری ۱۳۹۸

منصور طاج ۱۳۳، ۱۳۳، ۱۳۳، ۱۳۳

منصور علی سید ۷۳۳

منعم ۳۸۸

منہارن ۱۳۶۲

منیر شکوہ آبادی ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹

۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹

۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹

۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹، ۱۱۹

۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳

۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸

منیر، وجہ الدین ۳۸۸، ۳۸۸، ۳۸۸

مملوک علی مولوی ۱۱۳۳، ۱۱۳۳

مورپ گھنوی ۶۸۸

موتی لال بٹاری داس ۱۰۵۶

مولانا نیر ۱۹

موتی دھرت ۱۲۳، ۱۲۳، ۱۲۳

مولانا حافظ میاں چاچت انبی کاوری گوالیار ۳۲۹

مولانا شاہ گل حسن سید ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳

مولوی حسین بخش شہید ۱۳۰۵

مولوی عبدالحق کاندھلوی ۱۳۰۵، ۱۳۲۳، ۱۵۴۵

مولوی عبدالرحیم ۱۳۰۵

مومن، حکیم محمد مومن خاں ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰، ۳۰

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶، ۳۶

سویح، خدا بخش: ۳۹۱

۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۳۳

سویح، ۱۸۰، ۱۰۰، ۲۰۹۹، ۱۸۰

سویح، ۶۰۲، ۵۹۹، ۵۹۸، ۵۹۶، ۵۹۵، ۶۰۲

سویح، ۵۶۳، ۱۸۰، ۱۰۰، ۲۰۹۹، ۱۸۰

سویح، ۶۰۲، ۵۹۹، ۵۹۸، ۵۹۶، ۵۹۵، ۶۰۲

سویح، ۳۸۰، ۱۸۰، ۱۰۰، ۲۰۹۹، ۱۸۰

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۳۸۰، ۱۸۰، ۱۰۰، ۲۰۹۹، ۱۸۰

سویح، ۱۳۰، ۶۰

سویح، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۱۳۰، ۶۰

سویح، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۱۳۳۱، ۶۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۱۳۸۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۵۳۰، ۵۰۸، ۵۰۷، ۵۰۶، ۵۰۹

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۸۰۸، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۵۵۸، ۵۰۸، ۵۰۷، ۵۰۶، ۵۰۹

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۱۳۳۱، ۶۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

III

۱۳۰۳

سویح، ۵۵۸، ۵۰۸، ۵۰۷، ۵۰۶، ۵۰۹

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۱۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۱۳۳۱، ۶۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۳۶۵، ۱۳۳۱، ۶۶۵

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۱۰۴۹، ۵۹۶، ۳۶۶

سویح، ۱۰۴۹، ۵۹۶، ۳۶۶

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

سویح، ۷۱۱، ۷۱۰، ۷۰۹، ۷۰۸، ۷۱۱

۱۳۷۵، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۹۹، ۱۵۱۱،

۱۵۲۳

تاجر، بیسٹ رائے، ۳۹۴

تاجدار خان، ۳۳۰

تاج حسین نقوی (مراد پوری)، ۶۴۷، ۶۱۵

تاجی، ۲۳۸، ۲۳۹

تاج محمد قادری، ڈاکٹر، ۱۱۰، ۹۶

تاج محمد علی، ۲۹۹

تاجات حسین خان عظیم آبادی، ۵۷۸، ۵۷۳

تاجی، محمد عظیم باغی خان، یکجہ، ۳۹۷، ۳۹۸، ۱۳۷۰

تاجپ خان، ۳۳۳

تاجی، ۵۸۹

تاج محمد مرزا علی آغا، ۵۳۳، ۵۳۴

تاج محمد، ڈاکٹر، ۶۳، ۶۶، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷

تاج محمد، ۱۹، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹

۸۹، ۸۳، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸

۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰

۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰

۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹

تاج محمد، حضور خان، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵

۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵

۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵

۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵

ضمیمہ ہجرت پوری، ۱۳۹۷

ضمیمہ حضرت علی، ۳۳۶

ضمیمہ حسینی، ۳۵۴، ۳۶۰

ضمیمہ ہامی، ۱۳۸۶، ۱۳۹۷

تاج محمد علی، جواب محمد اعظم علی خان، ۳۴۳، ۳۴۷

۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰

۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰

۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰

۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰

۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹

ضمیمہ، چذرت و اشعار، ۳۵۵، ۳۵۸، ۱۳۰۸

نثر، محمد علی، ۷۰، ۷۱

نصیر اللہ بیگ خان، مرزا، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷

۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳

نصیر اللہ خان خورشیدی، ڈاکٹر، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵

نصیر علی، نصیر اللہ خان، ۸۹، ۸۸، ۸۷، ۸۶، ۸۵، ۸۴، ۸۳، ۸۲

نصرت بیگ، ۳۳۸

نصوح، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶

۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵

نصیر الدین حیدر، ۴۹، ۸۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰

۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰

نصیر الدین طوسی، ۱۳۳۸

نصیر الدین (کالے خان)، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷

نصیر الدین، نصیر الدین، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲

نصیر، ۱۳۵

نظام، نظام الملک قازی الدین خان بہادر، جواب

۳۹۵

نظام الدین، ۹۱۰

نظام الدین اولیاء، حضرت، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷

نظام الدولہ، جواب، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹

نظام الدین، ۱۳۳۰

ولایت حسین، قشچی، ۱۱۹۶، ۱۱۹۳	وحشت، غلام علی خاں، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۵، ۵۰۷
ولیم باہم ماراں، ۵۳۰	۵۶۳، ۵۴۴
ولیم فرخ، ریچ پرنٹ، ۵۲، ۱۶۵، ۳۳۶، ۳۳۵	وجہ الدین سلیم، ۱۳۹۱
۱۳۸۱، ۳۳۷	وجہ بہار حسین، شیخ، ۶۹۳
ولیم مور، مسٹر، ۸۳۶، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۳۸، ۸۳۹	وجہ قریشی، ۹۸۶، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۸۹، ۹۸۹
۱۳۰۰، ۱۱۵۴	ورجل، ۶۳۶، ۶۳۶
ولیمس، مسٹر، ۸۱۳	وزیر الحسن، عابدی، مسید، ۳۸، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۰۳
ولیمس، ۱۳۵	۱۰۸، ۱۰۸، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۱۳، ۱۱۳، ۱۱۳، ۱۱۳، ۱۱۳
وزیران، ڈاکٹر، حافظ نظام رسول، ۲۳۳، ۲۳۳، ۲۳۳	وزیر حکم عرف چھوٹی حکم، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۳
۲۳۳، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹، ۲۳۹	۱۵۴۳، ۱۳۸۷
۱۳۹۶	وزیر علی گور کچھوی، مولوی، ۱۱۳۱
ویکر، ۸۹	وزیر کھنوی، ۱۳۶۳، ۱۳۵۵، ۱۳۳۵، ۱۳۸۳، ۱۳۷۷
ویکر، ۱۳۱۷	وزیر محمد خاں، نواب، ۱۰۹، ۳۳۸، ۳۳۹
[۲]	وہی اسم، بکرا، مسید، ۹۵
بادی، حکم، ۱۱۵۸	وہارالک، ۹۹۸، ۱۱۰۳، ۱۱۱۶، ۱۱۳۰
بادی، ۱۶۵	وہار، بکری، نو عمر، ۱۳۶۳
بارون ارشید، ۱۰۳۳	وہار، حکم، ۱۳۶۵، ۱۳۶۵
پاشی، ۶۷	وکر، ۱۵
پاکس، ۸۳	وکر، ۱۵، ۱۹، ۳۳، ۳۳، ۳۳، ۳۳، ۳۳، ۳۳
پارٹنڈ، ۹۹۳، ۹۹۳، ۹۹۳، ۹۹۳، ۹۹۳، ۹۹۳، ۹۹۳	۳۳۱، ۳۳۱، ۳۳۱، ۳۳۱، ۳۳۱، ۳۳۱، ۳۳۱
۱۰۵۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۵	۹۳۳، ۹۳۳، ۹۳۳، ۹۳۳، ۹۳۳، ۹۳۳، ۹۳۳
۱۵۴۵	۱۵۴۵
۱۳۵۱، ۱۳۳۳، ۳۹، ۷۷	ولی، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶، ۱۵۶
۱۳۵۱، ۱۳۳۳، ۳۹، ۷۷	۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵
۱۳۵۱، ۱۳۳۳، ۳۹، ۷۷	ولیم، ۱۱۴۳، ۱۱۱۵
۱۳۵۱، ۱۳۳۳، ۳۹، ۷۷	ولیم، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵، ۱۵۴۵
۱۳۵۱، ۱۳۳۳، ۳۹، ۷۷	ولا حیدر، پادی، ۱۳۶۹، ۱۳۶۹

۱۱۸۱، ۱۱۷۴

ڈال گھنوی، ابوسعید علی خاں: ۱۳۶۳

ڈال نقوی، ڈاکٹر: ۶۳۳

ڈال، ۲۰۶

ڈال کو خاں: ۱۰۳۳

ڈالیں، بادشاہ، ۱۰۳۸، ۲۹۹، ۱۰۳۸

ڈالیں، فرار، ۱۳۵۴، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰

جماعت: ۶۳۵

ملکین: ۸۰۹

نہری لوہیکس: ۱۳۷۰، ۱۰۹۵

نہر، ڈاکٹر: ۱۳۴۸

نہر، راجی، ۷ گھنٹہ، گورنر جنرل: ۱۶۵۰، ۵۳

نور، حضرت: ۷۸۰

نوش، مہاش، مسکین، مرزا: ۹۳۳

نور، ۸۳۳، ۸۳۳

نور، ۱۳۵

نور، ڈاکٹر: ۱۰۸۳

نور، ۷۶۷

نور، ۶۲۶، ۶۲۷

نور، ۸۸۰، ۸۷۰

نور، ۶۳۰، ۶۳۱

نور، ۸۵۷، ۸۴۰

[ک]

نور، ۱۳۵۴

نور، ۱۳۸۴، ۱۳۸۴

نور، ۹۰۵

نور، ۶۳۵، ۶۳۶، ۵۳۵، ۵۳۴، ۵۳۷، ۵۳۶، ۵۳۵

۱۰۶۹

نور، ۹۸۵

نور، ۶۷۵، ۱۹۰، ۱۸۷

نور، ۱۵۱۳، ۲۳۳

نور، ۱۰۳۸، ۲۳۶

نور، ۲۳۷، ۲۳۷، ۲۰۶

نور، ۱۹۱۰

نور، ۱۰۳۹

نور، ۵۲۶

نور، ۳۰۰

نور، ۱۳۷۵، ۱۳۷۳، ۱۳۷۲، ۱۳۷۱

نور، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹

نور، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴

نور، ۵۰۶

نور، ۱۰۹۰، ۷۳۳، ۷۳۳، ۷۳۳

نور، ۱۱۹۸، ۱۱۹۷، ۵۳۰، ۳۹۳، ۱۹۸، ۱۸۸، ۱۶۵، ۱۳۴

نور، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴

نور، ۶۴۹، ۶۴۸، ۶۴۷، ۶۴۶، ۶۴۵

نور، ۶۶۰، ۱۳۳۰، ۱۳۸۷

نور، ۱۳۶۳

نور، ۸۵۱

نور، ۲۳۸، ۲۳۸، ۲۳۸

انشائے فارسی، ۱۳۳۸

اکم لکس، ایکٹ مطبوعہ، ۱۱۲۳

انگریزی شاعری کے محکوم اردو ترجموں کا تحقیق و

تحقیقی مطالعہ، ۱۳۹۱

انوار الہ خیار و گشت، ۱۳۹۶

انوار الہ خیار، ۱۳۵۸

انوار الہ انوار، ۸۰۹

انٹس کی سرشیدگی، ۶۲۸، ۶۳۷

ایضات، ۵۸۱، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵، ۶۳۵

انٹس کے مطالعہ، ۶۱۵، ۶۳۵

اور جیج اور جیج نگار، ۷۳۹

اور جیج، ۵۹۶، ۶۳۳، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶، ۶۳۶

اور جیج، اردو سرشیدگی کا ارتقا، ۵۳۹، ۵۶۲، ۵۸۷

۶۳۳، ۵۹۳

اور جیج کرپا، ۵۱۵، ۵۳۹، ۵۶۲

اور جیج، ایک نظر، ۱۰۷

ایضات، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶، ۱۱۶

۱۱۸

ایضات، ۱۳۸، ۱۳۸، ۱۳۸، ۱۳۸

ایضات، ۱۳۸، ۱۳۸، ۱۳۸، ۱۳۸

ایضات کے مطالعہ، ۵۳۹

ایضات کی داستان، ۱۸۹

ایضات، خیار الہ خیار، ۱۱۳۰

ایضات، آخرین (اردو)، ۸۳۳

ایضات، ۷۵۱

ایضات، ذوق و نظر، ۳۲۰

ایضات، ۳۲۰

ایضات، طبع و شعر، ۱۳۳۵، ۱۳۳۵

ایضات، ۱۰۱

ایضات، مرثیہ، ۶۳۳

ایضات، مرثیہ، ۶۶۶

ایضات، قصص، ۱۳۵، ۱۳۵، ۱۳۵، ۱۳۵

ایضات، یادگار، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳

۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳

۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۳۳

۱۳۵۸

ایضات، روح و دین، ۲۳۷، ۲۳۷، ۲۳۷، ۲۳۷

۱۳۹۵، ۱۳۹۵

ایضات، کلیات شاہ نصیر، ۲۳۷

ایضات، پنجاب کے شاعر، ۱۰۵۳

ایضات، پنجاب، تاریخی و ادبیات، ۱۰۵۳

ایضات، ۱۳۳۶، ۸۳۷

ایضات، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶

ایضات، ۱۰۱

ایضات، تاریخ، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶

۱۵۳۵

ایضات، ۱۱۰، ۱۱۰

ایضات، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶، ۱۳۳۶

ذکر کے "مختصر عشق" ۳۸۹	ذکر کا مضر کرن: ۲۳۶
ذکر کا شرقی: ۱۲۶۶	ذکر کا آزاد: ۳۹۰، ۳۹۹، ۳۵۳، ۳۳۱، ۳۳۰، ۳۹۰، ۳۹۰
ذکر کا الحامری: ۱۳۳۵	۳۱۳
ذکر کا انشاء: ۳۸۰، ترجمہ غالب: ۳۹۶	ذکر کا بہارستان ناز: ۳۸۰
ذکر کا اشعار: ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷، ۳۳۷	ذکر کا طبقات اشعار کے ہند: ۱۳۰، ۱۳۹۶، ۱۳۹۵
۱۳۳۶، ۷۷۳	۱۳۲۶
ذکر کا ہندی: ۱۵۳۵	ذکر کا غلام باز: ۳۵۸۰
ذکر کا لاخوان: ۳۸۷	ذکر کا طور تکیم: ۱۳۲۶، ۱۳۳۳، ۳۳۵، ۳۲۹۰
ترجمہ عالی شمولہ طلاقہ عالی: ۹۸۸، ۹۸۷، ۹۸۶، ۹۸۵	ذکر کا عشق: ۳۲۹
ترجمہ علی نامہ: ۱۳۳۰	ذکر کا گلہ سوز ناز نیاں: ۳۸۰
ترجمہ مکتوب غالب: ۳۲۶	ذکر کا گلستان بے نواں: ۳۹۵، ۳۸۰
ترجمہ عالی: ۹۸۰	ذکر کا بخش ہند: ۱۳۰۳، ۱۳۹۵، ۱۳۹۵، ۳۲۹۰
ترجمہ نظریہ: ۳۰۱	ذکر کا سرور: ۳۹۰
ترجمہ القرآن مجید: ۱۱۳۶، ۱۱۳۵، ۱۱۳۳	ذکر کا صحنی: ۱۳۳۵
ترجمہ ہندی فنیت شمس: ۳۲۳	ذکر کا مکتوب انجم: ۳۹۰
ترجمہ سوانح: ۶۳۱	ذکر کا ہندی: ۱۳۹۸
ترجمہ: ۱۳۶۶	ذکر کا نور: ۵۵۳، ۳۵۵
ترجمہ السالک علی حسن السالک: ۳۸۳۹۷	ذکر کا رنگارنگ غلام: ۱۳۹۷، ۹۸۶
ترجمہ موسم: ۹۱۰	ذکر کا "سراپا خن": ۱۳۰، ۵۵۸۰
ذکر کا اردو: ۱۵۳۸	ذکر کا الحامری: ۳۳۳۳۹۷
تسویلی فی جرائع: ۸۳۳، ۸۰۹	ذکر کا آب: ۷۰، ۷۰، ۷۰
تصنیع المروء: ۱۳۳۰	ذکر کا طائر: ۱۰۶۹
تصانیع ثعلی: ۱۰۹۳	ذکر کا غوثیہ: ۱۳۹۰، ۱۳۸۶، ۱۳۷۵، ۳۸۵، ۹۳۳۸، ۱۳۹۰
تصانیع آزار: ۱۰۵۱	۱۵۳۸، ۱۳۰۳، ۱۳۹۹، ۱۳۹۵، ۱۳۹۵، ۱۳۹۱
تصنیع الاحرار: ۱۳۳۸	ذکر کا ہندی: ۳۹۰، ۳۳۶، ۳۱۱، ۳۰۲، ۱۹۹۰
تصنیع عالی: ۹۸۶	۱۵۳۵، ۵۶۳، ۵۵۵، ۵۵۵، ۳۲۶، ۳۳۶، ۳۳۷
تصنیع اسرار: ۱۱۳۳، ۱۱۵۵	ذکر کے "مختص الاحباب": ۵۵۳

جامع القواعد (قاری) ۱۰۱۲۰

جامع اللغات (قاری) ۱۰۰۴۰

جامع اللغات ۱۰۰۰۰، ۹۹۹۰

جامع ترمذی ۸۰۰۹۰

جام جم (قاری) ۸۳۲۰

جام جم ۸۰۰۹۰

جانورستان ۱۰۱۶۰

جان فانی ۱۳۳۲۰

جائزہ خطوط اردو ۳۳۸

جلال کاویانی، بیہوش غیر مطبوعہ ۱۹۵۰

جلال کھوسو اور شرق نیوی کے ادبی سفر کے ۱۳۹۰

جلال کھوسو ۱۳۹۵، ۱۲۹۱

جلال، حلیم اور دیک کی سفر کی مائی ۱۳۹۰

جلالہ القلوب، پیکر الجوہر ۸۳۳، ۸۰۰۹

جلوہ عشر (جلد دوم) ۱۳۳۰

جلوہ عشر ۵۹۳، ۴۷۹، ۴۹۰، ۴۸۹، ۴۵۵، ۴۳۶

جلوہ داغ ۱۳۳۱، ۱۳۳۰، ۶۶۵، ۶۳۸

جلوہ داغ ۱۵۴۵، ۱۵۴۳، ۱۴۸۲

جنت گم کشو ۱۳۶۱، ۱۳۶۰

جنری صد سال انجیوی صدی ۳۷۵

جنگ، ارمو حنیف ۵۴۵

جنگ، اس ۱۰۳۵

جراب شکر ۳۳۳

جرارہ محکوم ۴۸۸، ۴۸۳، ۴۸۲، ۴۸۱

جرارہ دی ۶۳۳

جرارہ داغ ۹۱۴

جرارہ داغ ۱۳۳۰

[ج]

چار مرئی دفتر باقم ۶۳۳

چارخ رملی ۴۹۳

چارخ دیہ ۱۳۱۲، ۱۷۷۷

چشمہ بصیرت ۷۴۱

چندستان سخن ۲۳۸

چندر چند ۱۱۳۳

چندیم مصر ۳۲۰

چوقا داغ ان ۱۳۳۸

چہار و بند ۵۷۴

چہار شریعت ۱۹۳، ۶۵۰، ۵۶۰

[ح]

حاجی بھلول ۷۱۹، ۷۲۳، ۷۴۶، ۷۴۰، ۷۳۱

۷۳۳، ۷۳۲

حالات و حلال ۱۳۹۲، ۱۳۹۱

حالی ادبی مہر کی حیثیت سے ۹۸۷

حالی کا پیشی بارگاہ ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸

حالی مقدمہ اور ہم ۹۸۸

حیدر شاہ المہدی ۸۵۵، ۸۵۸

حدائق ۱۰۸۱

حکایات آزادان ۱۰۱۵

حکایات اللہ ان ۱۱۳۳

حیات اشعار ۱۰۸۸

حیات لطیف ۱۱۳، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲

حیات اور شاہری ۷۰۶

رسالہ تذکرہ و تائید مشہور پہ "مطبعہ اشعراف" ۱۲۷۰ء

۱۲۸۳

رسالہ صحیحہ افکار تین مضامین ۱۳۰۳ء

رسالہ علم الملاحت ۸۱۳ء

رسالہ فہم ہائیک ۱۰۹۰ء

رسالہ الکل الخمر آف اعجاز ۸۱۳۰ء، ۸۱۳۵ء

رسالہ بحر عشق ۶۸۶، ۶۸۱، ۶۸۶

رسالہ "تخزون القرائن" ۳۶۹ء

رسالہ خاص ملیہ یانی ۱۳۷۳، ۱۳۷۴ء

رسالہ شعلی ۱۰۷۲ء

رسالہ شجرہ کے چار ۳۲، ۳۹ء

رسم الخط ۱۱۱۵، ۱۱۱۳ء

رسیدان شہ ۱۱۳۰ء

رقعات قالب ۱۰۰۰، ۱۰۰۱ء

رقعات فارسی ۱۲۳۰ء

روح الغیب (فارسی) ۱۳۳۳ء

رموز فیضی (فارسی) ۱۳۳۳ء

رموز خزائن (فارسی) ۱۲۹۸ء

روح انیس ۶۲۲ء

روزنامہ سید مظہر علی شریلی ۱۳۸۳ء، ۱۳۸۵ء

روزنامہ سفر ۱۳۸۲ء

روزنامہ ۱۲۲۲ء

روزنامہ روشن ۳۶۹، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۶۸ء

روضۃ الشہداء ۵۳۳ء

روشن سلطنت کا زوال ۱۰۶۹ء

روایتی ۷۲۰ء

روایتی صادق ۱۱۱۶ء، ۱۱۲۵ء، ۱۱۶۰ء، ۱۱۶۱ء، ۱۱۶۲ء

[۵]

زبان کوثر ۷۳۰ء

زبان کبر ۱۰۰۹ء

زبان لایزال آف روشن ان پائز ۱۰۸۳ء

[۶]

زخم و زراب ۶۱۳، ۵۵۴ء

زکریا ۱۱۱۵، ۸۰۰، ۷۶۰ء

زکریا و انجیل ۱۳۳۹، ۱۳۷۸ء

زونی اور محمد حسین آزاد ۴۹۸، ۴۹۹، ۴۹۱ء

زونی سوانح اور انکسار ۱۳۸۹ء

زونی کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ ۱۳۸۹ء

[۷]

زبان و کتاب غائب و غائب ۶۹۳ء

زبان و کتاب تعلیم ۸۳۷ء

زبان و کتاب و روز و بدعت ۸۱۰، ۸۱۶ء

زبان و کتاب انیس ۶۲۵ء

زبان و کتاب ۶۳۱ء

زبان و کتاب انیس ۶۳۱ء

زبان و کتاب ۱۳۸۷ء

زبان و کتاب غائب ۸۳۸ء

زبان و کتاب ۱۳۶۰ء

زبان و کتاب احمد اور حروف جمعی (فارسی) ۱۳۳۳ء

زبان و کتاب بدعت ۶۶۲ء

زبان و کتاب اضافات ۱۳۳۹ء

شکرانی انیس، ۶۷۴، ۶۷۹، ۶۸۴

شام ادب، ۱۳۳۹

شام ادب، ۷۳۷

شانی نعت و ولادت، ۱۳۳۰

شاہ شاد فرودی، ۱۰۳۳، ۱۰۷۴، ۱۰۹۳

شاہ نصیر اودھ کی سمرکھ رانی، ۱۳۷۰

شاہ ہدایت شاعر اودھ کا، ۹۹۴

شاہان اودھ کی تاریخ و سوانحیات سلاطین، ۱۳۹۸

شاہ شریع طبع، ۱۵۷۹، ۱۶۲۹

شلی کاؤنی بارقا، ۱۱۰۸

شجرۃ العروض، ۱۲۳۹، ۱۲۳۹، ۱۲۳۹

شرح ارشاد سلاطین (فارسی)، ۱۳۳۳

شرح باغ عالم، ۳۲۰

شرح مسلم، ۹۰۵

شرح مطالع، ۱۰۵۹

شرح وقایہ، ۸۰۹

شرح ہدایت السلاطین (روزنامہ قیامت)، ۱۳۳۸

شرح ہدایت سلطان (فارسی)، ۱۳۳۴

شرح سعیدی و نجفی، ۳۳۸

شرح زاد و، ۸۹۴

شعرا و شاعر، ۶۳۳

شعرا و شاعر، ۱۰۳۹، ۱۰۷۵، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰

شعرا و شاعر، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۱۰۱، ۱۱۱۵

شعرا و شاعر، ۱۰۳۸

شعرا و شاعر، ۹۲۷

شکوفہ نامہ ولادت، ۱۳۷۱

شکوفہ انوار، ۱۳۲۶

شکوفہ انوار، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۶۵، ۱۳۳۸

شکوفہ انوار، ۱۳۳۸

شکوفہ انوار، ۱۰۶۰

شکوفہ انوار، ۷۵۹، ۷۵۹

شکوفہ انوار، ۶۸۰، ۶۸۰

شکوفہ انوار، ۱۳۳۸، ۱۳۳۸، ۱۳۳۸

شکوفہ انوار، ۷۱۴

شکوفہ انوار، ۸۰۴، ۸۰۴، ۸۰۴، ۸۰۴، ۸۰۴

شکوفہ انوار، ۱۰۵۱، ۱۰۵۱، ۱۰۵۱

شکوفہ انوار، ۱۰۱۵

شکوفہ انوار، ۱۳۳۸

شکوفہ انوار، ۱۳۳۸

[م]

صادق الاخبار، ۱۳۹۹

صادق الاخبار، ۱۳۳۹

صادق الاخبار، ۷۳۸

صادق الاخبار، ۶۳۰

صادق الاخبار، ۸۰۹

صادق الاخبار، ۸۷۸

صادق الاخبار، ۱۰۵۹

صادق الاخبار، ۱۱۱۵، ۱۱۱۵

صادق الاخبار، ۱۳۰۴، ۱۳۰۴

صادق الاخبار، ۱۳۳۸، ۱۳۳۸، ۱۳۳۸، ۱۳۳۸

صادق الاخبار، ۱۳۶۳، ۱۳۶۳، ۱۳۶۳

صادق الاخبار، ۱۱۸۷

صادق الاخبار، ۹۳۰

مقالات شعلی، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲	مطالعہ امیر، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸
مقامات عربی، ۸۰۹	مطالعہ غالب، ۱۰۸۰، ۱۰۷۱
مقدمہ آب حیات، ۹۹۰	مطبوعہ کتابیات نظم حالی، ۹۸۸
مقدمہ شعر و شاعری، ۶۰۵، ۶۰۶، ۸۹۱، ۹۱۴، ۹۳۸	مطلع الانوار، ۱۳۳۸
۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۸۱، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸	مطلع العلوم و اخبار شیر عظم، ۱۳۹۷
۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۱۰۳۶، ۱۰۳۹، ۱۰۸۹، ۱۰۹۳، ۱۰۹۵، ۱۰۹۵	منظر المہتاب، ۵۸۱
۱۵۳۱، ۱۵۳۳	منظر معانی (در بیان مکرورج): ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹
مقدمہ کتابیات فرنگ، ۱۳۰۸	۳۶۵
مقدمہ، ۹۰۹، ۹۳۶، ۹۳۹، ۹۳۹، ۹۵۱، ۹۵۲	معادین اور مجمع، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵
۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۷۴، ۹۷۳، ۹۷۷	معراج الکلام، ۷۹۵، ۷۹۶
۹۷۸، ۹۸۰، ۹۸۱، ۱۰۱۱، ۱۰۳۱	معراج الضائقین، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴
مقدمہ و جامعہ حالی، ۹۵۰	معراج نامہ، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷
مطابق اخبار، ۶۹۳، ۶۹۵	معراج یکسخت و شرو، ۷۳۹
مکاتیب امیر حبیبی، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳	معراجیہ، ۲۰۲
۱۳۵۲، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹	معراج الدین نامہ، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶
مکاتیب آزاد، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵	معیار الاخبار، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۸
۱۰۵۷	معیار العقول، ۸۳۳
مکاتیب سرسید، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۷	مغنیہ اشعار بمشکوٰۃ کردہ تہذیب، ۱۳۷۰
مکاتیب شعلی، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵	مغنیہ القراء، ۹۳۳
۱۱۱۱، ۱۱۱۰	مغنیہ غنائی، ۹۳۳
مکاتیب غالب، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲	مقالات حافظ محمود شیرانی، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲
مکاتبات الاسرار، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲	۳۲۹، ۳۳۰، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷
۳۲۶	مقالات حالی، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹
مکتوبات حالی، ۹۱۳، ۹۸۷، ۹۸۸	مقالات سرسید، حصہ پانزدہم، ۸۹۵
مکتوبات سرسید، جلد اول، ۸۹۵	مقالات سرسید، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۹۵، ۸۹۷، ۸۹۸
مکتوبات سرسید، جلد دوم، ۹۸۶	۸۹۹، ۹۰۰
مکتوبات سرسید، ۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۰	مقالات محمد حسین آزاد، ۱۰۱۱

The Dastan Revival	1321
The Muslim and christian calendars	478
Twilight of the Moghal	291

